

Lecture de l'Eventail

Il y a déjà quelques années que différentes lectures critiques, et en particulier le bel essai de Luigi Squarzina, *l'Eros e lo Stupore*¹, accompagnant sa mise en scène de 1979, ont fait justice de l'idée, longtemps dominante, de *L'Eventail* comme parfait exemple de "théâtre pur", chef-d'œuvre de technique mais par là-même dépourvu, comme l'affirmait Binni en 1957², de la véritable "poésie" goldonienne. Pour Squarzina, la richesse de *L'Eventail* tient au jeu dialectique des forces du désir qui emportent et surprennent constamment les personnages. Mais la pièce est aussi pour lui, et c'est là-dessus que se fondait son travail de metteur en scène, le point d'aboutissement idéal d'une "trilogie du départ" dans laquelle *L'Eventail* représenterait le rêve d'un retour impossible. Maintenant que les "années françaises" de la production goldonienne sont beaucoup mieux connues, grâce en particulier aux travaux de Ginette Herry³, il apparaît clairement qu'on ne peut bien comprendre cette

1. Luigi Squarzina, *Da Dionisos a Brecht*, Bologna, Il Mulino, 19882.

2. *Studi Goldoniani, Atti del convegno internazionale di studi goldoniani*, Venezia, 1960, vol.I, p. 125.

3. Voir les différentes introductions aux cinq volumes de Carlo Goldoni, *Les années françaises*, "Le spectateur français", Imprimerie Nationale, Paris, 1993.

pièce sans tenir compte du contexte riche de frustrations comme d'espérances, d'amertume comme d'illusions, dans lequel elle a été élaborée. Rappelons simplement quelques faits.

Quand Goldoni écrit pour les Comédiens Italiens un canevas qu'il intitule *l'Eventail*, et qui va être représenté sans aucun succès le 27 mai 1763, il y a déjà presque un an qu'il est installé à Paris et qu'il a pris conscience de la situation sans issue dans lequel il se trouve enfermé ; avec la fusion du Théâtre Italien et de l'Opéra Comique qui s'est opérée, peu avant son arrivée à Paris, au détriment des Italiens ("Je voyais les jours d'Opéra-Comique une affluence de monde étonnante, et les jours des Italiens la salle vuide" *Mémoires*, III, 3); avec les règles très strictes qui délimitent les genres et les styles à l'intérieur desquels les comédiens sont autorisés à exercer leur art ; avec les traditions et les travers de la troupe pour laquelle il travaille et dont les meilleurs éléments, l'Arlequin Carlo Bertinozzi, le Scapin Luigi Ciavarelli, et la Soubrette Camille Veronese, se montrent les moins empressés à travailler à partir d'un texte écrit. Aussi, tout en essayant de s'adapter à la nouvelle donne ("Allons, dis-je, faisons des canevas, s'ils en veulent" *Mémoires*, III,4)) Goldoni recherche à la fois les moyens de tirer le meilleur parti des potentialités de ces comédiens, sans renoncer pour autant à sa qualité d'auteur au sens plein du terme, que l'élite intellectuelle française peine à lui reconnaître. Il suffit de se reporter aux comptes rendus de spectacles de l'époque, et particulièrement à la *Correspondance littéraire* pour en juger. Ce qu'on reproche à Goldoni, c'est la platitude des dialogues, leur absence de qualité littéraire, même si on lui reconnaît une grande virtuosité dans la construction de l'intrigue ; c'est ainsi qu'à propos de *la Dupe vengée*, canevas de mai 1764 dont Goldoni tirera un an plus tard pour le Théâtre San Luca la comédie vénitienne *Chi la fa l'aspetta*, peut-on lire que l'auteur "a une grande fécondité et un art surprenant à tirer parti des incidents qu'il imagine et qui sont d'un naturel qui charme. C'est dommage que dans ses pièces imprimées, les discours, pour être vrais, soient toujours plats. Ce défaut ne se fait pas sentir dans ses canevas où les discours sont abandonnés à la vivacité et au génie des acteurs qui improvisent : aussi ses pièces font-elles un grand plaisir au théâtre"

Nous ne pouvons pas juger des qualités du canevas de *l'Eventail*, puisqu'il a été perdu, mais dans une lettre au Marquis Francesco Albergati de Bologne, datée du 18 avril 1763, Goldoni donne quelques indications précieuses sur la construction de la pièce :

"Ora ho pensato a un nuovo genere di commedia per vedere se da questi attori posso ricavare qualche cosa di buono. Essi non imparano le scene studiate, non eseguiscono le scene lunghe, ben diseguate, ed io ho fatto una commedia di molte scene, brevi, frizzanti, animate da una perpetua azione, da un movimento continuo, onde i comici non abbiano a fare altro che ese-

guire più coll'azione che colle parole. Vi vorrà una quantità grande di prove sul luogo dell'azione, vi vorrà pazienza e fatica, ma vuo' vedere se mi riesce di far colpo con questo metodo nuovo”

Il est probable que le travail des comédiens fut insuffisant mais, de l'aveu même de Goldoni, la pièce était de toute façon trop difficile à jouer pour eux. L' échec fut complet, comme en témoigne une lettre du 13 juin 1763 au même correspondant :

“Si è data la mia commedia intitolata il *Ventaglio*, ma non ha fatto quell'incontro che io credeva. E' troppo involuppata per l'abilità di questi comici. Sono stato risarcito dai *Due fratelli rivali*, piccola commedia in un atto che è una cosa da niente, ed ha fatto incontro grandissimo”

Avec le canevas de *L'Eventail* Goldoni tentait donc un pari risqué: organiser un jeu collectif rigoureusement contrôlé, reposant plus sur le maillage très serré des différents éléments de la pièce, en particulier ceux d'ordre mimique et gestuel, que sur les trames dialoguées; mais ce faisant, paradoxalement, loin de faciliter le travail des comédiens, il exigeait d'eux une docilité et une vigilance accrues, bien au dessus de leurs capacités, et les entraînait loin des rôles et des schémas situationnels auxquels ils étaient habitués. La même démarche paradoxale (car il a cette fois affaire à une troupe lointaine, qu'il connaît mal et dont il ne peut contrôler le travail) va encore être celle de Goldoni lorsque, un an plus tard -comme l'y autorisent les conditions du contrat qu'il a négocié avec Francesco Vendramin -, il va reprendre le canevas pour en faire la pièce écrite que nous connaissons et la faire jouer à Venise sur la scène du Théâtre San Luca. La première eut lieu le 4 février 1765; la comédie connut un certain succès puisqu'elle eut sept représentations, mais ne fut pratiquement plus reprise par la suite. Quant à la pièce suivante, *Chi la fa l'aspetta*, elle aussi réécriture du canevas *La Dupe vengée*, elle fut un échec total et scella la fin de la collaboration de Goldoni avec le Théâtre San Luca.

Faut-il voir dans ces déconvenues successives l'explication du silence obstiné que par la suite Goldoni maintint sur ces deux œuvres, puisqu'il n'en fera plus jamais mention, même dans les *Mémoires* ? En ce qui concerne *l'Eventail*, on peut imaginer que la déception fut à la mesure des espoirs que Goldoni avait mis dans ce texte, et dont la lettre du 27 septembre 1764, adressée à son ami et agent auprès du théâtre San Luca, Stefano Sciugliaga, se fait le vibrant écho :

“questa è una gran commedia, è una gran commedia, perché mi ha costato una gran fatica, e una gran fatica costerà ai comici per rappresentarla. Fatica d'attenzione, di qualche prova di più; ma queste sono quelle commedie che fanno brillare il talento e l'abilità delli comici. Voi capirete cosa è in leggenda, ma lo capirete meglio figurandovi di vederla in scena. N'avete veduto di simili: per esempio il *Filosofo inglese*, il *Campielo*, le *Baruffe chiozzotte*,

ma questa è la più legata di tutte, ed osservate il legamento de' personaggi che da un atto all'altro sono sempre concatenati, né mai resta un momento la scena vuota..... Il colpo d'occhio della prima scena, la scena muta del terzo atto, e il gioco perpetuo di tutte le parti della scena e di tutti i personaggi, secondo me sono cose che dovrebbero far bene...Raccomandate che facciano diverse prove. Tutto dipende dall'esecuzione”

Si la disparition du canevas ne permet pas de confronter avec précision les deux états de la pièce, les indications fournies par Goldoni permettent quelques hypothèses. A partir d'une typologie qui est celle des grandes pièces chorales (comme le *Baruffe*) construites à partir d'un lieu scénique unique, ce qui est recherché dans les deux pièces c'est un tissage extrêmement serré du texte scénique dans toutes ses composantes (“il legamento”) ainsi que la forte dynamique qui en résulte (“il gioco perpetuo”). S'agit-il pour autant d'un “nuovo genere di commedia” comme l'annonce la lettre à Albergati ? En ce qui concerne le canevas, on peut supposer que la “nouveauauté” réside surtout dans la mise en place, au début et à la fin de la pièce, de tableaux panoramiques présentant l'ensemble des personnages (“Al primo alzar della tenda, tutti i personaggi si vedono in scena, in situazioni, impieghi ed attitudini differenti”), et dans la brièveté et l'animation des scènes, plus mimées que parlées. Ces éléments vont se retrouver dans la pièce en italien, mais là, comme cela apparaît clairement dans la lettre à Sciugliaga, l'accent est plutôt mis sur la continuité, puisque le dispositif scénique est comparé à celui de grandes pièces chorales comme le *Campiello* ou les *Baruffe*. Dispositif choisi, visiblement, parce qu'il permet une synergie plus poussée entre les différentes composantes du texte. Que ce soit d'ailleurs là un des axes fondamentaux de la recherche dramaturgique de Goldoni, de sa “poétique”, ses préfaces, ses Mémoires en donnent suffisamment de preuves. Ne peut-on entendre, pour ne donner que cet exemple, comme un un écho de ses réflexions sur *l'Eventail* dans ce qu'il dira dans les *Mémoires* à propos de *La Bottega del caffè* ?

“Je ne présente pas dans le titre cette Pièce une histoire, une passion, un caractère, mais un Café, où plusieurs actions se passent à la fois, où plusieurs personnes sont amenées par différents intérêts; et si j'ai eu le bonheur d'établir un rapport essentiel entre ces différents objets, et de les rendre nécessaires l'un à l'autre, je crois avoir rempli mon devoir, en surmontant encore plus de difficultés” (*Mémoires*, II,7)

En ce sens *l'Eventail* peut apparaître à son auteur comme le prolongement, et même le couronnement, de toute une recherche dramaturgique, alors que tout semble conspirer à le détourner de la voie qu'il a choisie depuis si longtemps. Aussi n'est-il pas étonnant que ce texte soit investi d'une charge affective très forte, tant doit être puissant chez Goldoni, à ce moment-là - alors qu'il vit avec la sensation d'être “hors de son centre” (lettre à Albergati du 10

janvier 1764), quasiment en état de guerre avec le public et les comédiens, déconcerté qu'il est par cette alternance de succès et d'échecs dont la logique lui échappe - le besoin de retrouver une identité perdue : “dopo la prima commedia scritta, sono stato in necessità di far commedia a soggetto, non mi riconosco più io medesimo, e malgrado il buon successo di alcuna di esse, ho sdegno contro quei che le applaudiscono.” (Lettre à Domenico Carminer du 27 juin 1763)

Reprendre, après un premier échec, le canevas de *l'Eventail* pour en faire une comédie écrite, est sans doute moins une facilité qu'un défi que Goldoni se lance, dans un effort de restauration narcissique pour lequel il mobilise toutes les ressources de sa mémoire. Mémoire personnelle, intime, qui fait revivre, pour exorciser la tristesse du présent, les moments heureux d'une lointaine adolescence. Curieusement, en effet, dans *l'Eventail*, le lieu de l'action est très précisément situé : “la scena è una villa del Milanese delle Case Nuove” (alors que cette localisation géographique n'aura ensuite aucune incidence sur l'action). Comme le suggère Luigi Squarzina, Milan pourrait bien figurer ici une sorte d' étape idéale dans la trajectoire Venise-Paris, à mi-parcours entre la patrie et la terre de l'exil, le mirage aussi d'un retour désiré mais constamment repoussé, parce que ressenti profondément comme impossible ? Mais, comme le rappelle aussi Ginette Herry, dans ces années-là Goldoni écrit les premières préfaces de l'édition Pasquali, préfaces qui sont l'ébauche des *Mémoires* et particulièrement celles des tomes VII et VIII où il évoque les heurs et malheurs de son séjour d'étudiant au Collège Ghislieri à Pavie. Il n'est pas étonnant que ce soit des paysages de Lombardie, de tout ce qui y a été vécu et rêvé dans ses années d'adolescence, que se nourrisse alors son imagination. Et réminiscence peut-être de ses amours de jeunesse, une atmosphère ludique baigne la pièce, un air de liberté s'y fait sentir qui tient sans doute à l'absence de Pères (nul Pantalone ici pour incarner la loi, l'autorité parentale n'étant représentée, pour les deux couples d'amoureux, que par une tante bienveillante et par un frère, fruste et bougon, mais finalement inoffensif). Ainsi libre cours peut être donné au jeu des sentiments amoureux, à leurs errances, à leur quête parfois comique et parfois pathétique de vérité.

Plongée dans la mémoire personnelle mais aussi plongée dans la mémoire de ses textes, puisque en même temps qu'il rédige les préfaces Pasquali, Goldoni relit et révisé son théâtre pour cette nouvelle édition ; et ce travail entre en collision constante avec celui que lui impose l'élaboration des très nombreux canevas qu'il écrit ou aménage en même temps pour les Comédiens italiens, dans une relecture permanente, sinon du répertoire de la *Commedia dell'Arte*, de ses structures et de ses techniques d'écriture. Obligé de lutter à nouveau contre l'arbitraire et les “fantaisies des acteurs”, (*Mémoires*, III, 4), qu'il juge responsables de ces “dissonances ruineuses pour les

comédies”, Goldoni, soucieux avant tout de préserver "cette égalité de style qui caractérise les auteurs “(*Mémoires*, I, 40) va s'efforcer, en réglant et en agençant "il legamento” et “il gioco perpetuo di tutte le parti” - pour reprendre les termes de la lettre à Sciugliaga- de réaffirmer sa totale maîtrise du texte scénique dans sa globalité.

Goldoni, on le sait, a le goût des paris. Et le premier pari de *l'Eventail* consiste à faire reposer la pièce non pas sur un ou des caractères, des situations, mais sur un objet. Cette primauté de l'objet, qui s'affirme dès le titre, est déjà en soi une singularité (*l'Eventail* est avec le canevas dialogué *La Bague magique* et avec une comédie dont il n'est pas resté de trace, *Les Nœuds couleur de rose* la seule pièce de Goldoni à avoir pour titre le nom d'un objet.) Objet qui par ses connotations : légèreté, frivolité, féminité, pourrait être au point de départ d'une comédie mondaine et galante, de dimensions réduites, comme ces “petites pièces” que Goldoni écrit pour le “théâtre de société” du Marquis Albergati Capacelli et sa troupe d'amateurs. Un pari, donc, ou plutôt un double pari : il s'agit en effet de partir d'un objet, de lui conférer un rôle central (“Un ventaglio da donna principia la commedia, la termina e ne forma tutto l'intrigo” déclare Goldoni à propos du canevas dans la lettre à Albergati), en allant plus loin que les précédentes expérimentations dramaturgiques où l'objet se voyait confier un rôle de satellite ou de substitut, entrant par là même dans le système des personnages, dans un jeu de circuits parallèles et d'emboîtements (comme c'est le cas, pour ne citer que les exemples les plus connus, dans *La Locandiera* ou *Les Amoureux*).

A l'origine de ce choix, il y a le souci, de la part de Goldoni, comme il le précise toujours dans la lettre à Albergati, de rendre plus aisé, plus fluide, le jeu des acteurs, en allégeant le plus possible les parties dialoguées, pour miser en revanche sur leur capacité mimétique, leur agilité et leur prestesse physique (“onde i comici non abbiano a far altro che eseguire più coll'azione che colle parole”) : l'objet apparaît donc comme un substitut du texte écrit, parce qu'il est l'élément matériel mobile, autour duquel peut se construire toute une chorégraphie. D'où aussi, dès le canevas l'idée du tableau initial où tous les personnages se présentent en scène en même temps et sont saisis dans des attitudes et des activités différenciées. Mais on l'a vu, Goldoni contraignait par là même les acteurs à une autre forme d'inventivité et de contrôle de leur jeu, pour laquelle ils n'étaient pas préparés, Car la comédie, et c'est l'autre versant du pari, a pour lieu scénique non pas une maison bourgeoise, comme dans *Gli amanti timidi, o l'imbroglio dei due ritratti*, ou un salon aristocratique, ce qui faciliterait les déplacements des personnages, leurs entrées et sorties, en ménageant des rencontres inopinées, des affrontements, morceaux de bravoure particulièrement goûtés des comédiens, et du public parisien qui était

attaché aux scènes de rivalité ou de dispute entre l'Arlequin et le Scapin de la troupe), mais un lieu à la fois clos et ouvert, une place de village, où cohabitent dans une promiscuité à la fois conviviale et conflictuelle des personnages au statut social extrêmement diversifié

Dans la pièce écrite, l'objet-titre, comme dans le canevas, reste bien au centre de l'intrigue; mais celle-ci n'est pas uniquement construite sur ses déplacements, et en particulier sur la rapidité des passages qu'il effectue de main en main; pendant de nombreuses scènes l'éventail reste même invisible, dissimulé à la vue des autres personnages comme à celle des spectateurs, et quand il est donné et reçu, c'est à la dérobée; d'ailleurs il est pratiquement immobilisé durant les deux premiers actes, et ce n'est que lorsqu'il parvient dans les mains du Comte, au milieu du troisième acte, qu'il apparaît pour la première fois en pleine lumière. Si les personnages soupçonnent sa présence, s'ils s'interrogent sur l'identité de son possesseur ou s'ils se lancent à sa recherche, comme Coronato qui l'a oublié dans sa cave, ou Evariste qui veut à tout prix le retrouver pour prouver sa bonne foi à Candida, la pièce n'est pas pour autant construite sur le modèle d'une course poursuite comme dans *Un chapeau de paille d'Italie* ou *Le million* de René Clair. L'objet ne devient opérant, il n'est activé que par son immersion dans la collectivité des Case Nuove, et à son tour il va conditionner les personnages, les contraindre à se chercher, à s'affronter et à se reconnaître. Ainsi l'objet toujours identique à lui-même dans sa substance matérielle va-t-il se révéler dans sa "valeur" monétaire, affective, symbolique extrêmement variable et mobile, jusqu'au moment où dans la scène finale il va à la fois se définir comme éventail, simple objet fonctionnel rendu à la banalité par un geste familier ("Candida si fa fresco col ventaglio"), et comme Eventail se confondant avec le texte lui-même.

Cet éventail "venu de Paris", et que va vendre Susanna, la mercière si attachée à la "différence" sociale, va donc jeter le trouble dans le paisible village des Case Nuove. Village que l'on imagine suffisamment proche de la ville pour n'être pas entièrement voué aux travaux des champs: les artisans y sont majoritairement représentés, et les deux seuls vrais paysans présents sur scène sont Moracchio et sa soeur Giannina. Susanna essaie, sans grand succès il est vrai, d'y vendre sa marchandise citadine: "Sono una gran pazza a perdere qui il mio tempo e poi in mezzo a questi villani senza convenienza, senza rispetto, non fanno differenza da una mercante merciaia a quelle che vendono il latte, l'insalata e le ova. L'educazione ch'io ho avuto alla città, non mi val niente in questa campagna. Tutte eguali e tutti compagni." (II,1) C'est aussi un lieu de séjour permanent ou de villégiature pour les personnages appartenant aux classes supérieures que sont Gertrude et sa nièce Candida, définies comme "cittadine" mais aux revenus modestes, Evaristo, jeune homme de bonne famille que son goût pour la chasse a fait se lier d'amitié avec le Baron, per-

sonnage riche et généreux, malgré son caractère irascible, et qui incarne une aristocratie plus “moderne” (celle des tout prochains lecteurs des philosophes milanais du *Café* ?), moins imbu de préjugés que celle incarnée par le Comte, qui, lui, est d'autant plus attaché à ses privilèges et à son imaginaire “protection” que ses revenus sont minces. Doté d'un problématique “palazzo” où il inviterait bien à déjeuner le Baron s'il n'était pas évidemment “mezzo miglio lontano”, pourvu d'une abondante mais hypothétique domesticité :

CORONATO. Le dirò, ho accompagnato il garzone fino alla punta dello stradone, ho incontrato il suo uomo...

CONTE. Il mio fattore?

CORONATO. Signor no.

CONTE. Il mio lacché?

CORONATO. Signor no.

CONTE. E chi dunque?

CORONATO. Quell'uomo che sta con lei, che va a vendere i frutti, l'insalata, gli erbaggi...

CONTE. Come! quello...

CORONATO. Tutto quel che comanda. L'ho incontrato, gli ho fatto veder il barile, ed egli ha accompagnato il garzone.

CONTE. (Diavolo! Colui che non vede mai vino, è capace di bere la metà del barile)

Il vit à la manière du Marquis de la *Locandiera* ou du Don Marzio du *Café* une existence parasitaire sur la place du village, prétendument au courant de tout, bien qu'il ait, par une discrète ironie de Goldoni, le nez plongé dans un recueil de “fables”: “io so tutto. Non si fa niente nel villaggio ch'io non sappia”, c'est le seul personnage qui ne soit en rien concerné par les enjeux affectifs de l'intrigue, même si par un retournement ironique Goldoni lui assigne un rôle décisif dans le dénouement.

Le tableau initial présente la totalité des personnages dans un ensemble panoramique où chacun, à sa place, exerce l'activité qui le définit socialement, et le dialogue qui se met en place en s'élargissant progressivement fait se dessiner une configuration sociale assez harmonieuse et une forme de cohabitation plutôt consensuelle, où les différences hiérarchiques, aussi minimes soient-elles, sont spontanément reconnues et respectées. Giannina s'adresse à la mercière en l'appelant Signora Susanna, Crespino est encore Mastro Crespino pour Coronato car leur rivalité amoureuse n'a pas eu l'occasion d'apparaître au grand jour, Geltruda jouit d'une autorité naturelle qui lui permet, du haut de sa terrasse, de “protéger” le garçon de café Limoncino des taquineries de ses clients ; le Baron, riche et généreux, est apprécié des domestiques, tandis que le Comte, “signor” certes mais “...affamato” a plus de mal à imposer son autorité et est traité par les personnages populaires avec un mélange de respect

apparent et d'ironie. Très vite, cependant, dès la première scène apparaissent des éléments de tension ; les rivalités amoureuses commencent à se dessiner, Geltruda adresse de discrètes remontrances à Candida, la mettant en garde contre tout engagement précipité, Moracchio à son habitude rabroue sa soeur qui lui tient tête, mais rien a priori ne semble distinguer cette journée de celles qui font la vie quotidienne du village. Evaristo peut même partir sans méfiance à la chasse, laissant la place libre au Baron qui pourra ainsi tenter sa chance auprès de Candida.

S'il suffit d'un incident minime, la chute d'un éventail qui se brise, pour troubler cette atmosphère apparemment sereine, c'est aussi que l'extrême réduction de l'espace, source de convivialité et de rapprochement entre les classes, peut inversement aiguïser les conflits, en incitant tôt ou tard chaque personnage à dissimuler, pour préserver un secret ou tout simplement quelque chose de son intimité, et en suscitant forcément par contre-coup chez les autres désir de voir et de savoir, soupçons et médisances. Chacun essaie de se replier sur sa petite part d'espace personnel, ce que traduisent les nombreux apartés, murmures, chuchotements ou bougonnements qui accompagnent en sourdine les échanges de répliques. Cependant, pour que l'intrigue puisse se développer, il faut que l'espace unique et ouvert se diversifie, qu'il offre des arrière-plans et même des lieux qui échappent à la vue du spectateur, comme les différents intérieurs dans lesquels quelque chose de décisif peut se passer alors que le premier plan scénique est occupé par une autre action : tels ces jardins qui, cachés à l'arrière des maisons, vont être bien commodes pour permettre aux amoureux brouillés de se réconcilier à l'abri des regards curieux. (Ou inversement, puisqu'il faut de temps à autre éloigner tel ou tel personnage, pour que quelque chose qu'il ne doit pas voir puisse se passer sur le devant de la scène). Sans cette organisation de l'espace, l'intrigue ne pourrait rebondir ni même se fonder en vraisemblance : comment expliquer par exemple la présence de ces "viglietti" amoureux que Geltruda découvre dans la chambre de Candida si Evaristo et la jeune fille n'ont pu se parler qu'en public?

Il est évident aussi que cette distribution de l'espace est nécessaire pour permettre à l'éventail de s'éclipser comme de réapparaître en pleine lumière. Aussi son parcours va-t-il être doublement déterminé : par l'existence d'un lieu scénique unique et ouvert, ce qui facilite ses passages d'une main à l'autre, et par le compartimentage de ce même lieu, qui lui permet d'être hors de vue ou de portée pour celui qui le recherche, d'autant plus que ses dimensions modestes lui permettent de se dissimuler facilement ; ainsi, pendant les deux premiers actes ne quitte-t-il pratiquement pas la poche de Giannina, tandis que Crespino, lorsqu'il l'a repris dans la cave de Coronato, le cache sous le tas de cuir dont il se sert pour raccommo-der ses souliers, et que le Comte le garde sur lui, sans qu'Evaristo, informé par Giannina qu'il l'a en sa possession, sache

comment s'y prendre pour le lui demander: "Se non ha il ventaglio in mano, non so come introdurmi a parlare" (III, 10).

Le statut particulier de l'objet, dans *l'Eventail*, tient au fait que s'il n'est pas, loin de là, le seul objet présent sur scène, il a dans le texte une fonction hégémonique, au point qu'il existe par la parole quand il n'est pas présent matériellement pour les personnages : "Maledetto ventaglio! l'avrò sentito nominare un milione di volte" s'exclame Crespino (III, 8). Surtout, parce que d'une manière assez paradoxale (et on peut voir là une des principales composantes du "pari" goldonien), pour un objet que l'on imaginerait a priori plutôt destiné à des mains aristocratiques, il "agit" dans toutes les zones du texte, parcourt tous les milieux. Ainsi, l'idée que Giannina, simple paysanne, puisse recevoir en présent l'éventail ne peut que choquer des personnages aussi sensibles aux différences de statut social, que Susanna : "Cosa vuol fare una contadina di quel ventaglio? Oh, farà la bella figura...si farà fresco..la ...così", ou le Comte : "Non è ventaglio per una contadina")

La construction de la pièce -comme celle du canevas - repose-t-elle sur le parcours de l'éventail? Bien entendu il faut que l'éventail, devenu gage d'amour, aille d'Evaristo à Candida, et ce n'est que lorsqu'il aura atteint son but que la comédie trouvera son heureux dénouement. Ce qui ne veut pas dire que ce parcours s'identifie strictement aux déplacements matériels de l'objet. Ce qui fait la complexité de l'organisation de la pièce (ce qui lui donne aux yeux de Strelher par exemple, l'irritante perfection d'un mécanisme d'horlogerie suisse) c'est la mise en jeu de tout un ensemble où interfèrent et se dynamisent réciproquement, la trajectoire de l'objet, le système des personnages avec leurs déterminations socio-caractérielles, l'articulation espace-temps, et tout une série de figures (répétition, parallélisme, symétrie, contrastes, amplification dévaluation etc) qui constituent le répertoire morphologique de la Commedia dell'arte et dans lequel Goldoni a toujours puisé largement .

Une première approche de l'organisation de la pièce, établie à partir des personnages, a été proposée par Kurt Ringger⁴, mais elle n'est que partielle. Ringger souligne à juste titre la symétrie de base, qui met en parallèle deux groupes, celui qu'il appelle "serio" et l'autre "buffo" (en fait recouvrant l'opposition classique Maîtres-serviteurs), avec de part et d'autre un personnage féminin, Candida et Giannina, pourvu de deux prétendants Evaristo/ le Baron ; Crespino/ Coronato ; à la position de la tante, Geltruda, correspond celle du

4. Kurt Ringger, *Ambienti ed intrecci nelle commedie di Carlo Goldoni*, A. Francke, Berne, 1965.

frère, Moracchio; restent deux personnages “neutres” de chaque côté, Susanna et le Comte ; à cette première distribution symétrique des personnages, Ringger ajoute celle des déplacements de l'éventail : au nombre de deux dans chacun des deux premiers actes, trois fois deux dans le troisième : ces déplacements se font dans différentes zones : “sbagliata” (du côté de Giannina), “neutrale” (De Crespino au Comte) “giusta” (du Comte au Baron) puis de nouveau “neutrale” (du baron au Comte). Assurément il y a des zones “bonnes” ou “mauvaises” dans le parcours de l'éventail, et cela suggère que pour les établir Goldoni s'est peut-être inspiré de différents jeux de société, comme ceux comportant des cases permettant d'avancer ou de reculer, ou des zones dans lesquelles on brûle ou on se refroidit. Quelque chose comme le jeu de l'oie, en somme, et, puisqu'il s'agit d'un objet qui passe de mains en mains, qui se perd et se retrouve, qui serait croisé avec le jeu du furet ou un jeu approchant. En revanche la définition de ces zones paraît, dans le tableau que propose Ringger, plutôt discutable. Si on part de la constatation que la collectivité rassemblée sur la petite place de *l'Eventail* est clairement divisée en deux niveaux, on peut mettre en parallèle un niveau A qui rassemble nobles, “cittadini” ou riches bourgeois et un niveau B, celui des personnages populaires : artisans , paysans, petits commerçants, domestiques : placés à la frontière de ces deux univers qui sur la place se côtoient de très près, le Comte et Susanna sont des personnages-limite, l'une par son désir inassouvi de franchir la barrière de classe, l'autre par son souci -inavoué bien sûr et au contraire exorcisé dans la dénégation persistante que constitue l'affirmation de son pouvoir - de ne pas se “prolétarianiser” davantage. Mais cette première répartition en recoupe une autre, qui oppose personnages “positifs” et “négatifs”, non pas comme dans les premiers temps de la “réforme”, lorsqu'il s'agissait pour Goldoni de montrer comment des personnages vertueux pouvaient triompher des personnages vicieux ; ici la ligne de partage s'établit entre les gagnants et les perdants au jeu de l'amour, quelles que soient par ailleurs leurs qualités respectives ; ainsi dans la zone A, Evaristo est A+ et le Baron A -, tandis que dans la zone B c'est Crespino le personnage positif et Coronato le négatif; du côté B il y a clairement alliance entre Moracchio, le frère de Giannina, et Coronato ; en revanche dans la zone A (où tout est plus complexe), Geltruda ne s'oppose pas à ce qu'elle croit être le choix de Candida en faveur du Baron, et accepte donc de le recevoir chez elle comme prétendant officiel, mais dès qu'elle est en mesure de comprendre les raisons du comportement étrange de Candida, elle va intervenir activement en faveur d'Evariste. Quant à Susanna et au Comte, leur “neutralité”, ou plus précisément le fait qu'ils ne sont pas partie prenante des relations amoureuses, ne les empêche pas de jouer un rôle important dans les déplacements de l'éventail. Susanna apparaît comme une femme frustrée dans ses aspirations sociales comme dans sa vie sentimentale (“che cosa ha

costei, che tutti gli uomini le corrono dietro” murmure-t-elle à propos de Giannina) et spontanément elle va la soupçonner d' être la destinataire de l'éventail (mais il est vrai qu'Evaristo a refusé de lui dire qu'il était en fait destiné à Candida, de même que Candida ne lui avoue pas l'intérêt qu'elle porte à Evaristo) et ses insinuations, dictées par une jalousie inconsciente, vont contribuer à créer désordre et tensions dans les zones A et B qui vont se révéler extrêmement poreuses ; c'est par Susanna que l'on va savoir que Giannina est en possession de l'éventail ; c'est en prêtant foi à son témoignage que Candida va s'estimer trahie et se promettre au Baron. Parallèlement le Comte, dans cette première phase de l'action, va lui aussi intervenir négativement, dans la mesure où il soutient à la fois Coronato et le Baron, avant de glisser plus tard dans le camp des personnages positifs. Schématiquement, donc, on peut dire que l'éventail passe de A+ en B+ (Giannina) sans pouvoir revenir en A+ parce que la porte de Candida est interdite à Giannina ; il ne parvient même pas, quand la situation se dégrade complètement, à rester en B+ quand Giannina essaie de le donner à Crespino au cours de la dispute générale qui clôt le deuxième acte, mais l'éventail lui échappe des mains et tombe en B- dans les mains de Coronato ; après un bref séjour dans la cave de Coronato au point le plus bas de son itinéraire, dans le troisième acte l'éventail fait retour en B+ puisqu'il est repris par Crespino ; il revient donc du côté positif, mais bien entendu il faut qu'il quitte la zone populaire pour revenir en zone A ; or pour cela il a besoin d'un médiateur (fonction que remplissait symétriquement Susanna au premier acte, puisque c'est à elle qu'Evaristo achète l'éventail) ; le comte remplit bien cette fonction, quand Crespino lui fait présent de l'éventail, mais l'objet ne va pas passer directement dans A+ ; une nouvelle péripétie va l'amener du côté négatif de la zone A, puisque le Comte à son tour en fait présent au Baron. Là encore joue la loi de la symétrie puisque l'éventail, comme dans le cas de Coronato, ne va faire qu'un bref séjour dans les mains du rival d'Evaristo, grâce au Comte, maintenant gagné à la bonne cause. En lui faisant présent de l'éventail, Crespino a obtenu sans l'avoir d'ailleurs cherché qu' il soutienne son projet de mariage avec Giannina :

CONTE...ma a proposito, come vanno gli affari vostri con Giannina? Avete veramente volontà di sposarla?

CRESPINO. Per dirle la verità...Le confesso il mio debole. La sposerei volentieri.

CONTE. Quando è così, non dubitate. Ve la faccio sposar questa sera, se voi volete.

CRESPINO. Davvero!

CONTE. Che sono io ? Cosa val la mia protezione!

CRESPINO. Ma Coronato che la pretende?

CONTE. Coronato?...Coronato è uno sciocco. Vi vuol bene Giannina?

CRESPINO. Assai.

CONTE. Bene dunque. Voi siete amato, Coronato non lo può soffrire : fidatevi della mia protezione(III,8).

On peut remarquer, à ce propos, que dans la zone B, tout est plus immédiat, direct et les sentiments y sont plus ouvertement exprimés. Si les grandes scènes de querelle et d'affrontement physique entre Crespino et Coronato n'ont pas d'équivalent du côté des personnages du niveau A, cela n'est pas sans signification dans un jeu permanent de parallélismes et de symétries : comme un souvenir de *la Locandiera* où le Chevalier, faute de pouvoir affronter directement son véritable rival, Fabrice, s'en prend comiquement au Marquis dans la grande scène finale).

Si Crespino se contentait de profiter d'un de ces "accidenti che accadono" en se saisissant de l'éventail oublié sur un tonneau, le passage de l'éventail des mains du Baron à celles d'Evaristo va se révéler beaucoup plus complexe et la médiation du Comte va exiger plus d'habileté diplomatique .

En effet la trajectoire suivie par l'éventail va interférer de plus en plus avec celle du Comte jusqu'à se confondre avec elle. Le parcours du personnage obéit à une double détermination : caractérielle, bien sûr, puisque le Comte soucieux d'affirmer en toute occasion la valeur de sa protection, et éventuellement d'en retirer quelques bénéfices concrets, n'hésite pas à s'immiscer dans les affaires des uns et des autres ; formelle, dans le sens où selon le principe de répétition qui est à la base de son personnage, le comte va bénéficier en échange de sa protection (protection évidemment fictive et à laquelle ses bénéficiaires mêmes ne croient guère) d'une série de présents, qui vont apparaître à intervalles réguliers tout au long de la pièce, que ses interventions soient d'ailleurs en faveur des personnages positifs comme des personnages négatifs : ainsi les deux barils de vin que le Comte parvient à soutirer à Coronato pour prix de son intervention auprès de Giannina, les pistolets d'argent que le Baron ne peut évidemment lui offrir directement pour sa médiation auprès de Candida, mais dont il lui fait présent pour se faire pardonner de l'avoir injustement accusé, lorsque Geltruda, sans le voir, lui claque au nez la porte de sa maison. Ces présents, dans la première partie de la pièce (acte I et II) n'empêchent pas les interventions du Comte de connaître des succès inégaux ; sa tentative d'intimidation auprès de Giannina est un échec sans appel :

CONTE. Volete ch'io vi mariti?

GIANNINA Signor no.

CONTE Come no?

GINNINA Come no? Perché no. Perché per maritarmi non ho bisogno di lei.

CONTE. Non avete bisogno della mia protezione?

GIANNINA. No, in verità, niente affatto.

CONTE. Sapete voi quel che io posso in questo villaggio?

GIANNINA. Potrò tutto in questo villaggio, ma non può niente nel mio matrimonio.

Quant au succès de son intervention auprès de Candida, il n'est bien sûr qu'apparent : non seulement pour les spectateurs, qui connaissent l'état d'esprit de la jeune fille, mais même pour le Baron, qui devant la multiplication des signes négatifs, l'évanouissement de Candida, l'accueil réservé de Geltruda, va assez rapidement douter du succès de sa démarche ("Ah, mi fido poco di lui, meno della zia e meno ancora della nipote" III;9)

Dans le troisième acte le Comte va insensiblement passer du rôle d'opposant à celui d'adjuvant, car en lui donnant l'éventail, dont il ne sait plus que faire, Crespino, on l'a vu, attire le Comte dans le "bon" camp; ce qui n'empêche que la "protection" offerte en échange de l'éventail sera elle aussi "payée" par la promesse d'une paire de souliers neufs.

Il est évident que le Comte ne peut de la même façon monnayer sa protection auprès du Baron, qui d'ailleurs n'en a nul besoin. Et d'ailleurs il a déjà reçu de lui une paire de pistolets. S'il lui offre l'éventail que vient de lui donner Crespino, pour qu'il en fasse présent à Candida, c'est pour lui rendre la politesse, et peut-être aussi essayer de "sauver" la candidature du baron de la défaite qui s'annonce. Car donner l'éventail c'est aussi sans le savoir intervenir au coeur de la rivalité Baron-Evaristo, puisque dans la "fable" sous-jacente à l'intrigue, celui qui a en main le gage d'amour gagnera le coeur de la belle. Et le danger existe pour Evaristo, de la perte du coeur de Candida, puisqu'il n'est plus en possession de l'éventail et qu'il ne sait où le trouver. C'est le rôle du Comte de le faire repasser du côté positif. La "morale" aristocratique du Comte l'empêche évidemment d'accepter telle quelle la somme d'argent qu' Evaristo est prêt à déboursier pour ravoir l'éventail :

CONTE. Che diavolo di vergogna! Tanto strepito per uno straccio di ventaglio che valerà cinque paoli.

EVARISTO. Vaglia quel che sa valere, voi non sapete quello che costa ed io darei per riaverlo...Si, darei cinquanta zecchini.

CONTE. Dareste cinquanta zecchini!

La mentalité bourgeoise d'Evaristo, plus pratique, lui permettra de trouver l'expédient permettant de convertir les cinquante sequins en un objet de prix (une tabatière en or) mais suffisamment "gratuit" pour être offert et accepté comme "presente da titolato" et ainsi voiler d'élégance la brutalité de la transaction financière. Reste évidemment à convaincre le Baron ; si la négociation se déroule à l'auberge, hors de portée de vue du spectateur, on sait qu'elle réussit parce que le Comte a promis en échange un "autre" éventail,

éventail fictif bien sûr ; le double jeu du Comte va donc se matérialiser si l'on peut dire dans cet éventail imaginaire qui dans la dernière scène va entrer comiquement en concurrence avec le véritable éventail :

GELTRUDA, *a Candida*. Ma che vuol dire che non avete il ventaglio?

CANDIDA. Non sapete che questa mattina si è rotto?

GELTRUDA. Ah si, è vero, se si potesse trovarne uno!

BARONE, *piano al Conte, urtandolo con premura*. Ora è il tempo di darglielo.

CONTE, *piano al Barone No. in pubblico no.*

GELTRUDA. Signor Evaristo, ne avrebbe uno a sorte?

EVARISTO. *a Geltruda lo fa vedere, ma non lo dà*. Eccolo a' vostri comandi.

CANDIDA, *si volta dall'altra parte con dispetto*

BARONE, *piano al Conte*. Il vostro ventaglio.

CONTE, *al Barone*. Diavolo! Oibo'!

BARONE, *al Conte*. Fuori il vostro.

CONTE. No, ora no.

GELTRUDA. Nipote, non volete ricevere le grazie del signor Evaristo?

CANDIDA. No, signora, scusatemi; non ne ho di bisogno.

CONTE, *al Barone*. Vedete, non l'accetta.

BARONE, *al Conte*. Date a me, date a me il vostro.

CONTE, *al Barone*. Volete far nascere una disfida?

Globalement si on considère la courbe suivie par l'éventail, on constate qu'elle est descendante jusqu'à la fin du deuxième acte, tandis que parallèlement toutes les relations se détériorent et s'enveniment, pour remonter ensuite, avec des paliers et des reculs, jusqu'au dénouement, où toutes les tensions s'apaisent lorsque le parcours de l'éventail est reconstitué avec l'aide de tous les participants et que les rivaux évincés acceptent de plus ou moins bonne grâce leur défaite :

CORONATO. Chi mi chiama?

MORACCHIO. Venite qui, vedete. Il signor Conte vuol che mia sorella si mariti

CORONATO, *con smania*. Signor Conte...

CONTE. Io sono un cavaliere giusto, un protettore ragionevole, umano. Giannina non vi vuole ed io non posso, non deggio e non voglio usarle violenza.

GIANNINA. Signor si, voglio Crespino a dispetto di tutto il mondo.

CORONATO, *a Moracchio*. Cosa dite voi?

MORACCHIO, *a Coronato*. Cosa dite voi?

CORONATO. Non me n'importa un fico. Chi non mi vuol, non mi merita.

GIANNINA. Così va detto.

CONTE, *a Crespino*. Ecco l'effetto della mia protezione.

Si une logique formelle dessine la courbe suivie par l'éventail, il n'en reste pas moins que ses déplacements restent régis par un faisceau de déterminations, qui relèvent du "caractère" des personnages, de leurs motivations conscientes ou inconscientes de la force ou de la faiblesse de leurs désirs, mais aussi de l'interaction de tous ces éléments et des effets de résonance et d'amplification qu'il suscitent à l'intérieur d'un monde clos, où l'histoire de chacun devient celle de tous.

Si Goldoni utilise un répertoire de formes standardisées, il en joue aussi constamment. Ainsi la hiérarchie entre le niveau "haut" et le niveau "bas" de l'intrigue est en apparence respectée, mais en choisissant de donner l'éventail à Giannina pour qu'elle le remette en cachette à Candida, Evaristo va innocemment brouiller toutes les cartes (d'autant plus que son absence prolongée - il est à la chasse pendant l'acte I et une partie de l'acte II- permet à la situation de se dégrader sans qu'il puisse intervenir à temps). Le choix de Giannina comme intermédiaire est naturellement vraisemblable : Candida et Giannina sont amies et se fréquentent, malgré la différence de classe. Peut-être aussi, au delà de cette première raison, faut-il voir dans ce choix un signe de ce que Squarzina appelle l'"inconsapevole attrazione reciproca di Evaristo et Giannina che è stata uno dei vettori segreti dell'azione" et qui reste à la fin de la pièce "come una miccia accesa". En tout cas, dès la première scène l'intervention d'Evaristo en faveur Giannina malmenée par son frère, avait suscité un premier mouvement de jalousie chez Candida :

EVARISTO, *a Moracchio*. Voi sempre tormentate questa povera ragazza. *S'accosta a lei*. E non lo merita, poverina.

BARONE, *a Candida*. E' compassionevole il signor Evaristo.

CANDIDA, *con un poco di passione*. Pare anche a me veramente.

Cet incident minime est révélateur de la fragilité psychologique de Candida (le personnage évoque, en plus ténu et pâle, celui d'Eugenia dans les *Amoureux*, car à l'origine de la jalousie et des "smanie" des deux jeunes filles, il y a un malaise lié à la précarité de leur situation économique. C'est Geltruda qui en l'occurrence, se charge d'assurer une dot à sa nièce orpheline et pauvre) Tout ce que verra ou entendra par la suite Candida viendra conforter ses premiers soupçons : Evaristo, qu'elle croit déjà parti à la chasse, et que du haut de sa terrasse elle surprend en train de parler avec Susanna, puis avec Giannina, les "révélations" de Susanna qui vont amener son refus de recevoir Giannina, puis son acceptation, dans une sorte de vertige autodestructeur, de l'offre du Baron ("Moriro', ma moriro' vendicata" I, 8) Même lors du dernier rebondissement, lorsqu'au troisième acte, après avoir écouté les explications d'Evaristo, elle exige de lui qu'il lui présente l'éventail comme preuve de sa bonne foi, c'est un réflexe de classe qui transparaît dans sa jalousie "Mi mera-

viglio di voi, che mi mettete a fronte di una villana” (III, 7). C'est sur cet éventail perdu, mais qu'elle imagine dans les mains de sa rivale, que se cristallise l'angoisse du personnage, incapable “culturellement”, par son origine et son statut social, de traiter ces problèmes autrement que sur le mode tragique ou mélodramatique. Evaristo, qui pourtant refusait au départ de se laisser entraîner dans cette spirale destructrice (“No, vi sarà qualche equivoco, qualche mistero, conosco il cuore di Candida ; non è capace” II, 12), va céder lui aussi à la tentation du désespoir et de la déclamation tragique : “Aspettero' il mio rivale, l'attacchero' colla spada, o morirà l'indegno, o sacrifichero' la mia vita” (III,7)

Ainsi Evaristo, en confiant l'éventail à Giannina pour qu'elle le remette à Candida, a mis en marche un mécanisme qui va très vite se révéler incontrôlable ; les remous produits par ce simple geste vont en s'élargissant, comme en témoigne la construction des dialogues par cercles concentriques ; et toute la fin du premier acte est marquée par une montée progressive de la tension : insinuations malveillantes de Susanna, curiosité jalouse de Crespino et de Coronato, affrontement des deux rivaux qui se disputent le droit de demander des comptes à Giannina : les non - dits, les rancoeurs, les médisances, tout ce que cachait l'apparente harmonie initiale affleure à la surface :

CORONATO. Cosa sono queste minacce? Con chi credete di aver che fare.
 CRESPIANO. Io sono un galantuomo, e son conosciuto.
 CORONATO. Ed io cosa sono?
 CRESPIANO. Non so niente.
 CORONATO. Sono un oste onorato
 CRESPIANO. Onorato?
 CORONATO. Come! ci avreste voi qualche dubbio?
 CRESPIANO. Non sono io che lo mette in dubbio.
 CORONATO. E chi dunque?
 CRESPIANO. Tutto questo villaggio.
 CORONATO. Eh amico, non è di me che si parla. Io non vendo il cuio vecchio per il cuio nuovo.
 CRESPIANO. Né io vendo l'acqua per vino, né la pecora per castrato né vado di notte a rubar i gatti per venderli o per agnelli o per lepre.

L'intervention du Comte met un terme provisoire à cette tension; mais elle reste latente, et dès le second acte elle va gagner la zone supérieure. Les premiers soupçons de Candida se voient étayés par les dires de Susanna et la jalousie la détermine à accepter la proposition du Baron ; la tension est à son comble puisque Giannina essaie en vain de se faire entendre de Candida, et qu'Evaristo, revenu enfin de la chasse, se voit lui aussi interdire brutalement

l'entrée du "palazzino" de Geltruda. La porte claquée par erreur au nez du Baron manque de provoquer un duel avec le Comte, et lorsqu'Evaristo, soucieux avant tout de s'expliquer avec Candida, donne ou plutôt abandonne à Giannina l'éventail qui n'a plus de sens pour lui, le final de l'acte reprend et amplifie celui de l'acte précédent, et dans la bousculade qui le termine, l'éventail passe dans les mains de Coronato.

Tout au long des deux premiers actes, l'éventail caché - car Giannina refuse de dire à Crespino qu'il est en sa possession - vient troubler sourdement les rapports des deux amoureux, auxquels Goldoni donne dans la pièce une place considérable, sans équivalent du côté du couple Candida -Evaristo. L'explication de son silence que Giannina donne en aparté : "non voglio che sappia del ventaglio, che subito sospetterebbe" (II,13) est comme toujours vraisemblable, mais ne rend pas tout à fait compte de la relation complexe qu'elle entretient avec Crespino, un mélange de tendresse, de coquetterie et de rouerie. Cet éventail qui fait d'elle, par hasard, pour un instant, autre chose que la simple paysanne, la "villana" que les autres voient en elle, elle ne veut pas le partager. Aussi se dérobe-t-elle derrière le jeu, la taquinerie (le "matto" qu'à plusieurs reprises elle lance à Crespino), la provocation sensuelle. Et Crespino à son tour, lorsqu' au troisième acte il reprend à Coronato l'éventail que ce dernier a malencontreusement oublié sur un tonneau, n'en dit rien à Giannina, prenant ainsi une double revanche, sur son rival, mais aussi sur la femme aimée, dont le comportement le déconcerte. Tout cela se fait en sourdine, sans obéir à un plan déterminé, car quels que soient les doutes ou les inquiétudes de Crespino, il ne peut être question pour lui de renoncer à Giannina. Les personnages populaires, à la différence des personnages "nobles", ne posent pas les problèmes en termes de vie ou de mort, mais savent faire des compromis avec la réalité : "Oh, se trovo Giannina in difetto, se la trovo colpevole! cosa farò? L'abbandonerò? Eh, poco più, poco meno. Le voglio bene. Cosa mai sarà?" (III, 4)

A Evaristo non plus, Crespino ne dit pas qu'il a l'éventail, sans que l'on sache précisément quelles sont ses motivations : jalousie, volonté de garder ses distances avec ce qui se passe de l'autre côté de la barrière sociale ("Vi sono degli imbrogli con questo signor Evaristo. E quel ventaglio... ho piacere di averlo io per le mani" III, 3.)... S'il choisit de s'en débarrasser en le donnant au Comte, c'est par prudence, parce que trop de bruit se fait autour de cette affaire : "Ho sentito a dire che in certe occasioni i stracci vanno all'aria. Ed io i pochi che ho, me li vo' conservare" (III, 8). L'éventail peut reprendre sa trajectoire et pendant quelques instants, dans les mains du Comte, il redevient un objet ordinaire, que l'on peut manipuler, décrire : "Queste figure non sono ben dipinte, ma mi pare che non siano mal diseguate", évaluer : "Che può costar? che so io ? Sette o otto paoli" ? Mais cette image pacifiée, neutralisée

de l'objet est un leurre, un piège tendu au spectateur, car l'éventail n'a pas encore perdu tout son pouvoir. Devenu pour Evaristo, puisque Candida exige qu'il le lui remette, un gage de vie ou de mort, il va, comme on le sait, brusquement monter de prix, à la grande surprise du Comte : "Diavolo, bisogna che sia dipinto da Tiziano o da Raffaello d'Urbino". Des "dieci, venti, trenta zecchini

"offerts par Evaristo à Coronato, on passe à cinquante, puis à la tabatière en or qui emporte le marché, mais Evaristo serait prêt à aller au-delà : "Si, per giustificarmi presso dell'idol mio, farei sacrificio del mio sangue, se abbisognasse" (III,10) : l'éventail n'en a donc pas fini d'illustrer les différentes figures du don ou de l'échange : de la plus simple à la plus sophistiquée, de la plus neutre à la plus chargée d'émotion ; ce qui fait de lui un objet beaucoup plus riche de potentialités dramatiques et dramaturgiques que les objets fonctionnels, simples supports de méprises et de quiproquos que sont par exemple la lettre ou le portrait dans les *Amants timides*. Les comportements qu'il induit, comme on l'a déjà vu, ne sont pas toujours conscients chez les personnages, et d'ailleurs, à l'origine de tous ces événements, n'y a-t-il pas ce geste maladroit de Candida, qui laisse tomber son éventail en se levant pour saluer Evaristo : véritable "lapsus" gestuel, révélateur de son désir de ne pas voir partir Evaristo, et qui inaugure la série d'"oublis" ou d'actes manqués qui jalonnent la pièce : la "distraction" de Coronato, par exemple, qui oublie l'éventail sur un tonneau, comme s'il savait qu'en fin de compte il ne pourra jamais l'emporter sur Crespino, ce qui en parallèle éclaire l'obstination quelque peu masochiste du Baron, malgré les signes évidents de l'indifférence de Candida, à feindre de croire en ses chances. La porte que Geltruda lui claque au nez à la scène 10 de l'acte II (bien sûr il s'agit d'une erreur puisque c'est Giannina que l'on veut empêcher d'entrer) n'est-elle pas le signe qu'il n'est pas le bienvenu, et la colère du Baron devant cet "affront", quoi qu'en pense le Comte, n'a-t-elle pas quelque raison d'être? Le jeu des symétries va d'ailleurs faire que, quelques scènes plus loin, Evaristo va lui aussi se voir empêché d'entrer chez Geltruda, mais cette fausse équivalence n'est qu'un trompe-l'œil : celui qui est rejeté est aimé ; celui que l'on laisse entrer sera refusé.

Dans un jeu alterné d'ombres et de lumière, les déterminations et les motivations des personnages, déclarées ou inconscientes, rencontrent souvent ces "casi che si danno", ces "accidenti che accadono" comme le dit Crespino à propos de la "distraction" de Coronato, et qui donnent une nouvelle impulsion à l'intrigue. La multiplicité des personnages, et leur distribution en différents points de l'espace scénique permet aussi de mettre en place un système de "caches", qui en diversifiant et en multipliant les points de vue, infléchissent constamment la circulation de l'information et modifient le cours de l'action : ainsi le malaise d'Evaristo qui le contraint à aller prendre du repos chez

Moracchio ne lui permet pas de voir Crespino remettre l'éventail au Comte ; c'est Giannina, qui se mettant à la fenêtre dans l'espoir d'apercevoir Crespino, voit l'éventail dans les mains du Comte ; à peine a-t-elle le temps d'aller prévenir Evaristo que l'éventail a déjà été offert au Baron... Mais déjà, dès les premières scènes, c'est en s'attardant un peu sur sa terrasse, car elle n'a pas grande envie d'aller en compagnie de sa tante écouter la "fiaba" que le Comte veut leur lire à tout prix, que Candida a surpris Evaristo sortant de chez Susanna, puis parlant à mi-voix à Giannina, sans qu'elle puisse comprendre pourquoi il n'est pas parti immédiatement pour la chasse ("Mi dà ad intendere che va alla caccia, e si ferma qui"), et il lui suffira d'un court instant pour s'irriter, se buter, et tourner le dos au jeune homme au moment même où ce dernier, l'ayant enfin aperçue, s'apprête à lui expliquer les raisons de son comportement. Au compartimentage de l'espace s'ajoute donc une sorte de "feuilletage" du temps, constitué par les multiples décalages, déphasages, retards, dans lesquels chacun se trouve pris, ce qui ne lui donne qu'une perception partielle d'événements dont la signification d'ensemble lui échappe. Devant les rebondissements de l'intrigue, les brusques renversements de situation, les personnages ne peuvent que s'en remettre au témoignage de leurs sens. La formule "l'ho visto con questi occhi, l'ho sentito con queste orecchie" et ses variantes circule, comme un leitmotiv, comme un exorcisme, devant une réalité qui tout d'un coup se dérobe, et la "stupeur" qui est, selon Squarzina, avec l'Eros une des forces agissant dans la pièce tient à cette présence constamment renouvelée du vrai invraisemblable, de l'impossible qui pourtant est.

Tous les personnages cependant, on l'a vu, ne réagissent pas de la même manière : si les personnages du niveau "supérieur" se laissent prendre immédiatement au piège des apparences, les personnages populaires savent garder une certaine distance, et essaient d'ailleurs de ne pas trop s'impliquer affectivement dans une aventure qui les dépasse. Sur ce plan là, Giannina est incontestablement le personnage le plus "fort" de la pièce. Goldoni s'est certainement plu à dessiner ce caractère original de "mauvaise tête bon cœur", d'une adolescente rebelle qui a appris très tôt à ne pas se laisser humilier. Forte de son amour pour Crespino, qu'elle n'hésite pas à proclamer publiquement "signor sì, voglio Crespino a dispetto di tutto il mondo", elle reste capable de défendre sa dignité, son droit à l'autonomie, même auprès de celui qu'elle aime, et de s'accorder des moments de jeu, comme lorsqu'elle parodie les envolées comico-tragiques d'Evaristo :

EVARISTO. Non puo' stare, non puo' essere, voi dite delle bestialità.

GIANNINA. *cantando*. Andate, vedete, sentite, e vedrete s'io dico delle bestialità.

D'une certaine façon, le personnage de Giannina dispose d'une capacité énergétique qui excède les besoins de l'intrigue, et qui donne au personnage

une grande inventivité verbale. Et d'abord un sens de la réplique qui, comme le fait remarquer Crespino, lui fait vouloir avoir en toutes circonstances le dernier mot :

CRESPINO. E vuol essere l'ultima.
GIANNINA. Oh si, anche in fondo d'un pozzo.

Sens de la réplique dont Susanna, Candida, mais surtout le Comte font les frais; au point qu'on ne sait trop si cet insolent franc-parler qui déconcerte le Comte ne le fascine pas un peu, amenant les deux personnages, lorsqu'enfin les tensions s'apaisent, à “rejouer” dans une sorte de complicité leurs relations antagonistes :

CRESPINO ...signor Conte, adunque ella mi dà buone speranze?
CONTE. Buonissime. Oggi è una giornata per me fortunata, e tutte le cose mi vanno bene.
CRESPINO. Se gli andasse bene anche questa!
CONTE Si, subito, aspettate. Ehi, Giannina.
GIANNINA, *di casa*. Signore, cosa vuole? Cosa pretende? *In collera*
CONTE. Non tanta furia, non tanto caldo. Voglio farvi del bene, e maritarvi.
GIANNINA. Io non ho bisogno di lei.
CRESPINO, *al Conte*. Sente?
CONTE, *a Crespino*. Aspettate. *A Giannina* Voglio maritarmi a modo mio.
GIANNINA. Ed io gli dico di no.
CONTE. E voglio darvi per marito Crespino.
GIANNINA, *contenta*. Crespino?
CONTE, *a Giannina*. Ah! cosa dite?
GIANNINA. Signor si, con tutta l'anima, con tutto il cuore.
CONTE, *a Crespino*. Vedete l'effetto della mia protezione?
CRESPINO. Si signore, lo vedo.

Bien qu'il paraisse contruit à partir de différents modèles (Don Marzio dans *Le Café*, le Marquis dans *La Locandiera*, entre autres), et qu'il semble incarner une nouvelle fois l'image satirique de l'aristocrate décavé, s'accrochant à des privilèges de plus en plus formels, parce que le véritable pouvoir, celui conféré par la fortune, lui fait défaut, le personnage du Comte “déborde” cette stricte définition sociologique. Est-ce une sorte de “compassion historique”-la distance prise avec les grandes batailles idéologiques menées du temps de la “réforme”- qui incite Goldoni à traiter le personnage avec une indulgence particulière en faisant de cette folle journée une journée où “tutte le cose (lui) vanno bene” Son rôle dans l'intrigue n'est pas dû à un

point de vue supérieur qu'il aurait sur les événements, tout au contraire, puisque sa myopie psychique ne lui fait voir que son intérêt immédiat ; c'est dans l'atmosphère légèrement euphorique que le personnage transporte avec lui, une capacité inventive, un art de rebondir, que stimulent d'ailleurs les difficultés de la tâche entreprise (par exemple faire croire au Baron qu'il est aimé alors que tout démontre le contraire) qui lui fait toujours trouver la parade nécessaire. Pour lui tout s'explique très naturellement : par exemple le malaise de Candida, qui lui permet de se retirer dans sa chambre et de ne pas recevoir le Baron :

CONTE. No, amico, scusatemi, non vi potete dolere di niente.

BARONE. Vi assicuro che non ho nemmeno ragione di lodarmi.

CONTE. Se la signora Candida si è trovata male, è un accidente, vi vuol pazienza. Sapete che le donne sono soggette ai vapori, agli affetti sterili.

BARONE. Sterili? Isterici vorrete dire...

CONTE. Sì, isterici, isterici, come volete. Insomma, se non vi hanno fatto tutta l'accoglienza, non è colpa sua, è colpa della malattia.

L'invention de l'“autre” éventail va souligner la parenté du Comte non seulement avec le Lelio du *Menteur*, mais aussi avec le Truffaldino du *Serviteur de deux maîtres*, inventeur de son double Pasquale ; derrière l'utilisation quelque peu acrobatique de l'éventail imaginaire, le Comte peut dissimuler son double jeu, jusqu'à ce que, dans l'euphorie du dénouement, il puisse se fondre dans la collectivité et échapper à la colère impuissante du Baron :

BARONE. Sì, è vero confesso la mia passione, condanno la mia debolezza. Ma detesto l'amicizia e la condotta del signor Conte. *Saluta e via*

CONTE. Eh niente, siamo amici. Si scherza. Fra noi altri colleghi ci conosciamo. Animo, facciamo queste nozze, questo matrimonio.

Pour Siro Ferrone⁵ le comique de la pièce vient du contraste entre l'agitation du petit monde villageois et la stupidité de ce qui la cause. Ce n'est pas l'avis de Giannina qui s'exclame "Gran ventaglio ! Ci ha fatto girar la testa dal primo all'ultimo ". L'éventail dont il est question ici n'est déjà plus le simple objet qui a créé tant de remous, mais bien la pièce toute entière, cette "gran commedia" qui vient elle aussi de Paris. Plus que de comique (encore que les situations comiques, grâce en particulier au personnage du Comte, ne manquent pas) c'est de la vitalité quelque peu grisante du texte dont il conviendrait de parler, de la fluidité extraordinaire des dialogues qui donnent au texte

5. Siro Ferrone, *Carlo Goldoni*, La Nuova Italia, 1975.

ce "legato" dont Goldoni était si fier, et de leur générosité inventive qui compense largement la minceur de l'intrigue. Tout est jeu. Tant que l'éventail n'a pas atteint son but, et que tout va rentrer dans l'ordre, la surprise est toujours possible: un objet fictif peut entrer en concurrence avec un objet réel, un oui peut signifier un non, une victoire peut se transformer en défaite, comme un faux mariage peut en cacher un vrai:

CONTE. Giannina si ha da maritare sotto gli auspici della mia protezione.

MORACCHIO. Signor sì, sono contento, e tu vi acconsentirai o per amore o per forza.

GIANNINA, *con serietà*. Oh, vi acconsentiro' volentieri.

MORACCHIO. Sarà meglio per te.

GIANNINA. E per farti vedere che vi acconsento, do la mano a Crespino.

MORACCHIO, *con affanno*. Signor Conte.

CONTE, *placidamente*. Lasciate fare.

Le charme de la comédie tient sans doute en la fusion réussie entre une structure très rigoureuse, une grammaire que Goldoni connaît sur le bout des doigts, et la dynamique psychique et verbale à l'oeuvre dans le texte qui semble inventer à chaque instant situations et personnages.

Que ce travail se fasse au profit du "Théâtre" plus que du "Monde", cela paraît indéniable, dans la mesure où toute la problématique sociétale des grandes pièces vénitienes est ici absente. Pièce sur rien, alors, ou peu de chose : un objet fragile, qui peut se briser en un instant? Un éventail ? Ou la parole? Nullement, en tout cas, un pur exercice de virtuosité gratuite. Plutôt, comme le suggère Squarzina, "una ricerca che è assolutamente, radicalmente sulla vita piuttosto che sulla società, sulla esistenza anziché sulla storia". Le "Monde", c'est moins maintenant pour Goldoni une patrie lointaine ou cette réalité parisienne trop récente pour être facilement déchiffrable, que cet énorme capital d'expériences et de textes accumulés où se sont constamment mêlés le vécu et l'écriture. Qu'il lui soit possible de continuer à le faire fructifier, autrement que dans la mémoire, dans les *Mémoires*, Goldoni peut encore le croire quand il écrit *l'Eventail*. Pour nous qui savons que cela ne fut pas possible, cela jette sur la pièce, sur sa gaieté, quelque chose de la mélancolie d'un tableau de Watteau dans lequel on ne sait si les personnages partent pour l'île enchantée ou la quittent pour toujours.

Danièle ARON