

**CARLO GOLDONI,
DES COULISSES DU THÉÂTRE
VERS L'AVANT-SCÈNE DU TEXTE.
LES TRACES DE LA DRAMATURGIE DE L'ACTEUR
DANS LA DRAMATURGIE DE L'AUTEUR**

La créativité goldonienne est pareille à un théâtre, dont les textes et leur édition¹ (Bettinelli, Paperini, Pitteri, Pasquali puis Zatta) seraient l'avant-scène et le décor de façade, tandis que le contexte d'écriture (période du contrat, acteurs, vie de la troupe, rivalités théâtrales etc...) en représenterait tout ce qui influe sur le texte « per la porta di dietro », pour reprendre la formule malicieuse de Don Marzio dans *La bottega del caffè*. Nous nous interrogerons ici, en l'illustrant par l'analyse des textes, sur ce « flusso e riflusso » qui, depuis les différents acteurs dont la personnalité ou

¹ Pour les 3 des 9 tomes de la Bettinelli voulus par Goldoni (1750-53), voir Carlo Goldoni, *Polemiche editoriali*, éd. Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 2009, p. 43-49 ; pour les 10 tomes de la Paperini (1753-57), *ibid.*, p. 72-81 ; pour les 10 tomes de la Pitteri (1757-64) voir Carlo Goldoni, *Introduzioni, prologhi e ringraziamenti*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 63-74 ; pour la description des 17 tomes de la Pasquali (1761-1780), voir Carlo Goldoni, *Memorie italiane*, éd. Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 2008, p. 61-78. Pour les renvois aux comédies de Goldoni ou paratextes édités chez Marsilio, nous n'indiquerons dès la deuxième occurrence que le titre de l'œuvre abrégé [*Il servitore di due padroni (Sddp)*; *Il Moliere (IM)*; *Il teatro comico (TC)*; *La bottega del caffè (Bott.)*; *La locandiera (Loc.)*; *La cameriera brillante (Cam.)*; *Trilogia persiana (Sposa, Julfa et Ispaan)*; *Gl'innamorati (Inn.)*; *Trilogia della villeggiatura (Smanie, Avv. et Rit.)*], suivi du n° de l'acte/scène et la page.

la situation dans la troupe inspire bon nombre de personnages goldoniens² vers l'avant-scène du texte, trace de manière nette les contours d'une grande part de sa genèse.

L'image n'est pas si incongrue si l'on songe un seul instant à la part non négligeable du paratexte explicatif goldonien en coulisse (au sens quasiment propre du terme) de ses comédies. Nous en voulons pour preuve en premier lieu bien sûr *Il teatro comico* où Goldoni-Orazio ouvre la « porta di dietro » et les affres de sa réforme au public par une « poétique mise en action »³, puis les textes des *Introduzioni*⁴ aux saisons théâtrales (1753-1761) qui mettent en scène concrètement leur inauguration ; d'une certaine manière aussi *La cameriera brillante*, sorte de symétrique contre-manifeste d'ouverture au San Luca qui fait écho au texte manifeste du Sant'Angelo. Et enfin et surtout, les *Prefazioni Pasquali* (aussi appelées *Memorie italiane*) qui représentent en somme l'ultime lever de rideau, tant côté jardin que côté cour, sur les ficelles de la création goldonienne.

Mais au-delà des ficelles ouvertement déclarées, ou plus exactement du paratexte ayant cette fonction, les comédies goldoniennes recèlent aussi les traces, entre les lignes, de l'histoire de leur genèse. Il nous appartient ici d'en déceler les indices plus ou moins manifestes, du *Servitore di due padroni* jusqu'aux années françaises.

À l'instigation d'Antonio Sacchi, Goldoni écrit en 1746 *Il servitore di due padroni*. Non seulement l'auteur reconnaît dans l'*Autore a chi legge* l'avoir ébauchée « espressamente per lui », mais surtout que « mi ha egli medesimo l'argomento proposto »⁵, euphémisme qui dissimule mal à quel point l'acteur est bien co-auteur de la comédie initiale, sous forme de pacte

² Ainsi, la Baccherini est à l'origine, en 1743, du modèle de *La donna di garbo* ; le Pantalon Golinetti fonde la trilogie de Momolo au San Samuele qui deviendra *L'uomo di mondo*, *Il prodigo* et *La bancarotta*. *La gastalda* est écrite pour Maddalena Marliani en 1751, Cesare D'Arbes inspire *Il frapportore*, *I due gemelli veneziani*, pour ne citer que quelques exemples parmi les plus significatifs.

³ Ginette Herry, *Le Théâtre comique*, Paris, Imprimerie Nationale, 1990, p. 9-70 et Carlo Goldoni, *Mémoires*, II, VII, Paris, Aubier, 1992, p. 267.

⁴ Voir Carlo Goldoni, *Introduzioni, prologhi, ringraziamenti, Prefazioni e polemiche*, éd. Roberta Turchi, vol. 2, Venezia, Marsilio, 2011.

⁵ *Il servitore di due padroni, L'Autore a chi legge*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 111. Demandée par Sacchi en 1745, la pièce n'est publiée qu'en 1753, soit 8 ans après, chez l'éditeur Paperini.

dramaturgique avec Goldoni, qui lui attribue, comme l'écrit Siro Ferrone, « il governo, di fatto, della messinscena ». Et le texte de 1753, même huit ans après, porte bien les traces du Sacchi « metronomo »⁶ de la pièce originelle de 1745-46, à commencer par la scène (I, 2) qui signe l'entrée en scène de Truffaldino. Avant son arrivée, la comédie s'est ouverte comme une fin de comédie sous forme de conclusion topique (I, 1) puisque tout commence par le mariage de Clarice et Silvio (I, 1). Truffaldino arrive alors en intrus, dans la mécanique bien huilée d'une comédie déjà écrite, qu'il se charge de bouleverser. Le fait qu'il s'adresse à tous par un « oh che bella compagnia » fait de lui un personnage qui entre métaphoriquement aussi justement dans une compagnie de théâtre dont, par ses questions, il fait décliner toute la hiérarchie d'un rôle à l'autre, de la *prima donna* à la *servetta*, introduisant le grain de sable (le retour de Federigo Rasponi-Beatrice) dans l'engrenage d'une intrigue qui apparaît d'emblée achevée. Tout se passe en effet comme si Sacchi-Truffaldino entraînait, métaphoriquement, au cœur du texte *premeditato* (donc écrit) de Goldoni, le bouleversant totalement pour y insuffler un souffle d'*improvviso*⁷ que l'édition goldonienne de 1753 se charge ensuite de mimer : l'on remarquera combien, avec l'entrée de Truffaldino, le dialogue change de rythme et combien l'intrigue est déviée depuis celle des *primi amorosi* (Silvio et Clarice) se focalisant visuellement sur le couple Smeraldina-Truffaldino, puisque ce dernier détourne le sujet principal en menant le jeu. Rappelons par ailleurs que la famille Sacchi s'était elle-même agrégée à la compagnie de Giuseppe Imer au San Samuele en 1738. Ici, l'entrée imposante de Sacchi semble alors mimer cette intrusion au sein d'une compagnie bien hiérarchisée et renseigne sur la personnalité envahissante de l'acteur du point de vue scénique et technique. Et le texte même de la scène (I, 2) reflète cette intrusion de l'impromptu au cœur du texte écrit. Certes, Truffaldino consent à débiter plus qu'à jouer son texte (« Oh, l'è longa. L'è el sior Federigo Rasponi turinese, el me padron, che la reverisse, che l'è vegnù a posta, che l'è da basso... »⁸), revenant néanmoins sans cesse à sa propre trame, et qu'il dirige : celle qu'il a décidé de jouer avec Smeraldina

⁶ *Sddp*, *Introduzione* de Siro Ferrone, p. 11, p. 28 et p. 31.

⁷ Voir le significatif témoignage de Giacomo Casanova, en 1769, sur cette incapacité à jouer *premeditato* de Sacchi, à laquelle même Goldoni ne parvint pas à remédier, *Sddp*, p. 16-18.

⁸ *Sddp*, I, 2, p. 119.

en dépit de ce que les autres (ceux de la trame principale) veulent lui dire. Ainsi, le rythme des répliques ne fait que s'accélérer jusqu'à la fin de la scène, mimant littéralement ce qu'était sans nul doute le rythme vif que donnait à la scène l'indomptable Antonio Sacchi. Cette scène traduit clairement le rôle de métronome qu'avait eu Sacchi sur la pièce en la demandant à Goldoni : il est le maître des lieux, ou en tout cas le devient dès la scène 2 de l'acte I qui le consacre metteur en scène et quasi auteur de la suite avec l'annonce de la « non mort » de Federigo Rasponi-Beatrice. La maîtrise de l'intrigue par Truffaldino se fait en apparence « par hasard » parce qu'en tant que personnage il apparaît comme « sempio » (Pantalone, I, 2), mais ça n'est que la facette « personnage » de l'acteur qui, maîtrisant l'espace scénique justement par cette capacité à interagir dans l'instant, dans un présent permanent (qui le prive donc — comme personnage — de toute biographie), est aussi « un uomo burlevole » (Dottore, I, 2). Instinctif, enfantin, quasi animal, au final le personnage de Truffaldino n'est en quelque sorte rien d'autre qu'une technique de l'acteur Antonio Sacchi pour maîtriser la scène, la trame, et les autres personnages lesquels, toujours pris de court car prisonniers de leur histoire ou de leur biographie écrite, ne font que s'adapter à l'impromptu de Sacchi, sans jamais pouvoir diriger quoi que ce soit.

Mais la scène (I, 2) n'est pas la seule scène clé traduisant cette absolue mainmise de Sacchi sur l'histoire. Prenons par exemple la scène (II, 12) qui est celle de la préparation du repas entre Brighella et Truffaldino. Alors que traditionnellement, c'est le *primo zanni* qui détient les fils de l'intrigue, ici Brighella file doux devant le *secondo zanni* Truffaldino qui devient véritablement le metteur en scène des scènes du repas (II, 14-15). Or, si par transfert métaphorique l'on considère que Brighella est à la cuisine ce que Goldoni est à la comédie *Il servitore di due padroni*, c'est-à-dire celui qui organise l'ordre des plats en vue du repas comme le second écrit l'ordre des actes en vue d'une intrigue, il s'avère que c'est Truffaldino-Antonio Sacchi qui, déchirant la lettre de change, à genoux à même le sol du théâtre, « compisce la figura di cinque piatti »⁹ tel un auteur de théâtre qui établirait *la figura di cinque atti*. Faut-il y voir la parabole d'un Sacchi déchirant en

⁹ *Ibid.*, II, 12, p. 171.

permanence le théâtre *premeditato* au profit d'un jeu *a soggetto*¹⁰ dont il est le seul maître ? Quoi qu'il en soit, la scène est bien à l'image de ce que devait être l'incidence de Sacchi sur la scène du *Servitore di due padroni* : un directeur de scène, respecté par Goldoni¹¹ au point de lui laisser la direction sinon de l'intrigue, du moins de la scène, puisque celle du repas (II, 15) consacre le point culminant de toute la pièce et mime, réplique après réplique, l'impression d'improvisation absolue que produisait le jeu d'Antonio Sacchi¹². En effet, le rythme du dialogue s'accélère au point que le texte apparaît véritablement comme la mimésis d'une gestuelle s'articulant autour des plats transmis par les serviteurs à Truffaldino, avec intensification des didascalies, signes de l'agitation physique croissante de Truffaldino. En l'absence du *copione* original, le texte de l'édition Paperini 1753 est pour nous à considérer comme la mémoire écrite du jeu de Sacchi qui imprime, sur le texte, son « implicita musicalità ballettistica della recitazione »¹³. Quand enfin Truffaldino prend l'initiative de donner un peu d'air aux malles de ses deux maîtres (III, 1, 2, 3), c'est là encore lui qui gouverne l'intrigue : son inventivité dans l'instant lui sert alors à justifier et la présence du portrait de Beatrice dans la poche du vêtement de Florindo, et inversement la présence du livre de mémoires de Florindo dans les vêtements de Beatrice, ponctuant chaque fois ses réponses d'un « l'ho eredità » et donc en inventant et relatant à l'improvvisu la mort accidentelle de chacun des protagonistes. Là encore, l'intrigue et la biographie progressive des autres personnages, c'est Truffaldino qui l'écrit. Ici encore, l'on a d'une part la facette balourde de Truffaldino qui n'a aucune conscience des conséquences de ses paroles, mais d'autre part la preuve de la technique d'acteur d'Antonio Sacchi : une capacité à réinventer l'intrigue au fur et à mesure, assumant de fait la direction de la scène. Ici, l'acteur se

¹⁰ Non seulement Casanova relève cette incapacité de l'acteur à jouer *premeditato*, mais Goldoni lui-même affirme : « non poteva sperarsi di tentar le commedie scritte » (*Memorie italiane, op. cit.*, p. 264).

¹¹ « non ci si trova di fronte ad un drammaturgo che tiraneggia, ma ad un autore che coopera con gli attori », (Siro Ferrone, Valentina Gallo, in *Sddp*, note 7, p. 232).

¹² Lire les pages de Giacomo Casanova en 1769 sur A. Sacchi (in *Sddp, Introduzione* de Siro Ferrone, p. 16-18) lequel n'aura par ailleurs jamais aucun rôle entièrement écrit dans les *fiabe* de Carlo Gozzi : par exemple, dans *L'augellin belverde* (1765) le rôle de Truffaldino est le seul à être laissé entièrement *a canovaccio*.

¹³ *Sddp, Introduzione* de Siro Ferrone, p. 23.

substituée à l'auteur, ou peut-être en est-il même le transfert sur la scène écrite de la Paperini 1753 où le *baule* (le coffre) serait alors une métaphore de la créativité de l'auteur, objet néanmoins laissé tout entier aux mains d'Antonio Sacchi. Le *baule* est aussi l'emblème des troupes itinérantes de comédiens *dell'arte*, qui réemploient cet objet du voyage en objet scénique figurant alors parmi les « robbe per la commedia ». Or, c'est dans les deux malles, celle de Beatrice et celle de Florindo, que Goldoni fait puiser à Truffaldino la relance de l'intrigue et la révélation de la féminité de Federigo-Beatrice¹⁴, grâce au quiproquo du portrait que Florindo donna à Beatrice¹⁵ d'une part, et du livre de mémoires de Florindo d'autre part¹⁶, placés tous deux dans la mauvaise malle par Truffaldino qui les a rangés à la va-vite au début de la scène (III, 2). Mais le *baule* n'est pas que l'apanage du comédien, puisque Goldoni utilise la métaphore à plusieurs reprises pour évoquer l'endroit symbolique où il puise son inspiration d'auteur. Citons seulement *L'autore a chi legge* (Pitteri, tome 10, 1764) de *La donna bizzarra* (1758)¹⁷ : « qualche volta gli autori sono costretti a valersi del loro *baule*, come fanno i Maestri di musica »¹⁸. Autrement dit, le coffre consacre symboliquement les deux niveaux d'écriture du texte du *Servitore di due padroni* : le *baule* de l'intrigue goldonienne où Florindo et Beatrice sont amants et doivent se retrouver un jour au terme de leur quête, et la scène des coffres est aussi celle où plus que jamais ils risquent de se retrouver nez à nez ; mais aussi le *baule* d'Antonio Sacchi-Truffaldino, qui réécrit, sur le palimpseste goldonien, une toute autre histoire, confirmant d'une part l'intrigue goldonienne et centrale, mais la modifiant aussi à son gré, ainsi que dans ce passage crucial qui engendre ensuite le monologue désespéré de Beatrice :

¹⁴ *Sddp*, III, 3, p. 198-199.

¹⁵ *Ibid.*, III, 2, p. 193.

¹⁶ *Ibid.*, III, 3 p. 197.

¹⁷ *La donna bizzarra*, pièce en martelliens est écrite pour le théâtre de société du marquis Albergati Capacelli et jouée à Zola en 1758.

¹⁸

TRUFFALDINO Giust allora vegniva via da Venezia per la morte del me padron.
 BEATRICE (Misera me!). Questo tuo padrone aveva nome Florindo?
 TRUFFALDINO Sior sì, Florindo.
 BEATRICE Di famiglia Aretusi?
 TRUFFALDINO Giusto Aretusi.
 BEATRICE Ed è morto sicuramente.
 TRUFFALDINO Sicurissimamente.
 BEATRICE Di che male è egli morto? dove è stato sepolto?
 TRUFFALDINO L'è cascà in canal, el s'ha negà, e nol s'ha più visto.¹⁹

Il n'est pas étonnant que l'édition Paperini de 1753 se livre à ce point, à la mémoire d'Antonio Sacchi, à une telle mimésis de l'emprise de ce dernier sur l'évolution de l'action. En effet, non seulement Goldoni n'entend pas d'un seul coup abandonner la comédie *all'improvviso*, malgré le souhait qu'il en a, entendant bien habituer progressivement et le public et les comédiens mais il affirme : « se tutte le maschere avessero il talento del Sacchi, le commedie all'improvviso sarebbero deliziose ; onde ripeterò quel che ho detto più volte : io non sono inimico delle Commedie *a soggetto*, ma di que' Comici, che non hanno l'abilità sufficiente di sostenerle »²⁰.

Du reste, la comédie *a soggetto* est aussi chez Goldoni une technique qu'il connaît bien pour l'avoir appréhendée auprès d'acteurs rompus aux techniques de *l'arte*, y compris au théâtre Sant'Angelo, de Lelio (Luzio Landi) à Brighella (Giuseppe Marliani), ou du nouvel Arlecchino (Ferdinando Colombo) au nouveau Pantalone Collalto qui fait justement ses débuts dans *Il teatro comico* en guise d'ouverture à la saison théâtrale 1750-51. Or, Ginette Herry a bien montré la double dimension éducative de cette pièce-manifeste²¹ qui entend, entre les lignes, d'une part ré-former (en les faisant évoluer depuis leurs techniques *dell'arte*) les acteurs à la comédie de caractère, et d'autre part ré-former le public qui devrait, en public idéal,

¹⁹ *Sddp*, III, 3, p. 198.

²⁰ *Memorie italiane, L'Autore a chi legge, op. cit.*, p. 267. Goldoni commente ainsi le succès du *Momolo cortesan*, où le Pantalon Golinetti s'illustra aux côtés de Sacchi.

²¹ On lira avec le plus grand profit les pages de Ginette Herry consacrées à *Il teatro comico* dans *Carlo Goldoni, Biografia ragionata*, tome II, 1750-53, Venezia, Marsilio, 2009, p. 335-348. Ginette Herry démontre la portée civile qu'entend donner Goldoni avec cette pièce « vera azione teatrale e una sequenza di vita civica » (*Ibid.*, p. 345).

adhérer aux différents souhaits de Goldoni par la voix de ses trois porte-paroles : Placida-Rosaura (alias Teodora Medebach), Orazio-Ottavio (alias Girolamo Medebach) et Anselmo-Gianni (alias Giuseppe Marliani)²². Or, plutôt que de mettre en scène un manifeste explicite et directement théorique, Goldoni mêle la réalité de la troupe, à savoir le recrutement, bien réel et récent, de deux acteurs dans la compagnie Medebach au Sant'Angelo (l'Arlecchino Ferdinando Colombo et le Pantalone Antonio Mattiuzzi Collalto, remplaçant de Cesare d'Arbes qui vient de partir pour Dresde) à la fiction de la pièce (recrutement, dans la compagnie de la fiction théâtrale, de Lelio, poète issu du vieux théâtre *dell'arte*, mais qui est en réalité Luzio Landi, un acteur bien connu du public vénitien pour sa grande palette expressive ; et de Eleonora, elle aussi bien connue du public vénitien puisqu'il s'agit de Vittoria Falchi). Et là encore, Goldoni se sert de l'arrière-plan réel de la compagnie Medebach²³ pour semer les éléments de sa réforme du théâtre en la mettant concrètement en scène. Même si Goldoni ne montre pas en direct le recrutement et la sélection réelle de Tonino-Collalto, la scène (I, 3) qui le présente au public vénitien le fait néanmoins dans la réalité des difficultés et de la personnalité de Collalto qui, non encore habitué aux comédies de caractère, « trovandose in necessità de studiar, e de dover dir el premedità, se el gh'ha reputazion, bisogna, che el ghe pensa, bisogna, che el se sfadiga a studiar, e che el trema sempre ogni volta, che se fa una nova commedia, dubitando, o de no saverla quanto basta, o de no sostegnir el carattere come xè necessario »²⁴. Or ce que dit Tonino — alias Collalto — correspond à ce qu'écrit Goldoni à propos de la

²² L'auteur ne s'incarne en aucun personnage en particulier, mais attribue une fonction de porte-parole à trois personnages (voir Ginette Herry, *Ibid.*, tome II, p. 338) : « la riforma presentata nel *Teatro comico* è quella, reale e idealizzata, di Ottavio-Orazio, Placida e Anselmo. I loro discorsi compongono, con le parole : nuovo/vecchio, figli/padri, onestà/impostura, illuminato/accecato, e con i temi dell'emulazione, della civiltà, dell'educazione e dello stesso riformare, una rete ideologica con la quale afferrare sia il *mondo* che il *teatro* e progettare di cambiarli », (*Ibid.*, p. 345).

²³ « Tale essere e non essere permette di aprire le pieghe della realtà. La commedia dei comici fa vedere al pubblico cosa sia l'assunzione, la preparazione e l'integrazione di attori nuovi nel teatro impresariale riformato, ma gioca a mostrarlo a proposito di attori che gli spettatori conoscono da due anni, non di quelli, aspettati, che furono realmente assunti in quaresima, poi formati e integrati in *tournee*, fuori dallo sguardo dei veneziani » (*Ibid.*, p. 341).

²⁴ *Il teatro comico*, I, 3, Milano, Mursia, 1969, édition Einaudi online, p.9.

situation de l'acteur à ce moment-là : « il avoit de bonnes dispositions avec son masque, et étoit encore meilleur à visage découvert : belle figure, belle voix : il chantoit à ravir (...). Cet homme, qui avoit eu de l'éducation et ne manquoit pas d'esprit, ne connoissoit que les anciennes Comédies de l'art, et avoit besoin d'être instruit dans le nouveau genre que j'introduisois »²⁵. Néanmoins, Goldoni ne brutalise pas l'acteur non encore rompu aux comédies de caractère ; il conçoit pour lui une scène qui, parce qu'encore teintée des techniques *dell'arte*, plaît au public qui l'applaudit²⁶. Et si l'on se penche sur la scène en question (de théâtre dans le théâtre, puisqu'il s'agit de la répétition — dans la fiction — de *Il padre rivale del figlio*) qui est très probablement celle qu'il fait en duo avec Rosaura-Placida (alias Teodora Medebach, la *prima donna* dans la compagnie réelle et qui est déjà plus habituée que Collalto au « nouveau genre »²⁷), l'on s'aperçoit en effet que la scène ménage Pantalone-Collalto en lui déroulant le tapis rouge d'un texte qu'il « débite à merveille », comme l'écrit Goldoni, dans le plus pur style d'un Pantalone « sgarbato », courtisan mûr et un tantinet libidineux, au gré de métaphores douteuses :

ROSAURA Signore, bisognerà parlarne a mio padre.

PANTALONE Vostro sior pare xè mio bon amico, e spero che nol me dirà de no. Ma vorave sentir da vu le mie care viscere, do parole, che consolasse el mio povero cuor. Vorrave, che vu me disessi : Sior sì ; sior Pantalon lo torò, ghe voggio tutto el mio ben ; sibben, che l'è vecchio, el me piase tanto ; se me disè cusì, me fè andar in bruo de lasagne.

ROSAURA Io queste cose non le so dire.²⁸

²⁵ Carlo Goldoni, *Mémoires*, II, VII, *op. cit.*, p. 267.

²⁶ « Nous fîmes l'ouverture du Spectacle par une Pièce qui avoit pour titre *il Teatro Comico* (...) *Collalto* entre en habit bourgeois ; il est tremblant, il craint le Public ; le Directeur l'encourage : le nouvel Acteur débite à merveille une scène que j'avois composée pour le faire applaudir, et il est reçu de la manière la plus flatteuse et la plus décisive », (*Ibid.*, p. 267-268).

²⁷ Rappelons que Teodora Medebach est rompue aux rôles de « patetica » et de caractère depuis, par exemple, *La donna di garbo*, première comédie écrite entièrement, dont elle reprend le rôle titre en 1747 à la suite de la Baccherini puis de la Bastona, mais encore dans *La vedova scaltra* (1748), en Bettina dans *La putta onorata*, *La buona moglie*, en Donna Eleonora dans *Il cavaliere e la dama* (1749), ou encore Rosaura fille hypocrite et méchante dans *Il padre di famiglia* (1749-50).

²⁸ *TC*, II, 6, p.36. C'est nous qui soulignons.

Mais la réponse que lui fait Rosaura (« io queste cose non le so dire ») est clairement métathéâtrale et peut aussi être interprétée comme une sorte d'exhortation à peine dissimulée — n'oublions pas que Rosaura-Placida-Teodora Medebach est l'un des trois porte-paroles de Goldoni dans la pièce — à faire évoluer le personnage de Pantalone vers un autre style de jeu, moins versé dans de semblables métaphores dignes de la « comédie de l'art ». La réponse de Rosaura à Pantalone marque en tout cas clairement le décalage entre la comédienne déjà rompue au « nouveau genre » goldonien et l'acteur (qui vient d'être recruté dans la compagnie réelle) et dont l'auteur facilite l'entrée en lui autorisant le style qui lui est encore familier. L'on verra ensuite Collalto déjà bien dégagé de l'ancien style dans *La bottega del caffè* en 1750, dans le personnage d'Eugenio qu'il incarne et qui traduit une rapide évolution. Il est une autre scène où Goldoni se sert précisément de l'ancien style et de la technique d'acteurs *dell'arte* qu'il a à sa disposition pour expliquer, mis en action, son rapport à la comédie *dell'arte*, en l'occurrence par le truchement d'un dialogue entre Lelio (Luzio Landi)²⁹ et Placida (Teodora Medebach). Il s'agit à la fois d'un morceau de bravoure rhétorique dans la plus pure tradition des rôles d'*innamorati dell'arte*, et d'une réflexion sur les excès provoqués par les *generici* de l'acteur, et c'est aussi l'occasion pour Placida de revendiquer, à l'attention d'un public auquel Goldoni offre ici tout de même un dialogue traditionnel du vieux théâtre, le vraisemblable et le naturel. Extraits :

LELIO Sì mia signora, qual invaghita farfalla mi vo raggirando intorno al lume delle vostre pupille.

PLACIDA Signore, se voi seguiterete questo stile, vi farete ridicolo.

LELIO Ma i vostri libri, che chiamate "generici" non sono tutti pieni di questi concetti?

PLACIDA I miei libri, che contenevano tali concetti gli ho tutti abbruciati, e così hanno fatto tutte quelle recitanti, che sono dal moderno gusto illuminate. Noi facciamo per lo più commedie di carattere, premeditate, ma quando ci accade di parlare all'improvviso, ci serviamo dello stile familiare, naturale, e facile, per non distaccarsi dal verisimile. (...)

²⁹ Acteur doté d'une grande créativité (voir à ce sujet et à propos de *Il bugiardo*, Carmelo Alberti, Goldoni, Rome, Salerno editrice, 2004, p. 137).

C. Goldoni, des coulisses du théâtre vers l'avant-scène du texte

LELIO Andrò investigando colla mia più fina "retorica" tutti i "luoghi topici" del vostro cuore.

PLACIDA (Non vorrei, che la sua "retorica" intendesse di passare più oltre).

LELIO Dalla vostra bellezza "argomento filosoficamente" la vostra bontà. (...)

LELIO È possibile, che non vogliate esser "medica" amorosa delle mie piaghe?

PLACIDA Sapete cosa sarò? Un "giudice legale", che vi farà legare, e condurre allo spedale de' pazzi. (Se troppo stessi con lui, farebbe impazzire ancora me. Mi ha fatto dire di quei concetti, che sono proibiti, come le pistole corte). (parte)³⁰

En quelque sorte, dans les extraits ci-dessus, Goldoni se sert d'un *signifiant* appartenant au vieux théâtre *dell'arte* (un dialogue fondé sur une métaphore filée consacrant la bravoure du *terzo uomo* et de la *prima donna*) pour transmettre, tant au public qu'aux acteurs interprétant la scène, un *signifié* faisant au contraire l'éloge de la comédie de caractère. L'on jugera ainsi de l'habileté d'un Goldoni se servant donc d'une forme en contradiction avec le fond : quelle meilleure manière que celle de transmettre au public le souhait d'une réforme dont Orazio-Goldoni signifie qu'elle doit être progressive — sans ôter par exemple les masques d'un seul coup³¹ —, mais emballé dans le paquet cadeau du vieux style *dell'arte* ? La démarche doublement éducative, envers le public et envers l'acteur, trouve ici sa pleine expression, ainsi que dans la scène (II, 9) où Goldoni, tout en exaltant la bravoure rhétorique du Brighella Giuseppe Marliani³² par la

³⁰ *TC*, II, 2, p.29.

³¹ « Guai a noi, se facessimo una tal novità: non è ancor tempo di farla. In tutte le cose non è da mettersi di fronte contro all'universale. » (*Ibid.*, II, 10, p.42).

³² Cultivé, fort d'une expérience d'acteur déjà ancienne, Giuseppe Marliani était grand tant dans la comédie *all'improvviso* que dans la *premeditata* (« ...trasformavasi in molti personaggi, esprimendo in ciascun di essi varietà di dialetto, facendo giochi capricciosi, e suonando due bacini d'ottone vibrati per aria da piccola mazza, e da lui chiamati le Campane di Manfredonia. Recitò non solo con valore il Marliani nelle Commedie all'improvviso ; ma nelle studiate Rappresentazioni ancora fu bravissimo Attore. (...) Nelle Tragedie col titolo *Attila* ed *Ezzelino*, produzioni (di Chiari), mostrò il Marliani, recitando la parte di que' Tiranni, tutta la capacità d'un Commediante ingegnoso. » (Francesco Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani*, a cura di Giovanna Sparacello, éd. Franco

réplique qu'il lui donne le loisir de débiter, en fait freiner la virtuosité lorsqu'Orazio l'interrompt dans sa tentation de répondre aux applaudissements du public :

BRIGHELLA Costù per quel che vedo, l'è goffo e destro ; ma no saria mio decoro, che me lassasse da lu superar. Qua ghe vol spirito, ghe vol inzegno. Qual piloto, che trovandose in alto mar colla nave, osservando dalla bussola della calamita, che el vento sbalza da garbin a sirocco, ordena ai marinieri zirar le vele ; cusì anca mi, ai marinieri dei mii pensieri...

ORAZIO Basta così, basta così.

ANSELMO Obbligatissimo alle sue grazie. Perché no volela, che fenissa la mia scena ?

ORAZIO Perché queste comparazioni, queste allegorie non si usano più.

ANSELMO E pur quando le se fa, la zente sbate le man.

ORAZIO Bisogna vedere chi è, che batte. La gente dotta non s'appaga di queste freddure. Che diavolo di bestialità ? paragonare l'uomo innamorato al piloto, che è in mare, e poi dire : « I marinari dei miei pensieri ! » Queste cose il poeta non le ha scritte. Questo è un paragone recitato di vostra testa.³³

Ainsi, de la même façon que dans la scène entre Lelio et Placida, le théâtre dans le théâtre sert le discours théorique de Goldoni à l'attention tant du public que de l'acteur qui se cache derrière Brighella, puis Anselmo, puisqu'il se sert du genre même qu'il condamne et de la technique propre à l'acteur Marliani, lui-même capable d'apprendre un texte mais aussi de jouer brillamment *all'improvviso* (« Questo è un paragone recitato di vostra testa »), pour faire passer le message de réforme, autrement dit : finissons-en avec les métaphores ridicules et arrêtons d'improviser au seul prétexte que la bravoure de l'acteur plaît au public. En somme, Goldoni se sert bel et bien de la réalité de la compagnie Medebach et profite en quelque sorte de la familiarité du public avec la majeure partie des acteurs de la troupe pour construire en filigrane la fiction du *teatro comico* et surtout, en creux, le manifeste pédagogique et dialectique de sa réforme théâtrale³⁴.

Vazzoler, IRPMF, 2010 – Les savoirs des acteurs italiens, collection dirigée par Andrea Fabiano, p. 312-313).

³³ *TC*, II, 9, p.41.

³⁴ Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 76-78.

Annoncée parmi les 16 comédies dans *Il teatro comico*³⁵, *La bottega del caffè* fait figure de mise en pratique directe d'une telle évolution tout en étant là encore le reflet de l'arrière-plan contextuel de la compagnie. Premier grand succès goldonien (12 représentations entre l'automne 1750 et le carnaval 1751), *La bottega del caffè* est aussi conçue pour valoriser l'ensemble de la compagnie Medebach, lui rendant grâce ainsi de soutenir le pari audacieux des 16 comédies³⁶. La pièce fait également suite aux *Femmine puntigliose*, qui opérait un examen impitoyable des vices moraux de la classe aristocratique (par précaution, florentine), comédie relevant pour la première fois du « théâtre de classe »³⁷, et précédée de la fameuse *Dedica* (Paperini, 1753, vol. 3) *All'illustrissimo Francesco de' Medici, patrizio fiorentino*, où Goldoni expose au dédicataire sa conception du bonheur « civil », en 12 raisons qui constituent « l'umana felicità », sous forme de manifeste idéologique, à la fois familial et sociétal, en écho au manifeste de son idéologie de théâtre « civil » développée dans *Il teatro comico*. Tout se passe comme si Goldoni prolongeait immédiatement dans les comédies suivantes l'idéal fonctionnel de la comédie, développé dans la pièce manifeste, l'idéologie « borghese, fondata sull'universalità della ragione e sull'equilibrio degli scambi.(...) L'ideologia della ragione e del piacere utile »³⁸, en mettant en scène, de façon dialectique, son opposé dans *La bottega del caffè*. Après l'arrière-plan de la classe des nobles et le succès mitigé³⁹ des *Femmine puntigliose*, Goldoni met en scène un autre équilibre

³⁵ C'est la *prima donna* Placida (Teodora Medebach) qui se charge de rappeler le défi goldonien annoncé en février 1750 au public et de lister les 15 autres comédies dans la scène (I, 2), défi qui ne sera tenu, indique Orazio, que si la « fausse » situation de crise est résolue, à savoir si les deux acteurs manquants sont recrutés (ce qui est bien le cas puisque le public vénitien est déjà sans doute informé du récent recrutement bien réel de Ferdinando Colombo comme Arlequin et de Collalto comme nouveau Pantalone). Voir Ginette Herry, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, vol. 2, 1744-1750, p. 338-339.

³⁶ *Ibid.*, vol. 3, 1750-1753, p. 36.

³⁷ *Ibid.*, vol. 2, p. 352 citant Mario Baratto (1985). Sur *Le femmine puntigliose*, voir *Ibid.*, p. 349-359.

³⁸ *Ibid.*, vol. 2, p. 348.

³⁹ Dans *L'Autore a chi legge* de la pièce, Goldoni justifie ce relatif échec en affirmant que la classe noble vénitienne ne se serait pas sentie visée par la critique. En effet, selon lui, les Vénitiens ne seraient pas concernés par cette aspiration fautive qui consiste à être autre que ce que l'on est : « Non corrono in Venezia certi puntigli stucchevoli, certe ridicole affettazioni che usare in qualche altra Città si vedono. La Nobiltà è in cotal grado costituita,

civil rompu et perversi, celui, cette fois, d'un groupe de personnages — du petit peuple à la moyenne bourgeoisie —, observés par l'unique aristocrate de la scène, étranger bien sûr, le Napolitain Don Marzio. Certes, dans une certaine mesure, la pièce est le reflet d'une réalité vénitienne, une Venise « *montaggio di luoghi selezionati* »⁴⁰ dont la « *piazzetta* » est la synecdoque, mais c'est aussi et surtout une Venise-théâtre où la réalité est elle-même construite comme un théâtre avec ses coulisses et sa scène où officie le souffleur-*capocomico* Don Marzio.

La pièce est aussi, du point de vue dramaturgique et structurel, le reflet de l'incidence du livre du *teatro* sur le livre du *mondo*, à commencer par le fait que Goldoni conçoive précisément la scène à la façon de la comédie érudite de la Renaissance où des praticables et un fond de scène en perspective figuraient une place publique⁴¹. Mais d'une certaine manière il fait entrer davantage le théâtre sur la scène, puisque les praticables à étage (les « *stanzini della bisca* » au-dessus de la « *bisca* », de la « *bottega del caffè* » et de la « *bottega del barbiere* ») construisent — reflétant comme en un miroir la salle du Sant'Angelo — une série de « *palchi* » depuis lesquels tous les personnages vilipendent Don Marzio à la fin de la pièce, dans une situation de solitude scénique qui inverse les pôles d'observation : alors que Don Marzio est spectateur des autres personnages, durant toute la pièce, il devient l'objet du spectacle à la fin de l'acte III (20-21-22), observé et condamné par les autres personnages se penchant aux fenêtres qui font alors office de loges d'une salle de théâtre inversée. De public médisant qu'il fut durant toute la pièce, Don Marzio devient spectacle et risée de ceux-là même qu'il a moqués, lesquels se changent à leur tour en un public lucide et clairvoyant, comme ayant retrouvé la vue (une vue non plus transfigurée par

che niuno di qualunque altro rango inferiore può aspirare a confondersi colla medesima, ed ella riconoscendosi superiore bastantemente per il suo grado, tratta tutti con affabilità, e non ha pretensione di quegli onori che cotanto riescono incomodi alla società ». Vision bien sûr par trop idyllique (voir Ginette Herry, *Ibid.*, vol. 2, p. 354), sans doute conditionnée par le fait que Goldoni ménage la noblesse vénitienne, en prenant soin de viser, toujours, des nobles *forestieri*. Pour le passage cité par G.Herry, voir aussi *Le femmine puntigliose* in Carlo Goldoni, *Commedie*, Rizzoli Editore, Milano, 1958, édition numérique, Liberliber, 2001.

⁴⁰ Ginette Herry, *Ibid.*, vol. 3, p. 40.

⁴¹ Comme par exemple dans *La Calandria* (1513) de Bibbiena ou encore *La Lena* (1528-32) de l'Arioste.

une croyance fondée sur les paroles de Don Marzio), un public éclairé sur les médisances du personnage.

Ce renversement final des polarités, ou plutôt du point d'observation est bien sûr progressif et se fonde dès le départ sur une inversion déterminante entre l'espace scénique de l'action et l'espace scénique de la parole. En simplifiant un peu, il est possible d'affirmer en effet que le théâtre de l'action appartient à l'espace des praticables : ainsi, c'est dans la boutique de Pandolfo que se noue l'action à son paroxysme, où se décide la perte d'Eugenio, dans la *locanda* aussi que se font les préparatifs du repas (acte II, scènes 17 à 23) ; tandis que la scène devant les praticables est au contraire réservée à l'espace de la parole, à l'espace du bilan, des mensonges, de la confusion verbale et gestuelle, ou même de l'aphasie d'Eugenio (acte II, scènes 24-27). En somme, tout se passe comme si la scène (espace depuis lequel Don Marzio exerce son pouvoir) était le plus souvent l'antichambre de l'action, un espace bien plus verbal que l'espace des praticables réservé, quant à lui, à l'action. Ainsi, la scène apparaît comme la zone du faux-vrai, où les illusions et les mensonges de Don Marzio côtoient le sur-jeu et la pantomime pathétique extrême, le trop théâtral en somme⁴² :

VITTORIA (...) se mio marito vuol la mia morte, lasciate che si soddisfaccia. Via, ammazzami, cane, assassino, traditore ; ammazzami, disgraziato ; uomo senza riputazione, senza cuore, senza coscienza.
EUGENIO (*rimette la spada nel fodero senza parlare, mortificato*) (...) (*frème tra il rossore e la rabbia. Getta il cappello in terra da disperato, e senza parlare va nella bottega interna del caffè*).⁴³

Rien de bien étonnant d'ailleurs à ce que l'espace scénique visible, celui de la « piazzetta », soit aussi la zone de pouvoir essentielle de Don Marzio. N'oublions pas que le personnage est incarné par Girolamo Medebach, lui-même *capocomico* de la troupe du Sant'Angelo. Goldoni lui confie ainsi le rôle de moteur de l'action, transfère en version inversée et médisante du chef conciliant qu'il incarnait en Orazio du *Teatro comico*, et

⁴² Il n'est pas exclu, comme l'envisage Ginette Herry, que le rôle exubérant de Vittoria soit tenu par la très impérieuse Caterina Landi de la troupe du Sant'Angelo (Ginette Herry, *Ibid.*, vol.3, p. 36 et pour la distribution de *La Bottega del caffè*, voir *Ibid.*, p. 36-37.

⁴³ *La bottega del caffè*, II, 24, Venezia, Marsilio, 2005, p.150.

que Medebach était dans la vie, tout en étant parfois lunatique et ambivalent et apte à la caricature de personnages ridicules⁴⁴.

Ainsi, la place vénitienne devient l'exacte réplique d'une scène de théâtre, une place-théâtre où l'espace des « botteghe » ou de la « bisca » sont ce que les coulisses sont au théâtre et où l'espace de la place publique est ce que la scène est au théâtre. Mais là où Goldoni est habile, c'est qu'il inverse la logique habituelle de la scène : l'espace de la parole (la place), qui est paradoxalement l'espace du visible, est dévolu au contraire à l'endroit où l'on voit s'écrire la pièce, par le biais de la parole pervertie de Don Marzio, la « piazzetta » occupant ainsi la fonction de coulisses de l'écriture de l'intrigue. Et inversement, l'essentiel des scènes d'action est réservé à l'arrière-plan de la « locanda », de la maison de la danseuse, de la « bisca » de Pandolfo ou des « stanzini della bisca ».

C'est sur cette structure dramaturgique que s'appuie l'efficacité du dévoilement de la vérité. En effet, la comédie se déroule en deux moments. Aux actes I et II, les personnages sont tous aveugles sur eux-mêmes et sur les autres, uniquement éclairés par les feux de la rampe trompeurs que sont les paroles de Don Marzio qui les dirige (tel un souffleur ou metteur en scène *in situ*), du seul usage de ses mensonges. L'acte III au contraire voit la reprise en main de l'intrigue par Ridolfo, qui est joué — et ça n'est pas un hasard — par Giuseppe Marliani, lequel secondait déjà, en Anselmo, Orazio-Medebach dans *Il teatro comico*. La vérité apparaît alors en pleine lumière sur scène puisque Ridolfo prend désormais en main les opérations et réussit à renverser la situation de trouble et ce, de la même façon que Don Marzio — c'est-à-dire par la parole — mais par une parole de vérité et en donnant des ordres qui contredisent celle de Don Marzio et place le médisant, par la même occasion, en pleine lumière et sous les yeux de tous. Ainsi, alors qu'aux actes I et II, la scène était le lieu de la réalité contrefaite par les paroles mensongères de Don Marzio, Ridolfo y tire désormais les ficelles (dès la scène III, 4), également par le biais de la parole, et envoie les personnages résoudre leur propre vérité à l'intérieur des pièces des praticables, tandis que dans les deux premiers actes ces pièces étaient le lieu

⁴⁴ « (...) ma il suo forte si era nel rappresentare le più ridicole caricature. In questo non ebbe, e non avrà sì di leggieri chi lo somigli. La sua figura medesima, e la sua voce contribuiva non poco a farlo eccellente in somiglianti caratteri » (Pietro Chiari, *La commediante in fortuna*, p. 125, citation in *La castalda, Commento, Personaggi, op.cit.*, p. 210). Sur l'ambivalence un peu lunatique de Medebach voir *I puntigli domestici, Introduzione* de Valentina Gritti, Venezia, Marsilio, 2008, p. 23-24.

de la face cachée et trouble de chacun. En effet, Don Marzio a bien pour fonction dramaturgique d'entretenir l'aveuglement des personnages dont il nourrit l'illusion par les mots. Certes, Don Marzio souffre d'une sorte de cécité à travers sa lunette déformante, mais les autres personnages ne se servent pas mieux que lui du sens de la vue. Ils ne croient que ce qu'ils entendent, du moins durant les actes I et II, en accordant une foi sans partage aux paroles du médisant. Si au contraire, ils regardaient vraiment au-delà de l'illusion des apparences auditives (comme le public, lui, est capable de le faire puisqu'il est le seul à voir à la fois le mensonge et la vérité), ils comprendraient vite ce que leur dévoile Ridolfo à l'acte III. Or, tant Don Marzio que les personnages ne sont jamais atteints par le doute concernant ces apparences : ce qu'affirme Don Marzio (qui tisse en direct un véritable canevas de comédie) se substitue à la vérité des personnages et ce qu'ils entendent devient ce qu'ils ont vu, l'ouïe se substituant totalement à la vue, transfigurant leur réalité. En revanche, cette réalité privée de doutes et fondée sur la foi en ce qui est entendu n'est pas celle du public (ou du lecteur), auquel Goldoni offre une position de force puisqu'il est le seul apte à démêler le mensonge de la vérité depuis le début, s'apercevant très vite de la vision déformante de Don Marzio : en effet, le public étant le seul à maîtriser et la vue et l'ouïe, il peut faire la synthèse et accéder au doute, à l'interrogation sur la fiabilité des apparences proposées par Don Marzio à travers l'*occhialetto*. Les personnages, eux, préfèrent au contraire s'auto-persuader que leur imagination (ou celle que leur propose Don Marzio) est leur réalité. Et c'est bien là que réside toute la puissance comique et cathartique de la comédie, dans cette technique toute goldonienne d'offrir au public le pouvoir de décrypter l'histoire, la vérité en somme, celle qui échappe aux personnages.

Par exemple, dans la scène 17 de l'acte I, Don Marzio affirme : « non l'ho veduta bene nel viso, ma è quella senz'altro »⁴⁵, réplique on ne peut plus emblématique de ce privilège de la parole (et donc de l'ouïe puis de l'imagination et des apparences trompeuses) au détriment de la vue, organe par excellence de l'expérience et du constat, en forme de parodie inversée de la pensée de Newton⁴⁶. Néanmoins, Goldoni attribue à Don Marzio une

⁴⁵ *Bott.*, I, 17, p.108.

⁴⁶ Peut-être le lecteur ou spectateur cultivé de l'époque se sentait-il rappelé à Descartes, Locke et Newton, et à cette tendance ou ce goût d'où était issu *Il Newtonianismo per le dame* (Francesco Algarotti, 1737) et à une méthode de connaissance en vogue au XVIIIe

fonction dramaturgique qui rappelle les théories newtoniennes de la lumière⁴⁷, un peu comme si le prisme de Newton était à la lumière ce que la lunette de Don Marzio est à la vérité : tout deux réfractent ce qu'ils perçoivent, et ce qui les traverse, pour mieux révéler, en un prisme catalyseur, la vérité des choses, que cela soit par le prisme (Newton) ou par le faux (la lunette du médisant). Par le prisme de l'*occhialetto*, le « faux » se fait révélateur de vérité, ce qui n'est autre en somme que la métaphore même du pouvoir du théâtre : un monde fait d'apparences trompeuses, une illusion de réalité, dont Don Marzio serait la puissante allégorie. Nous le disions, à l'acte III, la parole sur la réalité passe à Ridolfo et les *stanzini* ou la *bottega* deviennent alors lieux d'éclaircissements comme lorsque, par exemple, Ridolfo y envoie les deux couples (Eugenio/ Vittoria et Flaminio/ Placida) résoudre leurs différends puis en empêche l'accès à Don Marzio (III, scènes 4 à 7). De la sorte, le versant sombre de la réalité se renverse sur Don Marzio à la fin de la pièce, dans un processus d'inversion du clair-obscur, tandis qu'il semble que la lumière de la vérité envahisse les « *stanzini segreti* ». Ainsi, la fin de l'écriture du *copione* passe de la parole

siècle : ainsi, dans *Il poeta fanatico* puis dans *Il campiello* aurons-nous un autre « cavaliere napoletano », muni d'un « *occhialetto* » — mais employé cette fois de manière scientifique — et capable ainsi d'observer les nouvelles expériences terrestres. En optique, Newton développa une théorie de la couleur basée sur l'observation selon laquelle un prisme décompose la lumière blanche en un spectre visible. Newton inventa aussi le télescope à réflexion composé d'un miroir primaire concave appelé télescope de Newton. Quant à sa méthode, Newton applique une observation rigoureuse des phénomènes et n'accepte que les relations mathématiques découvertes par l'observation rigoureuse des phénomènes. D'où la formule : « Je ne feins pas d'hypothèses (*Hypotheses non fingo*). » Il précise : « Tout ce qui n'est pas déduit des phénomènes, il faut l'appeler hypothèse ; et les hypothèses, qu'elles soient métaphysiques ou physiques, qu'elles concernent les qualités occultes ou qu'elles soient mécaniques, n'ont pas leur place dans la philosophie expérimentale ». Voir à ce sujet, *Enciclopedia italiana Treccani online*, voce « Newton, Isaac », a cura di Gino Loria, 1934.

⁴⁷ De 1670 à 1672, Newton étudie la réfraction de la lumière, et démontre qu'un prisme décompose la lumière blanche en un spectre de couleurs, et qu'un objectif avec un deuxième prisme recompose le spectre multicolore en lumière blanche. Comme il avait déjà réussi à reproduire le blanc avec un mini arc-en-ciel qu'il passa à travers un deuxième prisme, sa conclusion était révolutionnaire : la couleur est dans la lumière et non dans le verre. Ainsi, la lumière blanche que l'on voit est en réalité un mélange de toutes les couleurs du spectre visible par l'œil. En 1704, il publie un traité dans lequel est exposée sa théorie corpusculaire de la lumière, l'étude de la réfraction, la diffraction de la lumière et sa théorie des couleurs. Dans celui-ci, il démontre que la lumière blanche est formée de plusieurs couleurs et déclare qu'elle est composée de particules ou de corpuscules.

de Don Marzio à celle de Ridolfo : à l'acte I et à l'acte II, Don Marzio actionne les feux de la rampe, agrémentant le clair-obscur de la scène tandis que l'acte III est réservé à la récupération des illusions par Ridolfo afin de dévoiler la vérité et les médisances de Don Marzio.

Nous nous attarderons sur quelques exemples illustrant cette construction double face fondée sur le pouvoir de la parole de Don Marzio qui ressemble en tout point, par sa logorrhée narrative, à un canevas *dell'arte* qu'il serait en train de raconter ou proposer aux personnages gravitant autour de lui, comme dans la scène (I, 6) où son résumé à propos de la danseuse est à la fois en partie vrai mais aussi en partie faux:

DON MARZIO Se voi non sapete niente della ballerina, vi racconterò io.
(...) Ella è protetta da quella buona pezza del conte Leandro, ed egli dai profitti della ballerina ricava il prezzo della sua protezione. In vece di spendere, mangia tutto a quella povera diavola ; e per cagione di lui forse è costretta a fare quello che non farebbe. Oh che briccone !

RIDOLFO Ma io son qui tutto il giorno, e posso attestare che in casa sua non vedo andare altri che il conte Leandro.

DON MARZIO Ha la porta di dietro; pazzo, pazzo ! Sempre, flusso, e riflusso. Ha la porta di dietro, pazzo. (...)

DON MARZIO Flusso, e riflusso, per la porta di dietro. (*bevendo il rosolio*)⁴⁸

À nouveau, Don Marzio ayant aperçu Eugenio avec la « pellegrina » à la scène (I, 15), imagine tout de suite une histoire et en écrit en quelque sorte en direct la trame pour le personnage d'Eugenio, sous forme d'un dialogue avec lui, inventant ou confirmant les suppositions, même fausses, de son interlocuteur (I, 16) :

EUGENIO Come dall'anno passato ! La conoscete quella pellegrina ?

DON MARZIO Se la conosco ? E come ! E' vero che ho corta vista, ma la memoria mi serve.

EUGENIO Caro amico, ditemi chi ella è.

DON MARZIO È una che veniva l'anno passato a questo caffè ogni sera, a frecciare questo e quello.

EUGENIO Se ella dice che non è mai più stata in Venezia ?

⁴⁸ *Bott.*, I, 6, p. 88-89.

C. BERGER

DON MARZIO E voi glielo credete ? Povero gonzo !
 EUGENIO Quella dell'anno passato, di che paese era ?
 DON MARZIO Milanese.
 EUGENIO E questa è piemontese.
 DON MARZIO Oh, sì, è vero; era di Piemonte.
 EUGENIO È moglie d'un certo Flaminio Ardentì.⁴⁹

Les problèmes et les quiproquos sont donc créés autant par Don Marzio que par la foi que lui prêtent les autres personnages, pour lesquels la parole apparaît plus fiable que la réalité tangible, la première se substituant ainsi à la seconde au détriment d'un système de valeurs morales solides représenté par l'empirisme objectif de Ridolfo. Du reste, la perversion de la réalité par Don Marzio et la crédulité irrationnelle des personnages, au détriment de ce système de valeurs, est prouvée par une scène emblématique de l'acte II, qui fait écho à la scène que nous venons de voir et qui montre bien de quelle manière Don Marzio tisse la trame en direct, suivie immédiatement par les autres personnages :

PLACIDA (Non vedo più il signor Eugenio.) (*da sè*)
 DON MARZIO Ehi. Avete veduto la pellegrina ? (*a Lisaura<, > dopo avere osservato Placida coll'occhialetto*)
 LISAURA E chi è colei ?
 DON MARZIO Una di quelle del buon tempo.
 LISAURA E il locandiere riceve gente di quella sorta ?
 DON MARZIO È mantenuta.
 LISAURA Da chi ?
 DON MARZIO Dal signor Eugenio.
 LISAURA Da un uomo ammogliato ? Meglio !
 DON MARZIO L'anno passato, ha fatto le sue.
 LISAURA Serva sua. (*ritirandosi*)
 DON MARZIO Andate via ?
 LISAURA Non voglio stare alla finestra, quando in faccia vi è una donna di quel carattere. (*si ritira*)⁵⁰

La scène montre bien que la pièce contient deux comédies en une, l'une étant construite par Don Marzio et l'autre étant celle de la vérité des

⁴⁹ *Ibid.*, I, 16, p. 107.

⁵⁰ *Ibid.*, II, 10, p. 133.

personnages. Le spectateur est alors le seul à pouvoir voir les deux à la fois ou le seul à pouvoir démêler le faux du vrai, pouvoir que Goldoni a l'habileté de lui offrir et qui, de fait, permet d'éveiller une forme de compassion chez un public susceptible d'éprouver alors l'envie irrésistible et cathartique d'aller chuchoter un démenti à l'oreille des personnages, comme dans le cas de Lisaura, ainsi induite en erreur par Don Marzio. L'action catalysatrice des paroles de Don Marzio produit son effet jusqu'au paroxysme du pathétique et de l'action (alors plus intense dans les praticables que sur la scène) auquel aboutissent les dernières scènes de l'acte II (18 à 23). C'est à la scène 4 de l'acte III que Ridolfo prend alors la direction des opérations comme en témoignent ses paroles de plus en plus impératives :

RIDOLFO La tromba della comunità. Faccia così ; si ritiri in bottega qui del barbiere ; stando lì<, > si vede la porticina segreta. Subito che lo vede uscire, mi avvisi, e lasci operare me.

PLACIDA In quella bottega non mi vorranno.

RIDOLFO Ora. Ehi, messer Agabito ? (*chiama*)⁵¹

Ou encore à la scène 5 : « GARZONE Che volete messer Ridolfo ? RIDOLFO Dite al vostro padrone che mi faccia il piacere di tener questa pellegrina in bottega per un poco, fino che venga io a ripigliarla ». ⁵² Puis à la scène (III, 7) qui prouve bien de quelle manière le rôle de directeur de scène passe de Don Marzio à Ridolfo :

Ridolfo, poi Trappola e giovani.

RIDOLFO Marito e moglie ? gli lascio stare quanto vogliono. Ehi, Trappola, giovani, dove siete !

TRAPPOLA Son qui.

RIDOLFO Badate alla bottega, che io vado qui dal barbiere. Se il signor Eugenio mi vuole, chiamatemi, che vengo subito.

TRAPPOLA Posso andar io, a far compagnia al signor Eugenio ?

RIDOLFO Signor no, non avete da andare, e badate bene che là dentro non vi vada nessuno.

TRAPPOLA Ma perché ?

RIDOLFO Perché no.

⁵¹ *Ibid.*, III, 4, p. 160.

⁵² *Ibid.*, III, 5, p. 160.

C. BERGER

TRAPPOLA Anderò a vedere se vuol niente.

RIDOLFO Non andar<> se non chiama. (Voglio intendere un po' meglio dalla pellegrina, come va questo suo negozio, e se posso, voglio vedere d'accomodarlo.) (*entra dal barbiere*).⁵³

Puis encore à la scène (III, 9) :

Ridolfo dalla bottega del barbiere e detti.

RIDOLFO Che c'è ?

TRAPPOLA Vuol andare per forza a giuocar in terzo col matrimonio.

RIDOLFO Si contenti, signore, che là dentro non vi si va.

DON MARZIO Ed io ci voglio andare.

RIDOLFO In bottega mia comando io, e non vi anderà. Porti rispetto, se non vuol che ricorra. E voi, finché torno, là dentro non lasciate entrar chicchessia. (*a Trappola, ed altri garzoni ; poi batte alla casa della ballerina ed entra*).⁵⁴

Ridolfo reprend tant et si bien la direction des opérations, que les scènes finales (III, 20-23) inversent, comme nous le disions, la scène et la salle, le spectacle et les spectateurs avec les personnages qui condamnent Don Marzio, seul et ayant perdu tout pouvoir, depuis les fenêtres des praticables, semblables à autant de *palchetti* rivés sur un Don Marzio non plus maître de cérémonie mais objet du spectacle et de la risée. En faisant observer la réalité, y compris en la déformant par le prisme de l'*occhialeto*, par un personnage négatif, Goldoni semble effectuer une sorte d'allégorie du théâtre où la fiction, incarnée par Don Marzio, est néanmoins révélatrice de vérité. En effet, l'efficacité dialectique de *La bottega del caffè*, qui oppose le Bien et le Mal en les faisant observer par quelqu'un qui se trompe, repose sur un seul point de fuite, le seul en somme à détenir la vérité, à discerner le vrai du faux : le spectateur, seul et unique personnage à en savoir, du début à la fin, toujours davantage que tous les autres personnages. Même si, comme l'affirme Roberta Turchi, Ridolfo en sait un peu plus que tous les autres, même s'il est plus informé des affaires des autres et qu'il possède la plus grande quantité d'informations, « al contrario di Don Marzio che deforma, amplifica, inventa »⁵⁵, ce qu'il ne sait pas, c'est

⁵³ *Ibid.*, III, 7, p. 162-163.

⁵⁴ *Ibid.*, III, 9, p. 164.

⁵⁵ *Ibid.*, *Introduzione* de Roberta Turchi, p. 17.

à quel point la crédulité des personnages entame leur perception de la réalité. Et cela, seul le public le sait. Accorder un tel pouvoir au public, c'est là toute la force cathartique de *La bottega del caffè* qui, superposant réforme et ancien théâtre, se paie le luxe de laisser au spectateur l'impression d'un *canovaccio* dicté au fil de l'eau par les paroles d'un Don Marzio-capocomico pivot narratif d'une *piazzetta* en forme de scène théâtrale. De la sorte, c'est moins la corruption dissimulée dans les *stanzini* de la maison de jeu ou les « *stanzini segreti* » de la *bottega del caffè* que Goldoni indique au spectateur, qu'une incitation à porter un nouveau regard sur la réalité vénitienne, un regard capable d'en dépasser les apparences trompeuses. Aussi Don Marzio est-il l'expédient scénique initiant le spectateur à une nouvelle façon de regarder au théâtre : un spectateur qui, tel Newton, plutôt

Teatro Carignano le 28 août 1751. Elle constitue une étape décisive dans la création goldonienne à plus d'un titre : *Il Moliere* est l'une des pièces, après la *Pamela*, à être écrite sans les fameux masques topiques de la tradition *dell'arte* ; et comme première tentative goldonienne de passage aux vers martelliens⁵⁸, même s'il se déclare « mai stato amico di cotai versi », elle marque de son empreinte la création goldonienne ultérieure⁵⁹. Dans le cas de *Il Moliere*, le choix des martelliens est aussi dicté par l'exigence de se

⁵⁸ P.J.Martello publia *Il Teatro* (Roma, 1709), contenant le traité *Del verso tragico* et quatre tragédies : *La Perselide*, *Il Procolo*, *L'Ifigenia in Tauride* et *La Rachele*, toutes en dyptiques de quatorze syllabes en rime embrassée, appelés « vers tragique », nouveau mètre par la suite qualifié de « verso martelliano ».

⁵⁹ Contradictoire dans son rapport au vers martellien (dont il déclarait via Orazio (III, 2) dans le *Teatro comico* ne devoir y céder jamais même si Lelio justement présente des vers de l'auteur des 16 comédies), Goldoni y cède quasi définitivement de 1753 à 1759, dans le sillage du succès de *La sposa persiana* (1753) et après l'échec des deux premières comédies du San Luca (*Il geloso avaro*, puis *La donna di testa debole*) dans *Il filosofo inglese* (1754) ; *Il vecchio bizzarro* (1754) ; *Il festino* (carn. 1754), *L'impostore* (1754) dédicacée à Gasparo Gozzi ; *La madre amorosa* (1754) ; *il Terenzio* (par émulation aussi de la concurrence avec Chiari qui remporte un grand succès au Sant'Angelo avec ses martelliens) ; *Torquato Tasso* (carn. 1755) ; *Il cavaliere giocondo* (carn. 1755) ; *Le massere* (vers dialectaux, carn. 1755) ; *I malcontenti* (avril 1755). Goldoni ne revient à la prose qu'en 1759 à son retour de Rome. Sa déclaration, dans *l'Autore a chi legge* (*Il Moliere*, Pasquali, 1762), confirme sa méfiance envers les martelliens, une preuve de plus sans doute que le fait d'y avoir cédé aussi longtemps était une réponse à la concurrence de l'abbé Chiari : « meglio sarebbe stato per me, se cotal verso non fosse stato universalmente gradito » (cf *IM*, p. 179-180). Goldoni tente un retour à la prose à l'automne 1755, avec *La buona famiglia*, qui se solde par un échec retentissant, commenté en ces termes par Gasparo Gozzi (*Lettera ad un'amica*, ott. 1755) : « Il Goldoni s'ingannerà sempre se non farà le commedie in versi. Molti si dicono stanchi di versi martelliani ; ma il popolo gli gradirà sempre ». On ne peut mieux résumer l'impact de cette mode et de son succès sur la création goldonienne. Entre 1755 et 1759, Goldoni opéra aussi pour d'autres formes de versification comme par exemple dans *Le donne de casa soa* (vers dialectaux, aut. 1755) aux côtés des martelliens : *La villeggiatura* (carn. 1756) ; *Il raggiratore* (retour à la prose et fiasco, après *Ircana in Julfa*) ; *La donna stravagante* (carn.1756) ; *il campiello* (vers dialectaux carn.1756) ; *L'amante di se medesimo* (sett. 1756) ; *Il medico olandese* (1756) ; *La donna sola* (carn. 1757) ; *La pupilla* (hendécasyllabes *sdruciolli*, 1757) ; *Il cavaliere di spirito* (1757) ; *La vedova spiritosa* (aut. 1757) ; *Il padre per amore* (aut. 1757) ; *Lo spirito di contraddizione* (carn. 1758) ; *Il ricco insidiato* (aut. 1758) ; *Le morbinose* (1758) ; *La sposa sagace* (aut 1758) ; *La donna di governo* (1758) ; *La donna forte* (aut. 1758) ; *I morbinosi* (vers dialectaux, 1759) ; *La scuola di ballo*, (tercets, 1759, après la parenthèse romaine) ; *L'impresario delle Smirne* (1760, réécrite ensuite en prose pour l'édition Pasquali).

rapprocher du style théâtral français dont il entend imiter l'alexandrin⁶⁰ pour satisfaire le public turinois. Mais *Il Moliere* n'est pas qu'une pièce inspirée de *La vie de Molière* de Grimarest, attachée à une période précise de la vie de l'auteur français, à savoir 7 années (1662-1769) concentrées en un jour, autour de la représentation interdite puis autorisée, du *Tartuffe* (1669) et de son mariage avec Armande Béjart (1662), jeune sœur de Madeleine qui fut la compagne de Molière pendant des années, cofondatrice de la troupe et qui resta son actrice jusqu'à sa mort⁶¹. En effet, la part autobiographique qui fait de Molière un *alter ego* de Goldoni ne fait aucun doute, le seul élément le distinguant du personnage Molière étant que l'auteur Goldoni n'est pas un acteur. Mais la projection dans un personnage auteur-acteur lui permet précisément de prolonger d'une certaine manière la « poétique mise en action » engagée avec *Il teatro comico*, pour se rapprocher, comme c'était déjà le cas avec Orazio, et du public et des comédiens, leur adressant par martelliens interposés, les bribes de sa réforme. Ainsi n'y a-t-il rien d'étonnant à entendre Molière-Goldoni s'auto-congratuler à la scène (V, 3) du mérite du « vero », à l'issue d'une mise en scène ayant eu le pouvoir de révéler le vice et d'avoir conduit Pirlone à renoncer à l'imposture comme il finit par l'avouer : « Oh scene mie felici ! oh fortunato inganno./ Se val d'un uom perduto a riparare il danno!/ Diasi la gloria al vero. Il ciel con mezzi tali/ sovente il cuor rischiara dei miseri mortali »⁶². Mais la pièce est aussi un hommage aux comédiens de la compagnie Medebach à l'adresse desquels Goldoni-Molière distille tantôt des conseils, tantôt des éloges déguisés. En effet, *Il Moliere* marque aussi le retour de Maddalena Marliani dans la compagnie⁶³ et l'ébauche de valorisation du rôle de la *servetta* qui se

⁶⁰ Carlo Goldoni, *Mémoires*, II, XII, *op. cit.*, p. 297.

⁶¹ Voir Ginette Herry, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, *op. cit.*, vol. 3, p. 217-218.

⁶² *IM*, V, 3, p. 163.

⁶³ Danseuse de corde sous la direction de son frère aîné (Gasparo Raffi) et mariée ensuite à Brighella (Giuseppe Marliani) elle se spécialise dans les rôles de *servetta*, jouant avec son mari. C'est le noyau dur de la future compagnie Medebach que Goldoni rencontre à Livourne en 1747 (Girolamo épousant Teodora Raffi, la fille de Gasparo et donc nièce de la Marliani). Maddalena Marliani abandonne troupe et mari en 1748 pour revenir en 1750-51 (sans doute peu avant Noël 1750). Avec le couple Medebach (Girolamo et Teodora), Maddalena Marliani fut le pivot d'une grande partie de la création goldonienne. Son rôle en Mirandolina attise les jalousies de sa nièce — et néanmoins quasiment du même âge — Teodora. La Marliani collabore également avec Chiari (Sant'Angelo) après le passage de Goldoni au San Luca. Chiari lui consacre même un roman (*La commediante in fortuna*).

concrétisera dans le cycle de Corallina incarné par l'actrice⁶⁴. Comme pour anticiper son évolution dans la compagnie Medebach, Molière-Goldoni envisage déjà de l'employer dans la mise en scène qu'il construit autour de Pirlone pour le piéger, comme si Foresta, par son esprit dont il fait déjà un éloge à peine déguisé était bel et bien en mesure de le seconder dans son succès théâtral. L'idée de Molière-Goldoni pour piéger Pirlone se construit avant tout avec l'appui de Foresta, ainsi qu'il l'envisage au début de l'acte III : « Foresta, se il volesse, farmi potria il piacere./ Ella ha spirto bastante », louant les qualités de l'actrice en terme d'action méta-théâtrale : « Un'invenzion bizzarra or mi è venuta in testa./ E basta mi secondi con arte la Foresta », un peu comme si Goldoni prévoyait le succès qu'il aurait avec *La locandiera* en 1753, secondé qu'il sera en effet à cette date par la bravoure de Maddalena Marliani, tandis que pour l'heure Molière-Goldoni prévoit néanmoins de l'instruire, comme en témoigne ce message illustrant de manière quasi visionnaire la formation progressive de l'actrice depuis les Corallina qu'elle incarnera jusqu'aux succès de *La serva amorosa* puis de *La locandiera* : « Vedrò di lusingarla, le darò l'istruzione./ e in questa casa io stesso tornar farò Pirlone »⁶⁵. Spectateur sur scène de la scène imaginée par Molière pour piéger Pirlone, où Foresta parvient magistralement à séduire le « vecchio birbone astuto » qu'elle vient d'enfermer de force dans une pièce à part (III, 6), Valerio (alias sans doute Francesco Falchi) applaudit sa collègue actrice par ces mots : « Più comica non vidi scena giammai di questa/ non credea spiritosa cotanto la Foresta »⁶⁶, dans la scène (III, 7) qui ressemble, pour Foresta-Maddalena Marliani, à une sorte de baptême de la scène de comédie de caractère où elle prend déjà les choses en main.

Mais pour l'heure, Molière-Goldoni a bien soin de ménager et de valoriser aussi la *prima donna*, Teodora Medebach, qui incarne

Elle joue avec Medebach *Il genio buono e il genio cattivo* (1767, un succès aux 27 représentations) au San Giovanni Grisostomo où la troupe persévère (1772-75) toujours avec son mari Giuseppe Marliani. Maddalena Marliani fut considérée comme la meilleure actrice de son époque (voir Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, *Op. cit.*, p. 202).

⁶⁴ Sous le nom de Corallina ou plus rarement sous un autre, Maddalena Marliani évoluera de Foresta dans *Il Moliere* à son apogée dans *La Locandiera* (Mirandolina) de 1751 à 1753.

⁶⁵ *IM*, III, 1, p. 130-131.

⁶⁶ *Ibid.*, III, 7, p. 139.

vraisemblablement Isabella-Guerrina⁶⁷. À deux reprises, Molière-Goldoni fait allusion à la « grand'arte » de Teodora Medebach. D'abord dans la scène (I, 3), éminemment méta-théâtrale puisque Molière (alias Girolamo Medebach, son époux dans la vie, donc) fait répéter le rôle de Marianne à Isabella-Guerrina, tout comme Orazio-Girolamo Medebach accueillait Placida dans *Il teatro comico* à la scène (I, 2) où elle était aussi chargée de citer l'auteur, dont elle énumérait alors les 16 comédies, au cœur du texte. Ici, le théâtre dans le théâtre a pour fonction d'exalter la qualité de jeu, dans le style pathétique, d'Isabella-Guerrina Medebach en Marianne suppliant son père dans une scène du *Tartuffe*. En effet, Goldoni fait conclure à Molière-Girolamo Medebach en aparté « quella patetichina ha pure la grand'arte ! »⁶⁸ ce qui confirme, aux yeux du public, la spécialité de la *prima donna*. Connue pour sa bravoure dans l'expression des passions, pour « sa douceur naturelle, sa voix touchante, son intelligence, son jeu »⁶⁹ la Medebach en Rosaura ou en célèbre Pamela (1750) était capable de toucher le public jusqu'aux larmes. Goldoni lui rend d'ailleurs justice dans *L'Autore a chi legge* de *La donna vendicativa* : « nei caratteri dolci, amorosi e gentili graziosissima attrice, che ha fatto piangere parecchie volte nella tenerezza delle passioni toccanti il cuore »⁷⁰. C'est par exemple de telles armes qui lui permettent de toucher la marquise Beatrice (« servita dal conte Ottavio », époux de la comtesse Rosaura alias Teodora Medebach) au point de la

⁶⁷ Armande Bédart s'appelle Guerrina de façon anachronique (car c'est plus tard, après la mort de Molière qu'elle épouse l'acteur Guérin) dans l'édition Paperini (tomo 2, 1753) choisie par la Marsilio de 2004, puis Isabella dans l'édition Pasquali (tomo 3, 1762). Cf *IM*, p. 51 et p. 63. Pour l'attribution des rôles et les liens avec la vie de Molière, voir Ginette Herry, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata, op. cit.*, vol. 3, p. 215-228.

⁶⁸ *IM*, I, 3, p. 106.

⁶⁹ Carlo Goldoni, *Mémoires*, I, LII, *Op.cit.*, p. 233. Ou encore Pietro Chiari (*La commediante in fortuna*, p. 122 cité in *La castalda, Commento, Personaggi, op.cit.*, p. 211) : « la prima donna era un carattere dolce nell'indole, più dolce nell'espressione e nelle passioni dolcissima ».

⁷⁰ Carlo Goldoni (*L'Autore a chi legge* de *La donna vendicativa*) qui ajoute, citant *Il Molière* : « Devo renderle questa giustizia, d'aver ella con ammirabile prontezza e docilità accolte e bene eseguite le migliori parti delle mie Commedie nel carattere di prima Donna, fra le quali si è segnalata nelle parti di Bettina, nella *Putta onorata* e nella *Buona moglie*, di Doralice, nella *Suocera e Nuora*, di Rosaura, nell'*Avvocato veneziano*, nella parte di Pamela egregiamente, in quella di Guerina nel mio *Molière* a meraviglia bene, e in tante altre » in *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, vol.4, Milano, Mondadori, 1955, édition numérique, Liberliber, 2004.

conduire au *mea culpa* sur le fait qu'elle mette en péril son mariage dans *La Moglie saggia* (1752). En effet, à la scène cruciale (II, 7) où Rosaura va trouver la marquise, la Medebach doit précisément user de tout son talent d'actrice « patetichina », par une habile rhétorique du sentiment (« Vi supplico pertanto, quanto so e quanto posso, vi supplico colle lagrime agli occhi, spremute dal più casto, dal più sincero amor coniugale, parlategli voi per me »), par les larmes, jusqu'à toucher efficacement et visiblement Beatrice (« Si vede che la coscienza la rimorde »). La réaction de la marquise Beatrice est immédiate à la scène (II, 8) : « Che discorso ! che maniera ! che misto di rimproveri e di buone grazie ! Costei mi ha confusa, mi ha avvilita ».⁷¹ Or, pour revenir à *Il Moliere*, non seulement Goldoni souligne « la grand'arte » de Guerrina-Teodora en réitérant l'éloge à la scène (III, 2)⁷², mais il lui offre aussi une scène de supplication similaire à celle de *La Moglie saggia* un an plus tard, correspondant au répertoire et au jeu habituel de la Medebach. Il s'agit de la scène (V, 2) au terme de laquelle Guerrina-Isabella, se jetant aux pieds de Moliere (« Eccomi a voi prostrata. (si getta a' piedi di Moliere) Mirate ai vostri piedi un'alma disperata »), le convainc de l'épouser. Notons que la scène est également le morceau de bravoure unissant dans l'art théâtral le *primo uomo* qu'est Girolamo Medebach à son épouse, la *prima donna* Teodora-Isabella-Guerrina. Au terme des supplications empreintes de pathétiques de Guerrina : « caro Moliere, mia vita, mia speme e mio tesoro, / se il perdervi m'uccide, mirate s'io v'adoro. / Tanti sospiri, e tanti, sparsi non siano in vano... », paroles auxquelles Moliere ne peut que céder, constatant au passage méta-théâtralement l'efficacité du jeu de Teodora Medebach : « Oh resista qui puote... Mio bene ecco la mano »⁷³.

Ainsi, *Il Moliere* apparaît à la fois comme une ode à la troupe Medebach (Maddalena Marliani en Foresta ou Teodora Medebach en Isabella-Guerrina), et comme un texte en forme d'auto-suggestion sur le succès espéré de la réforme, comme à l'acte IV où Lesbino constate l'universalité de la réception de l'œuvre de Molière-Goldoni unissant l'« universale », le peuple, aristocrates et bourgeois : « L'incontro strepitoso universale è stato. / Nobili, cittadini, mercanti, cortigiani, / artieri e bassa

⁷¹ *La moglie saggia*, in *Ibid.*, vol.4, édition numérique, Liberliber, 2004.

⁷² « Guerrina è tal attrice che merta esser amata / Da lui, che del teatro la gloria ha riparata » (*IM*, II, 2, p. 131.)

⁷³ *Ibid.*, V, 2, p. 159-161.

gente, tutti battean le mani »⁷⁴. C'est que Goldoni transpose davantage l'arrière-plan vénitien dans le contexte de concurrence avec Chiari qu'il ne met en scène le vrai personnage de Molière. Par comédie interposée, il redoute et affronte bien plus la concurrence de Pietro Chiari et la troupe d'Antonio Sacchi sur la scène du San Giovanni Grisostomo, qu'il ne met en scène le vrai rapport de Molière avec Scaramuccia et les comédiens italiens, dans cette réplique de Valerio à la fin de la pièce, un peu comme si Goldoni lui faisait exprimer le souhait que disparaisse des scènes vénitiennes le binôme Sacchi-Chiari, tout en se servant de l'anecdote tirée de Grimarest⁷⁵ : « L'ardito Scaramuccia cede la palma a voi,/ partirà di Parigi con i compagni suoi./ L'esito fortunato della commedia vostra/ l'obbliga a ritirarsi e rinanziar la giostra »⁷⁶. En effet, ce même été 1751, Pietro Chiari attaque Goldoni dans ses *Lettere scelte*, et les critiques de Leandro à l'adresse du théâtre de Molière dans la pièce ressemblent à s'y méprendre à celles adressées à Goldoni par l'abbé Chiari. Leandro pourrait d'ailleurs représenter tant les attaques des Granelleschi que celles de l'abbé Chiari⁷⁷.

On le voit, la figure de Molière sert d'une part à Goldoni de véritable palimpseste sur lequel il réécrit le récit de cette période précise de la compagnie Medebach, non sans une forte empreinte autobiographique faisant référence au contexte d'arrière-plan vénitien. D'autre part, le discours métathéâtral de la pièce lui confère une fonction de continuité avec *Il teatro comico*, d'autant que la pièce à l'ouverture de la saison théâtrale vénitienne (automne 1751) connaît un grand succès alors qu'elle proposait aux acteurs de la compagnie Medebach et au public un jeu sans les masques traditionnels, et une nouveauté de taille : les vers martelliens.

Mais *Il Moliere*, c'est aussi l'entrée par la petite porte et néanmoins décisive de l'actrice Maddalena Marliani, jusqu'au personnage de Mirandolina au printemps 1753, juste avant le passage au San Luca de Carlo Goldoni. En effet, la Marliani est, sans exception, de toutes les comédies de

⁷⁴ *Ibid.*, IV, 1, p. 145.

⁷⁵ Ici Goldoni se fonde sur l'anecdote racontée par Grimarest, selon laquelle Tiberio Fiorilli alias Scaramouche aurait fait de l'ombre un temps à la troupe de Molière puisque le public allait alors avec empressement à la Comédie Italienne (*IM*, note 1.6.23, p. 193).

⁷⁶ *IM*, V, scena ultima, p. 165-166.

⁷⁷ On lira à ce sujet avec le plus grand profit les pages de Ginette Herry, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata, op. cit.*, vol. 3, p. 223-225.

1751 à 1753, que cela soit sous le nom de Corallina ou sous un autre⁷⁸ : *La gastalda*, *L'amante militare*, *Il tutore*, *La moglie saggia*, *Il feudatario*, *Le donne gelose*, *La serva amorosa*, *I puntigli domestici*, *La figlia obbediente*, *I mercatanti*, *La locandiera*, *Le donne curiose*, *Il contrattempo o sia Il chiacchierone imprudente*, *La donna vendicativa*. En amont chronologique de *La locandiera*, la figure de Corallina dans *La serva amorosa* marque déjà une très nette évolution du rôle topique de la *servetta*, et l'occasion pour Goldoni d'associer sans ambiguïté la personnalité de l'actrice à la vivacité du personnage. Dans *L'Autore a chi legge* de 1755, en préface à l'édition et réécriture de *La gastalda* (1751) vers *La castalda*, Maddalena Marliani est aussi l'occasion pour Goldoni de formuler une spécificité essentielle de sa démarche créative, cette « *drammaturgia ex actore* » définie par Sara Mamone⁷⁹, ce « *precepto asprissimo* » que peu d'auteurs avant lui ont mis en œuvre :

Fu quella la prima volta ch'io ebbi il piacer di scrivere per la brava Attrice ; pochissimo io l'aveva veduta recitare per avanti, onde non aveva ancor bene il suo carattere rilevato, come in appresso poi mi riuscì di colpirlo nella *Serva amorosa*, nella *Locandiera* ed in tante altre. Io ebbi sempre nello scrivere, ed ho tuttavia, un precepto asprissimo, che gli altri Scrittori per lo passato non hanno avuto, quello cioè di adattare la Commedia alla compagnia degli Attori, e non poterli scegliere per la rappresentazione delle Opere mie. Da ciò ne avviene, che conosciuto da me il valore d'un Personaggio, rare volte m'inganno, e poco felici riescono alcune scene, quando incerto sono di chi le debba rappresentare.⁸⁰

Ainsi, l'actrice et sa personnalité lui permettent de justifier le décalage en apparence invraisemblable qui lui est reproché entre le rôle traditionnel de la *servetta* et l'intelligence, non conforme à son rang social selon les

⁷⁸ 3 nov.1751 *La gastalda* ; aut. 1751 *L'amante militare* ; 04/01/1752 *Il tutore*; 27/01/1752 *La moglie saggia* ; 07/02/1752 *Il feudatario* (Ghitta) ; 12/02/1752 *Le donne gelose* (Siora Lugrezia) ; 1752 *La serva amorosa* ; 1752 *I puntigli domestici* (Milano) ; 26/12/1752 *La figlia obbediente* (Olivetta) ; 26/12/1752 *I mercatanti* ; carn. 1753 *La locandiera* ; carn. 1753 *Le donne curiose* ; carn. 1753 *Il contrattempo o sia Il chiacchierone imprudente*; aut. 1753 *La donna vendicativa*.

⁷⁹ *La locandiera*, *Introduzione*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 35.

⁸⁰ *La castalda*, *L'Autore a chi legge*, *op. cit.*, p. 117-118.

détracteurs de la pièce, de Corallina dans *La serva amorosa* :

Dicesi che *Corallina* parla più che da *Serva*, ed opera con troppo ingegno e con troppo fina condotta. Ciò è vero, se tutte le *Serve* hanno ad essere quelle sciocche, che tali Critici avranno praticato sol tanto ; ma io ne ho conosciute delle bene educate, delle pronte di spirito, capaci de' più difficili, de' più delicati maneggi. Io non imbarazzo questa mia *Serva* in cose superiori al femminile talento : ella è una femmina più accorta di molte altre, siccome lo è effettivamente l'Attrice medesima, che ha tal carattere rappresentato.⁸¹

La personnalité de la servante Foresta⁸² laisse déjà deviner les qualités que Goldoni lui attribue dans cette préface, mais le retour dans la compagnie de Maddalena Marliani⁸³ marque aussi le début du cycle de Corallina fondé sur l'intérêt de Goldoni pour cette actrice qu'il emploiera sans relâche jusqu'à la fin de la période au Sant'Angelo. *La gastalda* (oct. 1751)⁸⁴ est écrite spécifiquement pour elle, mais c'est au carnaval 1752 que son succès et sa présence se renforcent d'abord dans *Le donne gelose* puis *La serva amorosa*⁸⁵. Son ascension est aussi une manière pour Goldoni

⁸¹ *La serva amorosa, L'Autore a chi legge*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 70.

⁸² Il s'agit de la vieille Laforêt, issue de *La vie de Molière* de Grimarest (1705), que Goldoni rajeunit quelque peu. Notons que le rôle de Foresta subit quelques modifications entre l'édition Paperini (1753) et Pasquali (1762) de *Molière*. Or, la Foresta de la Paperini, édition contemporaine de *La Locandiera* et aussi plus proche de la première représentation de la comédie, ressemble beaucoup plus à Mirandolina que dans l'édition Pasquali. En effet, à l'instar de Mirandolina, elle y apparaît beaucoup plus attachée à ses propres intérêts (lire à ce sujet *IM*, notes sur les variantes p. 68).

⁸³ Se voyant confié le rôle de Mirandolina, elle éveille progressivement la jalousie de sa nièce Teodora. Connue à Venise et aimée de longue date par le public vénitien, son retour en 1751 sur la scène du Sant'Angelo ne pouvait que se solder de succès. Voir aussi Ginette Herry, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, vol. 3, *op. cit.*, p. 9-11.

⁸⁴ Voir à ce sujet notre article consultable en ligne : [Cécile Berger, De la Gastalda à La Locandiera : Maddalena Marliani ou le paradoxe de la comédienne](#), journée d'étude de l'Université de Lorraine, janvier 2014. Ainsi que le fichier du tableau comparatif ([La locandiera versus La gastalda](#)) du style de jeu très similaire entre la Marliani-Corallina de la *Gastalda* et la Marliani-Mirandolina de la *Locandiera*.

⁸⁵ Ginette Herry, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, vol. 3, *op. cit.*, p. 9-11. Le seul rôle titre que lui consacre Goldoni est celui de *La Donna vendicativa*, qu'elle n'incarnera qu'à l'automne 1753 au Sant'Angelo, alors que Goldoni est déjà passé au San Luca.

de la distinguer peu à peu du rôle de doublon de Teodora Medebach dans lequel le public la connaissait depuis les années 40⁸⁶, et le rôle de Mirandolina est une forme d'émancipation de cette actrice au sein de la micro-société qu'est la compagnie Medebach. Le personnage de Mirandolina se construit à la fois sur la non distribution de la *prima donna* Teodora Medebach⁸⁷ et sur la personnalité de Maddalena Marliani, démarche dont Goldoni se fait une règle puisqu'il renchérit dans une préface de l'édition Pasquali :

Tutte le opere teatrali che ho poi composte, le ho scritte per quelle persone ch'io conosceva, col carattere sotto gli occhi di quegli attori che dovevano rappresentarle, e ciò, cred'io, ha molto contribuito alla buona riuscita de' miei componimenti, e tanto mi sono in questa regola abituato, che trovato l'argomento di una commedia, non disegnava da prima i personaggi, per poi cercare gli attori, ma cominciava ad esaminare gli attori, per poscia immaginare i caratteri degl'Interlocutori. Questo è uno de' miei segreti.⁸⁸

Comme le montre Sara Mamone, à la date de *La locandiera*⁸⁹, la compagnie Medebach est désormais une compagnie solide, dont les potentialités sont bien ancrées dans l'horizon d'attente du public, une compagnie avec laquelle ce dernier entretient un rapport d'extrême familiarité, ainsi qu'avec Carlo Goldoni qui peut alors exploiter un tel

⁸⁶ Sur la notoriété et la composition de la compagnie Medebach à Venise, relatée par Goldoni, voir *Memorie italiane, L'Autore a chi legge*, tome XVII, *op. cit.*, p. 287-288.

⁸⁷ Sara Mamone rappelle la maladie de la *prima donna* (*Mémoires*, II, XVI, *op. cit.*, p. 312) : « Madame Medebac était toujours malade (...) Voyant la première actrice hors d'état de s'exposer sur la scène, je fis, à l'ouverture du Carnaval, une comédie pour la soubrette ». Mais selon Ginette Herry, Goldoni forcerait le trait pour justifier cette étrange distribution, et l'absence de la Medebach ne serait due qu'à un repos forcé après les succès de *I due Pantaloni (I mercatanti)* notamment, où Teodora et le Pantalone Collalto (également absent de *La locandiera*) avaient beaucoup donné d'eux-mêmes (Ginette Herry, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata, op. cit.*, vol. 3, p. 474-500 : selon elle, les *Mémoires* « inventano una circostanza che dà a Mirandolina una nascita quasi illegittima »).

⁸⁸ Carlo Goldoni, *Memorie italiane, L'Autore a chi legge, op. cit.*, tome XI, p. 202-203.

⁸⁹ Rappel des éditions de *La Locandiera [Loc.]* : Ed. Paperini tome II – 1753 (+ Bettinelli « spuria » de 1753 avec rééd. en 1755) ; Pasquali tome IV – 1762 (voir *Memorie italiane, op. cit.*, p. 66) avec gravures et quelques variantes depuis la Paperini (pour les variantes et des éditions cf *Nota al testo*, Sara Mamone in *Loc.*, p. 96-101).

sentiment d'intimité en risquant une nouveauté dans la continuité : donner, le temps d'une pièce, l'occasion à la *servetta* de jouer à l'*innamorata*. Mais une *innamorata* bien consciente du jeu qu'elle joue, attribution d'autant moins invraisemblable que la Marliani n'est pas une débutante, et qu'elle est même la meilleure actrice de son temps (F. Bartoli, 1781-82), bien connue des Vénitiens depuis le San Moisè, et dotée d'une telle personnalité et d'une telle volonté, capable d'une telle dialectique et d'une telle vivacité rhétorique « che rendevano ogni sua apparizione una gara »⁹⁰. Goldoni la juge dans les *Mémoires* « vive, spirituelle et naturellement accorte » et capable de jouer dans une comédie « qui demande de la finesse et de l'artifice »⁹¹, portrait confirmé par l'abbé Chiari qui en souligne la « voce forte e sonora » et son « caldo temperamento e focoso »⁹². Selon l'hypothèse de Sara Mamone⁹³, tout comme chez les autres personnages, c'est l'histoire dramaturgique de chacun qui nous permet d'envisager une cohérence de distribution car il s'agit là de la nature profonde de l'œuvre goldonienne, de l'essence même du texte⁹⁴. Figure majeure de la troupe Medebach, Brighella-Fabrizio est Giuseppe Marliani, mari de la protagoniste — le public le sait parfaitement, tout comme il est au fait de l'escapade de trois ans de Maddalena — et présent dans toutes les œuvres du Sant'Angelo, capable d'incarner Anselmo (*Il teatro comico*), puis Ridolfo (*La bottega del caffè*), ou un père *ruffiano* (*La figlia obbediente*) de sa fille-épouse Olivetta-Maddalena Marliani, sur fond de réconciliation du couple Marliani (Brighella-servetta) dans *La serva amorosa* et *La Moglie saggia* (1752). À ce compte-là, le final qui nous paraît « di maniera » (le serviteur épousant la servante) dans *La locandiera*, est en réalité acquis pour les attentes d'un

⁹⁰ *Loc.*, *Introduzione* de Sara Mamone, p. 20.

⁹¹ Carlo Goldoni, *Mémoires*, II, XIV, *op. cit.*, p. 303.

⁹² Pietro Chiari, *La Commediante in fortuna* cité par Sara Mamone, *Introduzione à Loc.*, p. 32.

⁹³ Lire dans l'*Introduzione* de Sara Mamone, *Attribuzionismo teatrale*, *Loc.*, p. 35-53.

⁹⁴ « Non vi è dubbio che per comprendere la drammaturgia goldoniana non basti definirla "per l'attore" o "d'attore" in quanto essa è, ben più, drammaturgia che nasce dall'attore come persona e come oggetto di creazione, non come semplice interprete. Direi anche che è una drammaturgia di consuetudine in cui l'attore riassume, per l'autore, il patrimonio di relazione accumulato fino a quel momento con il pubblico. Più che di una drammaturgia *ad actorem* (*histrionem*) potremmo parlare di una drammaturgia *ex actore* (*histrione*). L'identificazione dei ruoli dunque non pertiene alla fortuna ma all'essenza stessa del testo. » (Sara Mamone, *Introduzione*, *Loc.*, p. 35)

public parfaitement au fait des affaires de la compagnie Medebach. Girolamo Medebach était sans doute le marquis de Forlipopoli, considéré « bon comédien » par Goldoni tandis que « il suo forte si era nel rappresentare le più ridicole creature » (P. Chiari), et spécialisé, en Ottavio, dans les rôles de nobles pique-assiette (Ottavio, *La gastalda*). L'hypothèse de Sara Mamone⁹⁵ attribuant le rôle de Ripafratta à Luzio Landi s'appuie sur plusieurs caractéristiques propres aux rôles de Lelio qu'il occupa en amont de *La locandiera* et dont l'un des traits principaux serait son inexpérience avec les femmes, son extrême maladresse ou goujaterie, ou tout au moins son expérience malheureuse que soupçonne Mirandolina (« povere donne ! che cosa le hanno fatto ? Perché così crudele con noi, signor Cavaliere ? »⁹⁶), individu que Goldoni qualifie précisément d'« homme agreste et sauvage » dans les *Mémoires*. Par ailleurs, la tangible violence et la grandiloquence emportée et soudaine du Cavaliere (III, 18) fait bel et bien écho à la brutalité de Lelio dans *La gastalda*⁹⁷. Époux de la belle et fougueuse Caterina Landi, Luzio Landi était spécialisé dans les rôles de colériques et, selon les descriptions de Pietro Chiari, il n'apparaît pas davantage comme un caractère facile⁹⁸. Notons, entre autres, qu'il fut sans doute aussi le Leandro amateur de vin du *Moliere* et que le Cavaliere tente précisément d'oublier les sentiments pour Mirandolina dans la boisson : « Sì, beverò. (Sarebbe meglio che io mi ubbriacassi. Un diavolo scaccerebbe l'altro) (*Da sé, versa il vino nel suo bicchiere*)⁹⁹ ». Un acteur abonné en somme aux personnages excessifs, un tantinet déséquilibrés et ayant surtout des relations compliquées avec les femmes, comme dans *I pettegolezzi delle*

⁹⁵ Plus convaincue par les exigences imposées par la dramaturgie de rôles et par la hiérarchie en vigueur au sein de la compagnie Medebach, Ginette Herry ne partage pas cette hypothèse et défend au contraire l'attribution du rôle à Francesco Falchi, alors que la candidature de Luzio Landi en conte d'Albafiorita lui paraît plus justifiée (voir Ginette Herry, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata, op. cit.*, vol. 3, p. 474-500).

⁹⁶ *Loc.*, I, 3, p. 135.

⁹⁷ Compte tenu de l'importance non seulement de la personnalité mais aussi de la biographie dramaturgique du comédien, chez Goldoni, dans la création du personnage (Sara Mamone), nous renvoyons à notre tableau comparatif entre le rôle de Lelio-Luzio Landi dans *La gastalda* et celui du Cavaliere (voir note précédente n° 84, in Cécile Berger, *La Locandiera versus La Gastalda*, tableau comparatif, journée d'études de l'Université de Lorraine, Janvier 2014. Article disponible en [lecture en ligne](#).

⁹⁸ Sara Mamone, *Introduzione à Loc.*, cit., p. 46-47.

⁹⁹ *Loc.*, II, 4, p. 172.

donne où son peu de familiarité avec la gente féminine en fait une sorte de fou misogyne¹⁰⁰.

D'autre part, soulignons que la fiction est non seulement le sujet principal¹⁰¹ de *La locandiera*, mais que l'art de feindre est aussi la technique proprement dite du comédien. Or, cette technique est utilisée ici par une *servetta* (au sens hiérarchique de « rôle ») qui décide par défi, par plaisir de l'auto-fiction, de jouer à l'actrice, de jouer un rôle — non pas d'*innamorata*, mais d'*innamorante* — à la lumière de ce qui n'est rien moins que la traduction d'une problématique de troupe : « il puntiglio con cui Mirandolina procede alla seduzione del Cavaliere altro non è che la "messa in scena" (o se si vuole "messa in prova") di un *training* attorico : come si può passare dal ruolo di servetta a quello di prima amorosa »¹⁰².

L'artifice est bien le maître mot de *La locandiera*, puisque dans le cas de Mirandolina c'est moins l'actrice qui adhère au personnage, que le personnage qui se lance à lui-même le défi d'adhérer à l'actrice en tant que catégorie professionnelle, celle qui va — paradoxe suprême — feindre la sincérité¹⁰³ qu'elle endosse comme un masque de la *commedia dell'arte* — c'est-à-dire comme un pur jeu — afin de faire sortir de son rôle (un misogyne dont le masque est, quant à lui, bien trop solidaire de son visage dès l'acte I), le Cavaliere di Ripafratta. Car la sincérité n'est pas un trait de caractère de Mirandolina, il s'agit plutôt d'une véritable technique, employée par la comédienne qu'elle décide d'être pour relever un défi, celui de *jouer un rôle*, de faire l'actrice en quelque sorte :

É nemico delle donne ? Non le può vedere ? Povero pazzo ! Non avrò ancora trovato quella che sappia fare. Ma la troverà. La troverà. E chi sa che non l'abbia trovata ? Con questi per l'appunto mi ci metto di picca. Quei che mi corrono dietro, presto presto mi annoiano. La nobiltà non fa per me. La ricchezza la stimo e non la stimo. Tutto il mio piacere consiste

¹⁰⁰ « Signore mie, senza pregiudicare al merito del loro sesso, che stimo e venero infinitamente, ora ho imparato un non so che di più circa alle donne, che mi obbliga a ritirarmi e a star lontano, per fuggire l'incontro dei loro graziosissimi pettegolezzi » (*I pettegolezzi delle donne*, III, sc. ultima, Venezia, Marsilio, 1994, p. 158).

¹⁰¹ « in tutta la commedia non vi è un personaggio che almeno una volta non finga » (Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, op. cit., p. 85).

¹⁰² *Ibid.*, p. 85.

¹⁰³ Sara Mamone, *Introduzione, Loc.*, p. 56 : « la sincerità simulata sarà l'arma della sua vittoria ».

in vedermi servita, vagheggiata, adorata. Questa è la mia debolezza, e questa è la debolezza di quasi tutte le donne.¹⁰⁴

Puis, au terme de la scène capitale (I, 15) où, passant par trois étapes stratégiques (les draps, la nourriture, puis l'effet miroir d'une série de réparties habiles sur l'air de « je suis comme vous »), elle sent déjà qu'elle parviendra à ses fins : « (Mi caschi il naso, se avanti domani non l'innamoro). (*Da sé.*) »¹⁰⁵ puisque feindre la sincérité porte déjà ses fruits : « CAVALIERE brava! mi piace la vostra sincerità / MIRANDOLINA oh ! non ho altro di buono, che la sincerità »¹⁰⁶. Mais que l'on ne s'y méprenne pas, il s'agit là d'un outil de fiction : la fiction de sincérité en tant qu'outil d'actrice au sens propre. Feindre la sincérité, c'est le suprême paradoxe où la Marliani-Mirandolina excelle (« non ho altro di buono »), ce que le Cavaliere ne soupçonne pas alors qu'il pourrait deviner que l'aptitude à la fiction de son adversaire va justement jusqu'à cette capacité-là, puisque — remarque-t-il : « ma però con chi vi fa la corte, sapete fingere »¹⁰⁷. Il suffirait qu'il envisage la prétendue sincérité de Mirandolina comme l'arme d'un jeu d'actrice, et il serait « sauvé ». Mais l'erreur du Cavaliere est de confondre l'actrice et la personne, ou plutôt de ne pas voir que la *locandiera* n'est pas qu'une personne, mais qu'elle est aussi une actrice (ou une *locandiera* qui joue à l'actrice).

Dans la dernière partie de la scène I, 15, on relèvera que Mirandolina, dans son habile sincérité feinte, n'agit d'ailleurs pas de façon agressive dans le dialogue avec le Cavaliere, mais plutôt spéculaire, par série de réponses ou d'exclamations chorales qui font écho à ce qu'il lui dit, ne faisant que lui renvoyer ainsi sa propre image, ce qui aboutit à la victoire rhétorique et physique de Mirandolina qui parvient même à lui prendre la main :

MIRANDOLINA Guardi che debolezza ! Innamorarsi subito di una donna !
CAVALIERE Questa io non l'ho mai potuta capire.
MIRANDOLINA Bella fortezza ! Bella virilità !
CAVALIERE Debolezze ! Miserie umane !

¹⁰⁴ *Loc.*, I, 9, p.138.

¹⁰⁵ *Ibid.*, I, 15, p. 149.

¹⁰⁶ *Ibid.*, I, 15, p. 146.

¹⁰⁷ *Ibid.*, I, 15, p. 146.

MIRANDOLINA Questo è il vero pensare degli uomini. Signor Cavaliere, mi porga la mano.
 CAVALIERE Perché volete ch'io vi porga la mano ?
 MIRANDOLINA Favorisca ; si degni ; osservi, sono pulita.
 CAVALIERE Ecco la mano.
 MIRANDOLINA Questa è la prima volta, che ho l'onore d'aver per la mano un uomo, che pensa veramente da uomo. (Ritira la mano.)¹⁰⁸

Il existe une différence notoire entre la *princeps* Paperini et l'édition Pasquali : dans la dernière édition de *La locandiera* (Pasquali 1761), c'est Mirandolina qui retire sa main alors même que c'est elle qui a proposé au Cavaliere un tel contact physique¹⁰⁹. Or, cette variante est d'autant plus intéressante qu'elle est un signe de plus de la volonté de maîtrise totale de la fiction par Mirandolina, le signe qu'elle joue la sincérité mais tout en ayant bien l'intention de n'en être pas dupe, pas plus qu'elle n'entend être dupe des sentiments éventuels qu'on pourrait lui prêter envers le Cavaliere : chez elle l'apparence de sincérité est un masque et ici, retirant sa main avant que le Cavaliere ne le fasse, c'est comme si elle anticipait (car elle sait parfaitement qu'il va le faire) le geste de retrait du Cavaliere ; aussi le fait-elle avant lui, afin de garder l'entière maîtrise du jeu. En quelque sorte, elle ne lui laisse pas même la liberté d'exprimer sa gêne par le retrait de la main, elle le fait à sa place et avant lui, de façon — encore une fois — extrêmement spéculaire et habile, précédant immédiatement son « basta così ». De la sorte, le Cavaliere reste prisonnier dans le miroir du processus d'*innamoramento* habilement mené par Mirandolina.

La technique du miroir, Mirandolina l'utilise encore alors que le Cavaliere est sur le point de se déclarer à la scène du vin de Bourgogne (II, 4), car elle lui renvoie habilement l'image du masque qu'il avait posé sur son visage à l'acte I, comme pour lui dire : « attention Cavaliere, vous

¹⁰⁸ *Ibid.*, I, 15, p. 148. Dans l'édition Marsilio, fondée sur la Pasquali de 1761, la didascalie « ritira la mano » se réfère à Mirandolina. Dans l'édition Paperini de 1753, en revanche, selon l'exemplaire original conservé à la Casa Goldoni (Venise), la didascalie indique au contraire que c'est le Cavaliere di Ripafratta qui retire sa main avant que Mirandolina ne le fasse.

¹⁰⁹ Il est bien entendu difficile d'affirmer avec une certitude absolue que cette variante soit le résultat de la volonté goldonienne, ou bien d'une approximation de l'édition Pasquali. Cependant, étant donné le soin apporté par Goldoni à la révision *pasqualienne* de *La locandiera*, il est légitime de supposer que cela relève de la volonté de l'auteur (voir à ce sujet *Loc.*, *Nota al testo*, p.98-99)

sortez de votre rôle » : « MIRANDOLINA Di questo brindisi alle donne non ne tocca. CAVALIERE No ? Perché ? MIRANDOLINA Perché so che le donne non le può vedere. CAVALIERE È vero, non le ho mai potute vedere », d'autant qu'elle ajoute (et l'on imagine sa jubilation intérieure à deviner la contradiction qui se dessine entre le masque du misogyne et les sentiments du Cavaliere) : « si conservi sempre così »¹¹⁰.

Mais tout en le contraignant, par ce rappel, à conserver le masque initial du misogyne, Mirandolina, partageant avec le Cavaliere le vin de Bourgogne qui le pousse alors à s'épancher, le transforme symboliquement de l'intérieur, lui faisant boire l'elixir de son habile fiction, un elixir — celui des sentiments que lui-même repoussait de toutes ses forces — qui le transforme à l'acte III en une autre caricature que celle du misogyne, à savoir son contraire exact : l'amoureux transi, nous dirions même le Lelio caricatural de *La gastalda*, l'*innamorato* ridicule de la *commedia dell'arte*. En ce sens, les scènes du repassage (et notamment les scènes III, 4 et III, 6) montrent bien comment Goldoni réutilise la tradition de *l'arte*, dans un dialogue sur le mode « uomo prega, donna scaccia »¹¹¹ où le mouchoir est remplacé par le manchon que Mirandolina laisse sciemment tomber, où le fer à repasser sert ridiculement au Cavaliere de prétexte à une métaphore dans le plus pur style des *scene di maniera* de la *commedia dell'arte* (« mi avete fatto una scottatura più grande »... « ...nel cuore ») dont Mirandolina se moque à gorge déployée, comme si elle se gaussait du mauvais rôle de quasi Lelio où elle l'a poussé. C'est d'ailleurs là toute sa victoire : celle de n'être jamais dupe du masque qu'elle porte (celui de la sincérité feinte), masque qui reste un outil d'expression, sur son visage, sans jamais qu'elle n'en soit atteinte en profondeur, gardant la distance de l'actrice avec son propre rôle, là où Ripafratta « devient » le rôle qu'elle lui fait jouer : celui de l'amoureux transi.

L'art de la *locandiera*-comédienne est poussé à son comble lorsque, dans la scène (II, 17), Mirandolina passe de la « fiction de sincérité » à la « fiction de mensonge ». Comme elle sait que le Cavaliere croit à l'« arte,

¹¹⁰ *Ibid.*, II, 4, p. 171.

¹¹¹ Voir Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso* (1699) mais aussi Lelio dans *Il Teatro comico* (I, 11) : « LELIO Dialogo primo. Uomo prega, donna scaccia. (Uomo) Tu sorda più del vento, non odi il mio lamento? (Donna) Olà, vammì lontano, insolente qual mosca, o qual tafano. (Uomo) Idolo mio diletto... »

arte sopraffina »¹¹² des femmes, elle lui renvoie en miroir cette croyance dans la scène de la fumée dans les yeux où elle feint cette fois-ci non pas la sincérité, mais la dissimulation, se servant de l'argument de la fumée (dont elle s'arrange pour qu'il ait bien l'air « faux ») pour cacher des larmes, déjà faussement sincères puisqu'elle ne pleure pas « vraiment ». Elle feint donc d'être la « mauvaise » actrice de son propre mensonge, et conforte le Cavaliere dans ses soupçons initiaux, mais le poussant ainsi à une interprétation erronée : loin d'imaginer que le mensonge puisse être double (fausses larmes et faux prétexte de la fumée), le Cavaliere ne voit que le masque du prétexte (la fumée dans les yeux), qu'il balaie sur le ton du soupçon :

MIRANDOLINA Niente, signore, mi è andato del fumo negli occhi.

CAVALIERE Del fumo negli occhi? Eh! basta... quanto importa il conto? (*legge.*) Venti paoli ? In quattro giorni un trattamento si generoso ; venti paoli ?

MIRANDOLINA Quello è il suo conto.

CAVALIERE E i due piatti particolari che mi avete dato questa mattina, non ci sono nel conto ?

MIRANDOLINA Perdoni. Quel ch'io dono, non lo metto in conto.

CAVALIERE Me li avete voi regalati ?

MIRANDOLINA Perdoni la libertà. Gradisca per un atto di... (*Si copre, mostrando di piangere.*)

CAVALIERE Ma che avete ?

MIRANDOLINA Non so se sia il fumo, o qualche flussione di occhi.¹¹³

Il finit ainsi par accorder foi à la « fausse » sincérité de Mirandolina, la croyant alors éprise, et ce d'autant plus qu'elle en rajoute avec l'évanouissement à la fin de la même scène, que Ripafratta met sur le même compte que les fausses larmes : un signe d'amour pour lui. Ainsi, à la fin de l'acte II, ce qui est « vrai » pour le Cavaliere c'est la fausse sincérité des larmes et de l'évanouissement, et non la fiction de la dissimulation « ratée » (le prétexte de la fumée dans les yeux), puisque la *locandiera* a l'habileté de lui laisser volontairement croire qu'elle ment et dissimule quelque chose. Car Mirandolina souhaite une victoire complète sur le Cavaliere : non seulement le voir croire à sa fiction de sincérité (ce qui est sa première

¹¹² *Loc.*, I, 4, p.132.

¹¹³ *Ibid.*, II, 17, p. 192-193.

victoire, à la fin de l'acte II) mais aussi le transformer, lui, en le métamorphosant en *innamorato* caricatural, ce qui constitue la deuxième victoire de Mirandolina, à l'acte III.

Ainsi, à l'acte III, le nouveau Ripafratta se change en une sorte de synthèse du Comte et du Marquis réunis. Il surpasse même les deux autres prétendants de Mirandolina en ridicule, puisqu'il insiste auprès d'elle afin qu'elle accepte la « bocchetta d'oro » du sirop de mélisse, alors même qu'elle lui affirme se sentir mieux (III, 2). Du point de vue dramaturgique, Fabrizio-Giuseppe Marliani fait alors, à son insu, fonction d'assistant de mise en scène en apportant l'accessoire du fer chaud qui conduit Mirandolina à la victoire sur le registre de la cuisson (« Uh, è cotto, stracotto e biscottato ! », III, 3¹¹⁴). Elle refuse cependant la fiole de mélisse car, à la différence du Cavaliere, elle est définitivement sortie du canevas de la fin de l'acte II, où elle était arrivée à jouer la *prima donna innamorata*, avec évanouissement, larmes et ce « cara Mirandolina » arraché à l'« uomo [che] prega ». Mais à l'acte III, Mirandolina cesse de jouer l'*innamorata*, elle redevient la *servetta* dont le repassage est l'apanage et symbole de son « rang » dans la troupe. Les didascalies montrent combien les deux « acteurs » de cet *innamoramento* mené par l'éphémère *prima donna* ne jouent plus du tout dans le même *canovaccio* car l'on passe désormais à une scène qui pourrait, parodiquement — si elle n'était tragicomique pour le pauvre Cavaliere — ressembler à une *scena di maniera* (« *serva stira, uomo prega* ») :

CAVALIERE Non mi tormentate più. Vi siete vendicata abbastanza. Stimò voi, stimò le donne che sono della vostra sorte, se pur ve ne sono. Vi stimò, vi amo, e vi domando pietà.

MIRANDOLINA Sì signore, glielo diremo. (*Stirando in fretta, si fa cadere un manicotto.*)

CAVALIERE (*leva di terra il manicotto, e glielo dà*) Credetemi...

MIRANDOLINA Non s'incomodi.

CAVALIERE Voi meritate di esser servita.

MIRANDOLINA Ah, ah, ah. (*Ride forte.*)

CAVALIERE Ridete ?

MIRANDOLINA Rido perché mi burla.

CAVALIERE Mirandolina, non posso più.

MIRANDOLINA Le vien male ?

CAVALIERE Sì, mi sento mancare.

¹¹⁴ *Ibid.*, III, 3, p.198.

MIRANDOLINA Tenga il suo spirito di melissa. (*gli getta con disprezzo la boccetta.*)

CAVALIERE Non mi trattate con tanta asprezza. Credetemi, vi amo, ve lo giuro. (*Vuol prenderle la mano, ed ella col ferro lo scotta.*) Ahimè !

MIRANDOLINA Perdoni ; non l'ho fatto apposta.

CAVALIERE Pazienza ! Questo è niente. Mi avete fatto una scottatura più grande.

MIRANDOLINA Dove, signore ?

CAVALIERE Nel cuore.

MIRANDOLINA Fabrizio. (*chiama ridendo*)¹¹⁵

Le « Fabrizio » final de Mirandolina résonne presque comme le « non posso più » d'Orazio à la fin du dialogue « uomo prega, donna scaccia » de Lelio dans *Il teatro comico* (I, 11), et ressemble à une véritable leçon de théâtre donnée au Cavaliere, comme pour dire de sa façon de jouer : mais quel jeu déplorable, quel théâtre pitoyable que l'ancien théâtre ; auquel appartiennent d'ailleurs Ortensia e Dejanira, symboles et « contrappunto attardato e parodico del nuovo teatro rappresentato da Mirandolina e dai suoi colleghi, coscienti interpreti di una finzione nuova, verosimile e naturale »¹¹⁶. Le rire de Mirandolina souligne d'autant plus le décalage existant entre les deux personnages et se moque précisément de l'ancien théâtre dans lequel elle vient de refaire tomber le Cavaliere : quant à elle, elle a fait glisser le masque de *prima donna innamorata*, qu'elle s'est amusée à jouer jusqu'ici et réintègre son rôle de *servetta*. Si le Cavaliere avait une aussi bonne maîtrise du masque qu'il portait au début de la pièce (le misogyne) qu'a Mirandolina du masque de la sincérité, s'il avait la bonne distance et la bonne conscience du jeu qu'il joue, à l'instar d'une Mirandolina jamais dupe de son propre rôle, il devrait pouvoir s'adapter au changement d'attitude de la *locandiera*-actrice, changement qu'il doit affronter à l'acte III. Tout ceci s'accorde avec les témoignages sur Maddalena Marliani, qui la disent invincible au prix de laisser l'adversaire perdant et vaincu sur la scène¹¹⁷, invincibilité que Goldoni magnifie dans les

¹¹⁵ *Ibid.*, III, 6, p. 203. Nous soulignons les passages proches de la technique dramaturgique d'un Lelio.

¹¹⁶ Sur les deux actrices et l'opposition métaphorique entre « il vecchio e il nuovo teatro », voir Sara Mamone, *Introduzione*, *Loc.*, p. 61-62.

¹¹⁷ Francesco Bartoli, 1781-82, *op. cit.*, t. II, p. 28 : « nelle commedie all'improvviso riuscì spiritosa, e gran parlatrice aggiustata e concettosa. Motteggiatrice vivace qual'era, ogni

scènes du repassage. le Cavaliere est alors relégué au rang de mauvais acteur de lui-même, incapable qu'il est de tenir son rôle de misogyne jusqu'au bout, suivant au contraire Mirandolina « come un cagnolino » dans une attitude de supplication pathétique :

MIRANDOLINA: Che cosa vuole da me? (*voltandosi con alterezza.*)

CAVALIERE: Amore, compassione, pietà.

MIRANDOLINA Un uomo, che stamattina non poteva vedere le donne, oggi chiede amore e pietà? Non gli abbado, non può essere, non gli credo. (Crepa, schiatta, impara a disprezzar le donne). (*parte.*)¹¹⁸

En somme, le parcours de Mirandolina tout au long de la comédie constitue l'inverse exact de celui du Cavaliere : ce dernier part d'une fiction non consciente, ou seulement déclarée, qui se réduit en quelque sorte à un masque, celui de la misogynie comme seconde nature et ce masque peu à peu s'effrite jusqu'à tomber. Pour Mirandolina, c'est exactement le contraire : le personnage part d'une fiction parfaitement consciente (elle feint avec âme et conscience la sincérité) et à la fin elle ne se laisse pas prendre (nous dirions-même : identifier) à un tel masque, dont elle n'est jamais dupe, alors que le Cavaliere non seulement est au départ solidaire de son masque de méfiance des femmes (I, 3), mais de la même manière il se laisse emprisonner dans le masque de l'amoureux transi (acte III, scènes du repassage). C'est là toute la force de Mirandolina par rapport au Cavaliere : lui aussi porte un masque, mais il laisse l'autre le lui ôter (car c'est bien Mirandolina qui fait tomber le masque du misogyne) tandis que Mirandolina, elle, sait d'elle-même — en meilleure actrice — endosser puis ôter le masque, de l'*innamorata* (fin de l'acte II avec les larmes et l'évanouissement, qui sont les attributs même de la *prima donna* de la comédie *dell'arte*, et bien compris comme tels par Ripafratta) puis remettre celui de la *servetta*, qui ne s'évanouit plus mais se remet à repasser son linge. C'est que Mirandolina sait mettre de côté les masques qu'elle utilise pour peu qu'elle sente arriver le danger de *devenir* ces masques, et le Cavaliere a d'autant moins le temps de se défaire de celui qu'elle a réussi à lui coller au visage à la fin de l'acte II, que le retour à soi de Mirandolina

comico la temeva sicuro di restar seco perdente nell'aringo delle scene ». Cité par Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni, cit.*, p. 201, ainsi que dans *I puntigli domestici, Introduzione*, Venise, Marsilio, 2008, p. 20 et note p. 36.

¹¹⁸ *Loc.*, III, 6, p. 205.

est aussi soudain qu'efficace et protéiforme (ce qui est le lot des plus grands acteurs) : « Orsù, l'ora del divertimento è passata. Voglio ora badare a' fatti miei. Prima che questa biancheria si prosciughi del tutto, voglio stirarla. Ehi, Fabrizio »¹¹⁹. Dans la scène du vin de Bourgogne (II, 4), certes Mirandolina feint la sincérité de l'amitié, mais lorsqu'à la fin elle laisse le masque peu à peu la gagner intérieurement, condition sans laquelle feindre l'amitié ne serait pas crédible (« Anch'io mi sento un non so che di dentro, che non ho più sentito ; ma non voglio impazzire per uomini »¹²⁰), la distance qu'elle maintient avec ce même masque est toujours bien préservée (« Sta lì lì per cadere », dit-elle en aparté), alors que de la part du Cavaliere aucune distance avec les sentiments n'est maintenue et l'on comprend même que les rets du filet tendu par Mirandolina se resserrent inexorablement : « Sarebbe meglio che io mi ubriacassi. Un diavolo scaccerebbe l'altro », s'épanche-t-il en aparté. Deux didascalies signent d'ailleurs cette opposition d'état d'esprit radicale entre les deux personnages, à la fin de cette scène : le « *con vezzo* » de Mirandolina se réfère à une attitude jouée, ces « certe manierine » qui lui sont propres et auxquelles elle fera allusion à l'acte III¹²¹ exactement comme s'il s'agissait d'une technique d'actrice dont elle serait fière. En revanche, le « *un poco languente* »¹²² du Cavaliere n'est pas une « manière », ou un jeu de scène, mais il s'agit bien là d'un état, d'un sentiment, que lui-même est devenu et dont il devient la dupe et le prisonnier (jusqu'à son « con qualche passione » à la scène II, 6¹²³). Aussi le rire final de Mirandolina, qui ponctue inlassablement les scènes du repassage, résonne-t-il comme une illustration de la réputation de l'actrice selon les mots de Francesco Bartoli, car le jeu que dirige Mirandolina de bout en bout n'est autre qu'une bataille théâtrale entre elle et le Cavaliere qu'elle pousse à jouer un rôle dont il avait décidé

¹¹⁹ *Ibid.*, III, 1, p. 195.

¹²⁰ *Ibid.*, II, 4, p. 172.

¹²¹ *Ibid.*, III, 14, p. 215 : « Ho io certe manierine, certe smorfiette, che bisogna che caschino, se fossero di macigno ». À noter que l'édition Pasquali supprime un troisième élément dans la réplique : les « certe occhiate », qui ménageaient un rythme ternaire dans l'édition Paperini de 1753, disparaissent de l'édition Pasquali, éloignant ainsi le texte de la personnalité de Maddalena Marliani, connue pour son regard pétillant et fascinant (sur cette variante PA/PS voir *Loc.*, note III-14-11, p. 295).

¹²² *Ibid.*, II, 4, p.172.

¹²³ *Ibid.*, II, 6, p.177.

au départ qu'il ne le jouerait jamais, une bataille au jeu de la fiction (lui et son masque de « nemico capitale delle donne »¹²⁴ et elle avec son masque de la sincérité), jeu auquel la gagnante c'est elle et le perdant c'est lui. De fait, le rire de Mirandolina n'est sans doute rien d'autre qu'un rire de victoire, et surtout le rire de quelqu'un qui parvient à garder une telle distance avec les masques dont elle use, qu'elle devient spectatrice de la métamorphose de Ripafratta, ce qui lui donne plus encore de pouvoir. De plus, comme le public est le seul intrus à avoir assisté à la déclaration d'amour de Ripafratta (scènes du repassage), les autres personnages peuvent très bien ne donner foi qu'aux paroles de Mirandolina et s'interroger sur les signes extérieurs qu'offre le Cavaliere di Ripafratta à propos d'éventuels sentiments, (III, 18) assurant que, disent-ils, lorsque c'est le cas, cela se voit. Or, comme précisément à ce moment-là, Ripafratta a repris son masque impassible, Mirandolina en profite pour s'offrir une ultime victoire et le contraindre — avec la perfidie de celle qui mène le jeu et les répliques — plus encore à remettre le masque du misogyne sur son visage, en déclarant :

Il signor cavaliere innamorato di me? Egli lo nega, e negandolo in presenza mia, mi mortifica, mi avvilisce, e mi fa conoscere la sua costanza e la mia debolezza. Confesso il vero, che se riuscito mi fosse d'innamorarlo, avrei creduto di fare la maggior prodezza del mondo. Un uomo che non può vedere le donne, che le disprezza, che le ha in mal concetto, non si può sperare d'innamorarlo. Signori miei, io sono una donna schietta e sincera : quando devo dir, dico, e non posso celare la verità. Ho tentato d'innamorate il signor Cavaliere, ma non ho fatto niente. (*Al Cavaliere.*)¹²⁵

Magnifique victoire de Mirandolina, en somme, puisqu'ici, tout en admettant la stratégie, elle s'auto-proclame assez mauvaise actrice pour avoir échoué dans l'entreprise de le séduire. Mais admettre avoir tenté l'opération est moins un échec réel (le Cavaliere est bien en effet amoureux d'elle mais il ne peut plus parler) qu'une victoire d'actrice, la seule victoire qui soit perceptible par le public. Car cette ultime réplique est d'autant plus la consécration de la comédienne, qu'elle est, de fait, interprétée différemment par les personnages d'une part, et par le public d'autre part : le Comte, le Marquis, Fabrizio, d'après l'attitude du Cavaliere, et n'ayant

¹²⁴ Ainsi le définit le Conte d'Albafiorita, *Ibid.*, I, 5, p.135.

¹²⁵ *Ibid.*, III, 18, p. 221-222.

pas assisté à sa déclaration en règle, se laissent sans doute convaincre que Mirandolina n'est pas parvenue à ses fins. Le Cavaliere est quant à lui réduit au silence pour cette même raison, car il sait que lui seul et Mirandolina savent. Quant au public vénitien, il assiste en direct à la tentative désespérée de reprise du pouvoir sur la scène par Ripafratta, et par conséquent, à l'accession au piédestal de meilleure actrice de la désormais indétrônable Maddalena Marliani au détriment de Luzio Landi. Ce qui était, à n'en pas douter, l'objectif principal de l'habile Goldoni : donner le rôle de sa vie à la comédienne qui clôt en apothéose la période du Sant'Angelo. La scène (III, 18) est bien à l'image de cette sur-valorisation de la Marliani, au point que cela en devienne quasiment un discours métathéâtral sur la façon d'être (de jouer ?) de Ripafratta, une scène qui tourne au débat animé sur les signes extérieurs de son supposé *innamoramento*. Car, alors que le Cavaliere se traînait aux pieds de Mirandolina dans les scènes du repassage, il se met alors tant à nier et à reprendre son masque de froideur et de silence, que les autres croient en cette dénégation et donc à la confirmation de Mirandolina, avec pour résultat en somme de faire de lui, aux yeux du public, un personnage dont la transparence, l'ambiguïté et l'évanescence inconsistante n'ont d'égales, à l'inverse, que la prestance et la cohérence de Mirandolina : bref, un véritable tapis rouge à la gloire de Maddalena Marliani.

Néanmoins, l'ascension au rang, ne serait-ce que par jeu, de simulacre éphémère de *prima donna* à l'acte II, effectuée par Mirandolina dans *La locandiera*, ne saurait être qu'une illusion de renversement d'un ordre social, le temps de la représentation, sur le terrain seulement des sentiments et des personnes, du jeu et du théâtre. Car si Mirandolina peut faire flancher le Cavaliere, un noble, c'est par bravoure d'actrice et donc uniquement dans la fiction : si au contraire, par issue impossible, Mirandolina l'épousait à la fin, elle quitterait le *Teatro* pour finalement entrer dans le *Mondo* ; or, nous l'avons dit, la *locandiera* est aussi et surtout une actrice et, au yeux des Vénitiens, elle regagne donc le *Teatro* (qu'elle n'a en somme jamais quitté) à la fin, en regagnant son rang hiérarchique de *servetta* dans la compagnie Medebach, et en ré-épousant Fabrizio-Giuseppe Marliani, son mari à la ville, ce que le public vénitien sait parfaitement.

Le printemps '53, qui correspond au moment où *La locandiera* est représentée, coïncide avec la période où Carlo Goldoni a déjà en poche le

C. BERGER

contrat avec la compagnie rivale, celle de Vendramin au San Luca¹²⁶, période où il se sent trahi par Bettinelli, et où nous sommes au plus fort de la querelle avec Medebach. De plus, l'abbé Chiari, échaudé par le travail aux théâtres Grimani (San Samuele et San Giovanni Grisostomo) avec la troupe de Sacchi¹²⁷, est engagé par Medebach au Sant'Angelo pour travailler pour la troupe et, dans le sillage du succès du *Moliere* goldonien, il mise sur des pièces en martell

hiérarchique en rôles dans la distribution, au profit du personnage, progressivement libéré de l'étiquetage traditionnel¹³⁰. Le premier brouillage de pistes à ce niveau-là avait déjà eu lieu dans *La locandiera* à travers une dramaturgie nouvelle que Goldoni fait, au San Luca, passer de l'ébauche à l'approfondissement.

En effet, tandis que *Le teatro comico* avait montré l'envers du décor, et les rouages, par la « porta di dietro » d'une compagnie fictive, que *La bottega del caffè* apparaissait comme le démontage en direct d'une mise en scène, d'une intrigue et de son déroulement en présence d'un *capocomico* — Don Marzio dirigeant les fils de l'action en direct et de l'intérieur —, que *Il Moliere* avait mis en scène, toujours par « la porta di dietro » le simulacre de l'auteur (G.Herry), *La locandiera* apparaît alors comme la mise en scène, toujours par « la porta di dietro », du mécanisme de la fiction — lue, analysée comme aux rayons X — de l'acteur, ou plutôt de l'actrice. Or, il nous semble que ce passage au rayons X de la dramaturgie d'acteur, Goldoni le poursuit au Teatro San Luca non seulement en tant qu'observation empirique, expérimentale et parfois même physiologique, mais en tant qu'exploration *au-delà* de la technique propre à l'acteur, un peu comme si le texte devait progressivement servir d'incitation, pour l'acteur, à évoluer. Autrement dit, tout semble se passer comme si, au Sant'Angelo avec le point culminant de *La locandiera*, Goldoni fondait sa dramaturgie dans un mouvement centrifuge de l'acteur vers le texte (la dramaturgie *ex actore* définie par S.Mamone), tandis qu'au San Luca, le mouvement se

¹³⁰ On en trouve confirmation dans ce qu'il écrira dans *L'Autore a chi legge* de *La castalda* (Paperini, 1755) : « Per me nessun Personaggio è inutile. Ciascheduno ha qualche carattere particolare, che può servire al Teatro ; chi più, chi meno, egli è vero, ma i mezzi caratteri son necessari ancora, come le mezze tinte ai Pittori » (*La castalda, op. cit.*, p. 118). Il s'agit d'une adresse au lecteur où l'atmosphère au San Luca est d'ailleurs palpable et où Goldoni trahit son intérêt à peine déguisé pour la « bravura » de la *seconda donna* (et future protagoniste dans la trilogie persane), Caterina Bresciani. Le couple Gandini quitte la troupe précisément en 1755, Teresa Gandini laissant la place à l'ascension de la Bresciani : « Allora quando si esercitavano i Commedianti nelle loro Commedie a soggetto, chi non era bravo, non si poteva soffrire ; ora si soffre anche il debole, in grazia di una parte che gli convenga. Il male si è che regna ancora fra alcuni di tal mestiere la pretensione del primo luogo, onde ne avviene che si rovinano da loro stessi. Ciò accade sovente nelle Compagnie che rappresentano le Commedie stampate. Ciascheduno si crede capace di far la parte migliore, supponendo che questa possa nascondere i suoi difetti. Per me ho sempre detto essere la prima Donna quella che sulla Scena si fa più onore d'un'altra ; onde, siccome è accidentale l'incontro, così dovrebbe essere alternativa la preminenza » (*Ibid.*, p. 118).

confirme mais le texte du dramaturge, dans un mouvement centripète de « retour » vers l'acteur, avec effet *boomerang*, a aussi la fonction de ciseler en l'acteur d'autres facettes de son art. La conséquence en est alors non seulement le passage au rayon X, mis en scène, du mécanisme de la fiction d'acteur, mais associé désormais aussi au fait de placer sous les projecteurs l'acteur (ou le personnage en état fictionnel conscient) occupé à auto-analyser sa propre démarche fictionnelle. En effet, si Mirandolina effectuait bien des pauses d'introspection, celles-ci ne concernaient en somme que l'état d'esprit de son personnage ou, au mieux, un examen de la technique fictionnelle employée. Par exemple, à l'acte I, dans son premier monologue (scène 9), elle fait une pause qui est en somme un premier bilan technique (« non avrò ancora trovato quella che sappia fare. (...) E chi sa che non l'abbia trovata »¹³¹) puis scène (I, 23) (« Sono in impegno d'innamorar il cavaliere di Ripafratta, e non darei un tal piacere per un gioiello il doppio più grande di questo. Mi proverò ; non so se avrò l'abilità che hanno quelle due brave comiche, ma mi proverò. (...) Chi è quello che possa resistere ad una donna, quando le dà tempo di poter far uso dell'arte sua ? »¹³²) qui la conduit ensuite à un constat tout aussi technique d'efficacité fictionnelle à l'acte III (« Ho io certe manierine, certe smorfiette, che bisogna che caschino, se fossero di macigno »¹³³). Mais somme toute, à aucun moment Mirandolina ne s'interroge sous forme analytique sur le processus de fiction mis en jeu par l'actrice qu'elle incarne dans son stratagème à l'égard de Ripafratta. Autrement dit, elle ne dépasse jamais le stade du constat d'expérience, limitant la description du processus de fiction à ses techniques et à ses signes extérieurs, telle l'actrice choisissant les outils les plus aptes à sa propre fiction.

Or, il semble qu'au San Luca, en 1753, Goldoni passe à un stade supérieur d'observation du processus fictionnel de l'acteur, à commencer par *La cameriera brillante*, où l'acteur-personnage (en effet, les personnages sont recrutés par la servante Argentina à l'acte III pour jouer, en villégiature « nella terra di Mestre », une pièce dans la pièce) est observé et surtout, s'observe lui-même, dans l'instant même de son passage de la personne qu'il est dans la pièce-cadre, au rôle qu'Argentina exige qu'il joue. Or, voir « rappresentare caratteri da persone che non li sanno sostenere »

¹³¹ *Loc.*, I, 9, p. 138.

¹³² *Ibid.*, I, 23, p. 163.

¹³³ *Ibid.*, III, 14, p. 215.

(III, 4) parce que Argentina a « studiato che tutti faccino un carattere al loro temperamento contrario » (III, 1) n'est pas seulement une « cosa da crepar di ridere », c'est aussi — selon Argentina et selon Goldoni dont elle se fait porte-parole — un moyen de supposer que si ce « buon gusto » était appliqué, « i commedianti riuscirebbero alla perfezione » (III, 4)¹³⁴. S'il est légitime de penser que Goldoni ait voulu donner une leçon de pédagogie dramaturgique à chacun des acteurs de la compagnie Lapy¹³⁵, grâce à l'« iniziativa pedagogica dell'autrice-regista » Argentina qui consiste à « alternare temi oppositivi alla persona con adeguazione dal di dentro »¹³⁶, c'est bien sur ce « dal di dentro » qu'il convient de s'interroger quant à la perfection que seraient susceptibles d'atteindre les comédiens si un tel précepte était appliqué, car il ne s'agit pas pour Goldoni de reprocher aux acteurs de la compagnie Lapy leur refus de jouer à l'opposé de leur caractère. D'ailleurs Clarice est une exubérante dans la comédie-cadre, et elle est — le plus logiquement du monde — jouée par Caterina Bresciani, de même que Francesco Maiani exploite bien sa prestance naturelle dans le vaniteux Ottavio, ce qui coïncide bien avec le « precetto asprissimo » d'adapter le personnage à la personnalité de l'acteur et dont parlera Goldoni en 1755 dans *L'autore a chi legge* de *La castalda*. Il nous semble en réalité que Goldoni situe la perfection issue de ce procédé sur un tout autre plan, mettant l'accent et la focale sur le processus intérieur qui s'effectue *au moment où* le comédien passe de sa personne au personnage, l'incitant en quelque sorte à s'observer lui-même *lorsqu'il joue*, attitude à laquelle une Maddalena Marliani n'avait pas encore été incitée par le dramaturge. Or, avec *La cameriera brillante*, Goldoni impose un degré supérieur d'auto-observation du travail du comédien, dont il paraît souligner ainsi non pas l'insuffisance dramaturgique — comme on pourrait le supposer — mais bien au contraire l'aptitude à une plus grande duplicité et donc à un accroissement de la richesse d'interprétation. En effet, pour *jouer bien* un

¹³⁴ *La cameriera brillante*, Venezia, Marsilio, 2002, III, 1 p. 173 et III, 4, p. 178.

¹³⁵ Ainsi, Goldoni-Argentina contraint Ottavio-Maiani à réfréner sa prestance en jouant un rôle de personnage modeste, et oblige inversement Francesco Falchi-Florindo à un jeu présomptueux, tandis que Traccagnino (le 2^o *zanni* Cattoli) accusé hors de scène de répugner à l'étude doit jouer un Coviello à l'opposé de son habitude, et que Clarice (la fougueuse Caterina Bresciani) doit jouer l'humilité face à sa «

personnage *qui joue mal* parce que sur le *personnage joué* déteint de manière visible le *personnage jouant*, comme les y incite Argentina et comme doivent le faire à l'acte III Clarice-Caterina Bresciani, Flaminia-Teresa Gandini ou Ottavio-Francesco Maiani et Florindo-Francesco Falchi, il faut nécessairement que tous ces acteurs du San Luca sachent jouer au même moment et dans une même réplique une forme de duplicité qui ne peut être le lot que de très bons acteurs, dont Goldoni nous fournit par ce biais la preuve qu'il en soupçonnait la qualité, et l'aptitude au dédoublement, ou en tout cas prêtait la plus grande foi dans l'efficacité de cette sorte de *training* les encourageant à ménager une duplicité perceptible. Par exemple, dans le dialogue qui oppose les deux sœurs à la scène 8 de l'acte III, les comédiennes doivent jouer la dissimulation mal assumée, autrement dit il faut que soit perceptible à la fois *le masque porté* dans l'effort accompli pour prononcer dans une *fiction* de sincérité visible les paroles suivantes : « CLARICE La sorte vi ha colmato di grazie. Siete una persona adorabile » et, simultanément, la *sincérité* de la difficulté à les prononcer comme l'indique la didascalie : « *(lo dice con ironia)* ». ¹³⁷ Or, il ne paraît pas possible qu'un comédien puisse jouer dans une même réplique à la fois la *fiction de sincérité* et la *sincérité sous la fiction* sans un minimum d'auto-vérification, d'auto-observation de son propre dédoublement expressif. En d'autres termes, Goldoni entraîne les Caterina Bresciani, Francesco Maiani, Teresa Gandini et autres Francesco Falchi à un dédoublement d'acteur qui ne doit plus se contenter de mettre en œuvre de simples techniques (« smorfiette » ou « manierine ») mais doit aussi faire appel à une *prise de conscience* (par auto observation) du processus fictionnel qui se met en marche au cœur du jeu du comédien, précisément « dal di dentro ».

En 1754, *La sposa persiana* poursuit la voie d'une réflexion sous-jacente sur la fiction du comédien, ou plutôt d'une analyse du processus de fiction de la comédienne. La rivalité qui oppose Ircana à Fatima, promise à Tamas, dont Ircana est l'amante illégitime, repose aussi sur la rivalité naissante entre la *prima donna* Teresa Gandini et Caterina Bresciani ¹³⁸ mais il s'agit aussi d'une confrontation entre deux techniques d'actrices, confrontation qui pointe justement du doigt deux processus fictionnels

¹³⁷ *Ibid.*, III, 8, p.182.

¹³⁸ Il y a fort à penser que Goldoni comptait aussi sur l'énergie produite par une telle rivalité en faisant s'affronter les deux sœurs rivales de *La cameriera brillante*.

opposés. Citons la scène 10 de l'acte II où Ircana explique à Tamas « delle donne l'arte » qu'elle affirme connaître au point de savoir avec certitude que Fatima dissimule assurément sa colère et sa jalousie sous le masque d'un « placido aspetto ». À l'opposé, Ircana revendique alors sa propre sincérité, y compris dans les sentiments négatifs et, ce faisant, elle se livre en somme à une analyse en règle du rapport entre le masque du comédien (« sotto un placido aspetto ») et les sentiments qu'il exprime, revendiquant sa propre *sincérité de la fiction* (si l'on entend fiction au sens du « masque » porté sur le visage ou du visage tout court) qui, en dépit du personnage négatif qu'elle incarne¹³⁹, a au moins le mérite de l'harmonie entre les sentiments éprouvés et les signes extérieurs de ceux-ci :

Questo delle alme accorte, questo è l'usato stile.
 Tamas, tu non sai quanto sotto un placido aspetto
 Facilmente s'asconda la rabbia, ed il dispetto.
Quando ho lo sdegno in viso, tu me lo vedi in faccia ;
Se mi conosco offesa, dubbio non vi è che io taccia ;
 Palese è il mio disdegno, palese è la vendetta,
 Chi simula e non parla, tempo e comodo aspetta.
 Fatima è mia nemica, lo so, non mi lusingo ;
 Ella di amarmi finge, io l'odio, e non lo fingo.¹⁴⁰

En filigrane, c'est bien la concurrence dramaturgique entre deux styles d'actrices, entre deux styles de jeu qui se dessine ici, et les paroles du *personnage* occupent aussi la fonction méta-théâtrale d'analyse, d'auto-observation de la spécificité du jeu de la *comédienne*. Non seulement les deux femmes s'affrontent, en tant que personnages, pour l'amour de Tamas, mais la confrontation se situe aussi sur le plan du *métier* et de l'art de la fiction, ainsi qu'en témoigne l'analyse d'Ircana s'adressant à Fatima (III, 3) au sujet de son *art* d'aimer (autrement dit de faire l'*amorosa*) :

Fingi ben, lo conosco, fingi soffrir suoi lacci,
 Ma tanto più t'accendi, quanto più fremiti, e tacci.

¹³⁹ « mi tocca in le commedie far sempre da cattiva » (...) « pazienza, se da Ircana ho fatto la sdegnosa, / avea la parte istessa talor dell'amorosa » fait dire Goldoni à Clarice-Caterina Bresciani dans le *Ringraziamento dopo la Commedia che ha per titolo La Madre amorosa, Introduzioni, Prologhi, Ringraziamenti, op. cit.*, p. 117.

¹⁴⁰ *La sposa persiana*, Venezia, Marsilio, 2003, II, 10, p. 184-185.

C. BERGER

Chi sa sotto quel ciglio qual covisi lo sdegno,
Qual della mia rovina si mediti il disegno ?
 Fatima, donne siamo ; parliam tra noi sincere,
Ciascuna in modi vari sa fare il suo mestiere :
 Io d'un amor schernito non soffirei gli affanni
 Tu, se il tuo cuor lo soffre, o sei stolta, o m'inganni.¹⁴¹

La force d'Ircana — et peut-être la raison de son succès fulgurant sur la scène vénitienne à l'automne 1753 — est, comme en avait été capable Mirandolina à l'égard des deux comédiennes Ortensia et Dejanira, d'être en mesure de percer à jour la fiction chez sa rivale, tout en revendiquant la plus grande sincérité de son propre jeu. C'est aussi le moyen, pour Goldoni, de mettre en valeur — et ce, paradoxalement par le jeu emphatique de Caterina Bresciani qui défend avec acharnement l'expression de la haine par un récurrent « non lo fingo » — le réalisme de la fiction des sentiments, en interprète consciente d'une fiction nouvelle, vraisemblable et naturelle¹⁴². En quelque sorte, de façon métathéâtrale, Ircana-Bresciani compare son art de l'expression du sentiment à celui de Fatima-Teresa Gandini, en lui disant que certes, elle « feint bien », mais que sa feinte n'en demeure pas moins facile à décrypter, autrement dit que sa *fiction de sincérité* (pour reprendre les termes dont nous usions pour Mirandolina) est inférieure à la sienne : ce qui revient à se comparer à elle, non seulement comme personnage, mais surtout en tant que comédienne.

Ce décryptage, Ircana le poursuit à la scène (V, 5) lorsque Fatima décrit les armes de fiction dont elle s'apprête, telle une Mirandolina orientale, à user pour gagner définitivement le cœur de Tamas (« Fatima, è questi il tempo colla pietà e l'amore/ Di guadagnar lo sposo, d'incatenargli il core (*da sé*) »¹⁴³). Mais à la différence de Mirandolina, seule femme en face du Cavaliere et donc sans rivale, ici Fatima agit en présence d'Ircana qui a tôt fait de décrypter sa fiction, parvenant à l'entendre au-delà de cette même fiction : « Io l'odo ; odo di scaltra i detti, / Che guadagnar procura con dolcezza gli affetti »¹⁴⁴. Sans doute Teresa Gandini-Fatima est-elle du reste convaincante, puisqu'à ce moment précis Tamas finit par céder à Fatima

¹⁴¹ *Ibid.*, III, 3, p. 191.

¹⁴² Voir supra analyse de *Loc.*, Sara Mamone note n°116.

¹⁴³ *Sposa*, V, 5, p.227.

¹⁴⁴ *Ibid.*, V, 5, p. 228.

dont le monologue décisif consacre sa victoire sur Ircana (V, 8 : « l'amor vero trionfa, io son felice, ho vinto »¹⁴⁵). Néanmoins, en libérant Ircana symboliquement de son rôle d'esclave, Fatima ouvre la voie — sans le savoir encore — à une Caterina Bresciani qui occupera ensuite le premier rôle dans *Ircana in Julfa* au San Luca le 9 décembre 1755, puis dans *Ircana in Ispaan* le 24 novembre 1756.

Ce jeu de comparaison d'actrice où Ircana-Bresciani est systématiquement valorisée dans la fiction monte encore d'un cran dans *Ircana in Julfa* lorsque, à la scène (IV, 6), Zulmira qui, piégée par le déguisement d'Ircana qu'elle a d'abord prise pour un jeune esclave, s'est éprise de lui, se refuse alors à reconnaître qu'elle a été dupée et ment en affirmant avoir fait mine d'avoir eu le béguin pour lui (elle) (« finis per dar piacere, fingendo, al mio signore »¹⁴⁶) :

ZULMIRA Vantar forse vorresti,
Che tu co' finti sguardi me d'amore accendesti ?
 IRCANA No, vi ridico : io vidi da gioco i bei deliri ;
Erano simulati quei teneri sospiri.
 E per accreditare ch'io fossi qual non sono,
 Scaltra, voi mi faceste di questa gemma un dono.¹⁴⁷

Mais il s'agit cette fois d'un rapport de force encore plus subtil, qui anticipe une duplicité de jeu (déjà exploitée, nous l'avons vu, dans *La cameriera brillante*) que nous retrouverons dans la trilogie de la villégiature. Le sujet du dialogue porte ici encore sur l'art de feindre, et sur l'efficacité de cette fiction. En effet, d'une part Zulmira s'offense du fait que Ircana puisse penser (« vantar forse vorresti ») que sa *fiction* d'Ircana en jeune homme ait pu la pousser à s'éprendre d'elle, et d'autre part Ircana — qui a très bien compris que le béguin de Zulmira¹⁴⁸ était bien réel, un peu comme Mirandolina avait saisi l'*innamoramento* du Cavaliere — renchérit

¹⁴⁵ *Ibid.*, V, 8, p. 233.

¹⁴⁶ *Ircana in Julfa*, IV, 6, Venezia, Marsilio, 2003, p.301.

¹⁴⁷ *Ibid.*, IV, 6, p. 302.

¹⁴⁸ Le personnage de *prima donna* est cette fois incarné par Giustina Campioni Cavaliere, qui remplace Teresa Gandini, laquelle a quitté la compagnie Lapy pour la ville de Dresde en 1755 avec son mari Pietro Gandini (Marzia Pieri, *Ircana in Ispaan, commento al testo*, cit., p. 507 et Sara Mamone in *Loc., Introduzione, op. cit.*, note 66, p. 78). La Campioni fera ensuite également la *seconda donna* Flaminia dans *Gl'innamorati*.

en faisant mine de croire, sans nul doute sur le ton de l'ironie bien dissimulée, que les soupirs de Zulmira étaient de pure fiction (« erano simulati quei [vostri] teneri sospiri »). Ainsi, tout se passe exactement comme dans la scène (III, 18) de *La locandiera* où Mirandolina feint de croire à la (mauvaise) fiction de non-*innamoramento* affirmé par Ripafratta (j'ai voulu rendre le Cavaliere amoureux, « ma non ho fatto niente »). Ici, de la même manière, affirmer un tel échec, aux yeux d'un public qui, lui, connaît parfaitement la vérité, c'est aussi accorder la victoire de la meilleure fiction à Ircana-Caterina Bresciani qui conserve ainsi le privilège de décrypter la fiction des autres, de l'observer à distance et par là, de la maîtriser et d'en jouer. De plus, Goldoni poursuit la voie amorcée avec *La cameriera brillante* qui consiste à faire jouer aux comédiens des personnages dont la duplicité sentimentale (expression d'un sentiment d'apparence qui dissimule mal un autre sentiment mal assumé, notamment) se traduit nécessairement en une duplicité de ton au cœur de répliques exigeant une grande subtilité de jeu. En effet, dans la scène ci-dessus, même en l'absence de didascalies indicatives, le ton d'Ircana est sans doute un brin ironique et celui de Zulmira est double dans son affirmation de neutralité où perce sans nul doute la gêne tangible de celle qui veut cacher de fait d'avoir été éprise. Tout cela exige des comédiens une *finesse* de jeu que Goldoni déplorera à Paris de ne pas trouver chez Préville dans son *Avare fastueux*, une *finesse* qui exige du comédien de « completare il lavoro drammaturgico »¹⁴⁹ proposé par le texte. Le parcours ascensionnel vers la domination absolue de la scène, du public vénitien et de la fiction se conclut pour Ircana-Caterina Bresciani avec *Ircana in Ispaan*, en une suprême et ultime déclaration de sincérité fictionnelle, magistralement menée par la raison y compris dans l'expression des sentiments :

Un'altra donna in mezzo di gelosia ai deliri,
Sfogata da se stessa si avria cogli sospiri.

¹⁴⁹ Voir à ce sujet l'analyse éclairante de Valentina Gallo à propos de la *finesse* requise chez l'acteur de *L'Avare fastueux* (Valentina Gallo, « Da Riccoboni a Goldoni : le parole del teatro », in *Carlo Goldoni et la France : un dialogue dramaturgique de la modernité (I)*, *Revue des études italiennes*, Paris, l'Âge d'Homme, 2009, p. 124. Rappelons les mots mêmes de Goldoni : « à l'égard de Mr Préville, je n'ai rien à dire, son rôle était d'une difficulté extraordinaire, il n'avait pas eu le tems [sic] de se familiariser avec ces phrases coupées qui demandaient beaucoup de finesse pour faire comprendre ce que l'Acteur n'achevoit pas de prononcer » (*Mémoires*, III, 22, *op. cit.*, p. 535).

Io sospirar non posso, non son vile a tal segno :
Di lagrimare in vece accendomi di sdegno.
 Lo sdegno mio mi porta sino alle stragi in seno,
Ma non smarrisco il dritto, né la ragion vien meno¹⁵⁰.

Une telle auto-définition, quasi métathéâtrale puisque le personnage en analyse ici les signes extérieurs comme s'il s'agissait d'un style de fiction de comédienne, déclinée dans la palette du « sdegno » mais toujours dans la duplicité de la maîtrise de soi, où le masque du dédain permet de dissimuler les tourments intimes, dénote un enrichissement de la palette d'une comédienne qui, dans la façon d'exprimer les sentiments préfigure très nettement les futurs rôles de Caterina Bresciani que seront Eugenia de *Gl'innamorati* et la très rationnelle Giacinta de la *Trilogia della villeggiatura*. Dans *Gl'innamorati*, Goldoni exige encore des comédiens du San Luca, et notamment des rôles sérieux d'Eugenia (Caterina Bresciani) et Fulgenzio (Francesco Maiani¹⁵¹) désormais rompus à l'exercice, la même finesse de jeu où la dissimulation forcée (de la jalousie, d'une rancœur etc...) entraîne nécessairement une duplicité expressive que ne peuvent assurer que de très grands acteurs. Or, à cette date, et de retour de Rome (1758-59), Goldoni approfondit encore le travail sur la fiction consciente du personnage, déjà amorcée avec *Mirandolina*, mais bien moins — nous le disions — en termes de technique comme chez la *locandiera*, qu'en terme d'expression de sentiments que les comédiens doivent jouer à la manière de quelqu'un qui s'observerait les vivre derrière le masque qu'il s'impose. L'art de la dissimulation passe donc du livre du théâtre — dont il est la caractéristique essentielle — vers un décryptage du livre du monde, pour servir à en montrer du doigt les masques et tout le théâtral que le réel comporte. Dans une telle démarche, Goldoni enrichit alors la palette des sentiments qu'il attribue aux rôles sérieux. Ainsi, Eugenia n'est-elle plus uniquement jalouse (ce qui serait suffisamment monochrome pour être susceptible de réduire les dialogues avec Fulgenzio à de simples « scene di maniera » du type « donna scaccia, uomo prega »¹⁵² propres à l'ancien

¹⁵⁰ *Ircana in Ispaan*, V, 8, Venezia, Marsilio, 2003, p.413.

¹⁵¹ Le comédien est âgé de 41 ans à la date des *Gl'innamorati* (cf Siro Ferrone, *Gl'innamorati, Introduzione*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 22) ; pour Caterina Bresciani, l'attribution du rôle est qualifiée de « quasi certa » par Siro Ferrone, *Ibid.*, p. 20.

¹⁵² Voir *TC*, I, 11 et la « scena di maniera » proposée par Lelio à Orazio, *op.cit.*, p.23-24.

théâtre), elle est « puntigliosa » comme l'affirme Lisetta au début de l'acte III. Et cette caractéristique complexifie considérablement le caractère d'Eugenia, qui inclut bien moins sa jalousie à l'égard de Clorinda, que la prétention d'être « sola servita, corteggiata, distinta »¹⁵³, ce désir d'être la seule et unique et qui était déjà le propre d'Ircana. Ircana et Eugenia ont d'ailleurs en commun d'être hantées moins par la crainte de n'être pas aimées que par l'anxiété constante de la manière dont elles le sont. Dans *Ircana in Ispaan*, il est particulièrement tangible qu'Ircana est moins tourmentée par sa jalousie à l'égard de Fatima (désormais depuis le début promise à Ali) que par son souci de la manière dont Tamas prétend l'aimer. En effet, à la scène (III, 12) notamment, mais plus généralement dans toute la pièce, elle ne fait que vérifier sous quelles formes Tamas est capable de jouer (quasiment dans le sens du *jeu* de l'acteur) les sentiments à son égard. Et lorsqu'il y a reproches, elle l'accuse alors moins d'inconstance (puisqu'il est passé de la promesse de mariage à Fatima dans *La sposa persiana* au serment fait à Ircana) que d'être en somme le même *amoroso* qu'il était face à Fatima. Pour le mettre à l'épreuve, pour qu'il soit un « autre » pour elle, et qu'il corresponde au *jeu* qu'elle aimerait lui voir exécuter pour elle, Ircana ne cesse de le pousser à bout et d'examiner les « signes »¹⁵⁴ (donc, métathéâtralement parlant : sa façon de jouer) de son amour pour elle, exigeant « prova maggior (...) di quell'amor che vanti ». Toute la tirade d'Ircana dans cette scène est une sorte de « cahier des charges » épique où elle compare la grandeur héroïque de sa propre façon d'aimer à la vile feinte de « discendere al cimento » de Tamas, qu'elle accuse alors de mentir. Or, elle pousse les exigences si loin dans cette scène qu'elle conclut en disant qu'elle a la « pretension sì forte » (être non seulement aimée mais qu'il nourrisse aussi de la haine à l'égard de Fatima) que seule sa mort ou celle de Tamas pourrait l'atténuer — au terme d'un raisonnement logique poussé à l'extrême, et où la dignité surpasse l'amour :

Con questo di mia mano saresti al suol caduto,
Se Fatima opportuno non ti recava aiuto.
Ella di me più merta, poiché poteo salvarti ;

¹⁵³ *Gl'innamorati*, III, 1, Venezia, Marsilio, 2002, p.117.

¹⁵⁴ « Segno sarà, se dritto esaminar si deve,/ Che nel tuo seno il corso della costanza è breve / Segno che, qual tu fosti con Fatima spergiuoro,/ L'amor, che per me vanti, meco e ancor malsicuro. » (*Ispaan*, III, 12, p. 380-381).

Io merto i sdegni tuoi, se fin tentai svenarti.
Pur di ragione ad onta, pretendo esser amata,
 Pretendo dal tuo cuore fin la rivale odiata.
E vanto nel mio seno la pretension sì forte
Che sol può sradicarla o la tua, o la mia morte.¹⁵⁵

Demandant alors à Tamas de la tuer, elle le contraint à déplacer l'exigence sur lui-même — « Vo' soddisfarti, Ircana, vo' trapassarmi il petto. (*in atto di ferirsi*) » — et c'est alors seulement qu'Ircana consent à le croire puisque le geste de Tamas est à la hauteur de l'exigence de manifestation (autrement dit, de jeu théâtral) de son rôle d'*amoroso* : « credimi » lui demande Tamas, à quoi Ircana répond « sì, ti credo », non sans lui avoir dit : « Ah, l'amor tuo mi cale ; il tuo morir non bramo »¹⁵⁶, ce qui prouve combien Caterina Bresciani est, un peu comme Maddalena Marliani, dans une forme de *fiction de sincérité* (mais ici, dans le registre de la passion) qui fait évoluer l'expressivité du personnage masculin Tamas dans le sens où elle le souhaite bien, plus qu'elle ne souhaite en réalité sa mort.

Or, le *puntiglio* qui anime Eugenia est très proche du registre d'Ircana et tout aussi complexe, ainsi que le décrit la servante Lisetta (III, 1) : « non soffre che l'amante usi una menoma attenzione a qual si sia persona di questo mondo. (...) Ha sdegno (...). Dubita, che il signor Fulgenzio (...) concepisca dell'avversione per la di lei povertà. (...) E ecco le fonti d'onde derivano le smanie della padrona. Amore, timore, vanità, e sospetto »¹⁵⁷. Autant de nuances qui sont aussi celles du personnage d'Ircana. Et lorsque Tonino demande à Lisetta laquelle de ses « passioni » dominant dans le cœur de Eugenia, la servante répond qu'il s'agit de l'amour mais comme simple cause de tous les autres. De fait, à l'instar d'une Ircana en version moins tragique, Eugenia exige aussi de Fulgenzio des signes extérieurs d'amour qu'elle s'arrange pour provoquer, de la même façon qu'Ircana pousse Tamas à faire mine de se tuer dans *Ircana in Ispaan*. Mais si le masque de la dissimulation est un temps utilisé par Eugenia et Fulgenzio pour mettre à l'épreuve l'interlocuteur ou pour camoufler leurs rancœurs ou craintes inavouables, un pas de plus est franchi par Goldoni dans l'emploi

¹⁵⁵ *Ispaan*, III, 12, p. 382.

¹⁵⁶ *Ibid.*, III, 12, 383.

¹⁵⁷ *Inn.*, III, 1, p. 117.

de cette dissimulation comme enrichissement du jeu de l'acteur qui *joue* la dissimulation puis doit faire mine de prendre conscience d'un tel dédoublement entre apparence (masque) et tourments intimes, une exigence en somme si aboutie dans le *jouer double* qu'elle finit par signifier, tant dans le livre du Théâtre que dans celui du Monde, l'impossibilité du théâtral. C'est précisément ce qu'il se passe dans la scène 13 de l'acte II, où Eugenia et Fulgenzio piaffent d'abord dans leurs apartés comme en des coulisses imaginaires¹⁵⁸ avant de s'affronter, préparant leurs masques respectifs dans toute la première partie de la scène, comme refusant d'entrer dans leurs rôles d'*amorosi* (« per me, ho finito d'essere innamorato » commence Fulgenzio au début de la scène, « finto! doppio come le cipolle ! » s'exclame Eugenia toujours en aparté), puis feignant de quitter les lieux (« buon viaggio » (...) « felice ritorno »¹⁵⁹) avant qu'Eugenia ne lance sa première réplique de *finto sdegno* et Fulgenzio de jalousie surjouée et que ne commence le dialogue (type *donna puntigliosa, uomo silenzioso per rabbia*) qui finit par pousser Fulgenzio à sortir un couteau. Comme l'a bien montré Siro Ferrone :

quel titolo [*Gl'innamorati*] rimanda a una *auctoritas* che Goldoni e gli attori a lui più vicini hanno in fastidio. Gli «Innamorati» (o «amorosi») – quelli della commedia come quelli della tragedia – sono i simboli di un teatro per così dire all'antica, in cui gli attori aspirano a raggiungere il vertice della scala gerarchica per potersi affrancare dai condizionamenti dei compagni e degli scrittori, diventare declamatori di se stessi, espositori della loro propria e privata sensibilità soggettiva, chiusi in se medesimi, in definitiva soli.¹⁶⁰

Or, dans cette scène, la « réalité » intime des *puntigli* des deux personnages les fait retomber dans la solitude sclérosante du rôle d'*amoroso* de l'ancien théâtre contre lequel, comme le prouvent les didascalies de Fulgenzio déchirant son mouchoir avec les dents, paraît lutter. Le personnage paraît en effet s'agacer contre le dépit qu'il devrait se mettre à jouer, poussé qu'il l'est par les allusions assassines de Eugenia (ce qui est aussi pour Goldoni une façon de détourner l'habituel mouchoir que laissait

¹⁵⁸ Voir l'analyse de Siro Ferrone, *Introduzione, Ibid.*, p. 24.

¹⁵⁹ *Inn.*, II, 13, p. 107-108.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 23.

traditionnellement tomber l'*innamorata* dans de tels dialogues). Et lorsqu'il sort le couteau, Fulgenzio parle aussi, de cette façon, à et de l'ancien théâtre, à propos duquel il ironise en quelque sorte en répondant par une question (« cosa credete voi, ch'io voglia fare di questo coltello ? ») et à Eugenia qui lui demande ce qu'il veut faire du couteau par : « voglio mondare una mela ». Le fait qu'Eugenia commente par « non facciamo scene, vi dico » et Fulgenzio par « che scene, che scene ? le fa ella le scene. Io non faccio scene »¹⁶¹ traduit aussi métathéâtralement une forme de refus des deux personnages (et donc aussi des deux comédiens) de tomber dans le théâtral des « scene di maniera » même s'ils sont parvenus à cet instant précis sur le fil du rasoir, au bord de devenir des *innamorati* avec leur rhétorique amoureuse stéréotypée qui aboutirait fatalement à la menace, de l'un ou de l'autre, de se supprimer. Ainsi, comme l'écrit très justement Siro Ferrone, Goldoni avait compris que cette rhétorique, si elle constituait le fondement du succès des acteurs de rôles sérieux en les portant au sommet de la hiérarchie des rôles, les limitait aussi considérablement et les opposait aux « caratteristi », aux rôles comiques porteurs d'un jeu plus *socialisé* fondé sur l'imitation de la réalité « sull'ascolto dell'altro, sul concertato e sull'improvvisazione, in definitiva sulla generosità »¹⁶². Or, ici, c'est cette générosité que Goldoni offre comme possibilité à Eugenia et Fulgenzio en les faisant dialoguer non seulement entre eux mais aussi avec les stéréotypes qu'ils sont sensés jouer et que le dialogue de la scène (II, 13) ne fait qu'inciter à briser. De Fulgenzio qui décrète d'emblée avoir fini d'être « innamorato » à Eugenia qui jette le couteau - « (Maledetto coltello !) (lo prende velocemente e lo getta via) »¹⁶³ -, entre velléité tour à tour d'exprimer ou de dissimuler leurs affects, et crainte métathéâtrale (« non facciamo scene, vi dico ») de retomber dans les *topos* des *scene di maniera*, tout se passe comme si les deux comédiens-personnages se débattaient sans cesse comme le papillon dans la chrysalide de l'ancien théâtre et de sa rhétorique figée. Or, Goldoni est d'autant plus habile qu'il se sert ici de l'ancien théâtre et de sa rhétorique habituelle pour l'associer aux subtilités sentimentales et faire évoluer les comédiens dans une duplicité de jeu où le *topos* du sur-jeu théâtral sert de masque à leurs affects, vers une malléabilité

¹⁶¹ *Ibid.*, II, 13, p. 110.

¹⁶² *Ibid.*, p. 23.

¹⁶³ *Ibid.*, II, 13, p. 110.

qui n'est en somme qu'un enrichissement dramaturgique¹⁶⁴. Ainsi que l'a très bien défini Siro Ferrone, « il precipitato sentimentale e amoroso (...) si afferma con l'incremento di teatralità e di artificio »¹⁶⁵.

De la sorte, c'est bien du côté du livre du théâtre¹⁶⁶ que tend, dans *Gl'innamorati*, la référence goldonienne topique aux deux « maestri » (livre et monde) de la *Prefazione alla prima raccolta delle commedie*, à tel point que les affres de la jalousie, du *puntiglio*, de la crainte ou de l'orgueil chez Eugenia peuvent se lire aussi, sous un jour clairement métathéâtral, comme la traduction scénique du refus de la comédienne Caterina Bresciani de se laisser enfermer dans le rôle (au sens hiérarchique du terme) de *prima donna*¹⁶⁷. Dès le début de la pièce, le dialogue entre sa soeur Flaminia et Eugenia nous éclaire en ce sens. Dans son rôle de *seconda donna*, Giustina Campioni Cavalieri (l'ex Argentina de la *Cameriera brillante*) paraît s'efforcer de remettre Eugenia sur les rails topiques de la *prima donna* qu'elle devrait être, et en vertu duquel Eugenia-Caterina Bresciani devrait, selon Flaminia, répondre à la lettre de dépit que lui a fait parvenir Florindo. Lui-même produit une lettre, lue par Eugenia à Flaminia, dont le style n'a

¹⁶⁴ Également présente chez le personnage de Fabrizio incarné par l'excellent Brighella-Antonio Angeleri dont il exploite dans *Gl'innamorati* une « duttilità con cui si calava nei panni di personaggi molto diversi tra loro (...) » et « in questa instabilità mimetica, che a taluni pareva un difetto, c'erano i semi di una rivoluzione dei ruoli che Goldoni intuì con istinto immediato, tra i primi in Europa » (Siro Ferrone, *Ibid.*, p. 14).

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶⁶ À propos des modèles réels qui, à Rome, auraient inspiré Goldoni pour les deux personnages d'amoureux, lire Siro Ferrone (*Ibid.*, p. 9-10) qui souligne combien le livre du théâtre est sans doute une influence bien plus significative que, en l'occurrence, le livre du monde.

¹⁶⁷ Siro Ferrone rappelle combien en arrachant le rôle du personnage principal dans la trilogie d'Ircana, amorcé par *La Sposa Persiana* en 1753, la célèbre et fort applaudie Caterina Bresciani, étoile brillant sur les années au San Luca, « conservò così di fatto un ibrido ruolo di "seconda donna", per quanto si trovasse di fatto a occupare la posizione di protagonista », ce qui lui permit d'entamer la rigidité traditionnelle du rôle de *prima donna*. De fait, dans l'*Introduzione* à la saison théâtrale 1755, Caterina Bresciani-Clarice exprime très clairement sa réticence à passer de *seconda* à *prima donna* par peur de démeriter, ce qui est bien à l'image de la comédienne capricieuse, extravagante et insoumise qu'elle était (Siro Ferrone, *Ibid.*, p. 21). Au sujet de la comédienne Caterina Bresciani, on lira avec profit les pages de Anna Scannapieco, *Caterina Bresciani, chi era costei? Tragicommedia in tre atti con un prologo ed un epilogo*, pubblicazione su web 24/05/2013: <http://www.drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=5689>.

d'égal que la plus parfaite rhétorique à métaphores filées d'*innamorado dell'arte* sur le registre « uomo prega » : « *crudelaccia ! (...) Mi prendo la libertà di mandarvi due frutta perché possiate raddolcirvi la bocca, che avete per solito amareggiata di fele* » (I, 2). Or, Eugenia refuse de répondre à la missive et, non seulement c'est Flaminia qui s'en charge, mais Eugenia considère avec une ironie non dissimulée le ridicule, selon elle, des paroles que voudrait lui faire écrire (dire) sa sœur : « *FLAMINIA Sentite. Mi hanno tanto consolato le vostre righe, che non ho termini sufficienti per ispiegarvi il giubbilo del mio cuore. EUGENIA E che giubbilo ! (con ironia)* »¹⁶⁸. C'est que dès les premières scènes, Eugenia se pose d'emblée en insoumise vis-à-vis de son rôle, refusant métathéâtralement d'y entrer, en dépit de l'insistance de Flaminia qui paraît le lui dicter, en souffleur sur la scène. Or, non seulement Eugenia refuse mais elle finit par déchirer la lettre, comme si elle déchirait le *copione* de son rôle d'amoureuse. Ainsi, l'insoumise Caterina Bresciani, telle qu'elle apparaissait déjà en Ircana, dicte entre les lignes à Carlo Goldoni un *au-delà* du rôle stéréotypé qui lui permet aussi de construire des personnages qui puisent leur complexité, leur naturel et leur vraisemblable précisément dans cette lutte ou dans ce dialogue entre le masque du stéréotype (le livre du *teatro*) et l'exigence du caractère et des affects (le livre du *mondo*), ce qui n'est rien d'autre qu'une sorte de dialogue intérieur du comédien avec son propre répertoire, une façon de dire qu'il est capable de briser le carcan des rôles figés pour voler librement vers des potentialités expressives enrichies.

Plus tard, la même insoumission est fondatrice, dans la *Trilogia della villeggiatura*, du personnage de Giacinta. Dans un premier temps, son refus d'être la traditionnelle *prima donna* pathétique, à l'instar d'Ircana qui refusait les larmes dans l'expression de la passion en s'autorisant uniquement d'être « *sdegnosa* »¹⁶⁹, se manifeste à la fin des *Avventure della villeggiatura* par ce fameux monologue où le personnage laisse la parole à la comédienne et exprime son refus de la traditionnelle scène de désespoir propre à toute *prima donna* en proie à la passion, scène que le public devra se contenter de se « *figurare* » :

Posso liberamente sfogare la mia passione, e confessando la mia debolezza... Signori miei gentilissimi, qui il poeta con tutto lo sforzo

¹⁶⁸ Pour les scènes de la lettre, voir respectivement I, 2 et I, 4, *Inn.*, p. 65 et 68.

¹⁶⁹ Voir plus haut note 139, *Ispaan*, V, 8.

della fantasia aveva preparata una lunga disperazione, un combattimento di affetti, un misto d'eroismo e di tenerezza. Ho creduto bene di ommetterla per non attediarvi di più. Figuratevi qual esser puote una donna che sente gli stimoli dell'onore, ed è afflitta dalla più crudele passione. Immaginatevi sentirla a rimproverare se stessa (...).¹⁷⁰

Et certes, la meilleure façon de ne pas avoir à *jouer* les affres de la passion désespérée contrariée par le devoir, c'est de se lancer à soi-même le défi d'y renoncer et de limiter tout espace théâtral réservé à son expression. Ainsi, Giacinta — tombant le masque du personnage et retrouvant le visage de Caterina Bresciani — renonce au traditionnel monologue de désespoir à la fin des *Avventure*. Dans *Il ritorno dalla villeggiatura* c'est la lettre qui fait office de repoussoir de la passion et de sa théâtralité. Dans un premier temps, celle que Giacinta hésite d'abord à accepter, (parce qu'elle pourrait être « la [sua] rovina ») de Brigida qui l'a reçue des mains de Guglielmo (II, 10) constitue finalement l'espace où Giacinta met en scène sa lutte entre le cœur et la raison dans la longue scène (II, 11) où elle dialogue avec les phrases écrites de la main de celui que le devoir lui interdit d'aimer parce qu'elle est promise à Leonardo, comme si elle se devait de décider entre deux attitudes. C'est aussi en effet un choix de comédienne puisqu'il déterminera chez Giacinta pour quel masque, de celui du cœur ou de la raison, elle optera à l'acte III : « Che dice il cuore ? La ragion, che dic'ella ? Ah ! la ragione ed il cuore mi parlano con due diversi linguaggi. Questo mi stimola a lusingarmi, quella mi anima ai più giusti, ai più virtuosi riflessi »¹⁷¹. L'on retrouve la thématique du dédoublement, ciment de la virtuosité de la comédienne qui paraît se lancer à elle-même le défi de parler, de jouer ces « due diversi linguaggi » dans *Le avventure* puis dans *Il ritorno*, portant le masque de la raison et de la désinvolture (*Avventure*, scènes des parties de cartes faisant suite à la déclaration de Guglielmo, sc.II, 7 à 11) puis déclinant dans *Il ritorno dalla villeggiatura* son propre *training* du dédoublement dans la scène où elle explique à Brigida ce qui ressemble à la description d'une technique d'acteur même si l'ouvrage de référence est un essai médical (*Rimedi per le malattie dello spirito*). En effet, Giacinta paraît expliquer au spectateur les coulisses de sa fiction personnelle, son propre jeu de comédienne en société, une analyse en

¹⁷⁰ *Avv.*, III, sc. Ultima, in *Trilogia della villeggiatura*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 243.

¹⁷¹ *Rit.*, II, 11, p. 307.

somme du mécanisme de son auto-fiction :

la volontà può aprire e chiudere queste cellule a suo piacere, e (...) la *ragione* insegna alla volontà a chiuder questa e ad aprire quell'altra. Per esempio, s'apre nel mio cervello la celletta che mi fa pensare a Guglielmo, ho da ricorrere alla ragione, e la ragione ha da guidare la volontà ad aprire de' cassettini ove stanno i pensieri del dovere, dell'onestà, della buona fama ; oppure se questi non s'incontrano così presto, basta anche fermarsi in quelli delle cose più indifferenti, come sarebbe a dire d'abiti, di manifatture, di giochi di carte, di lotteries, di conversazioni, di tavole, di passeggi, e di cose simili ; e se la ragione è restia, e se la volontà non è pronta, scuoter la macchina, moversi violentemente, mordersi le labbra, ridere con veemenza, finché la fantasia si rischiarì, si chiuda la cellula del rio pensiero, e s'apra quella cui la ragione addita ed il buon voler ci presenta.¹⁷²

Et la scène suivante illustre la mise en application de cette technique, révélée par les didascalies récurrentes (par exemple : « con allegria ») soulignant la fiction, le jeu de comédienne des apparences que Giacinta met un point d'honneur à assumer, en comédienne de société, pour dissimuler les sentiments qu'elle éprouve pour Guglielmo. De telles didascalies traduisent le désespoir interdit — et qu'elle s'interdit à elle-même en optant pour la raison — de Giacinta. Or, nous l'avons dit, le fait que Giacinta se livre à une « disperazione » manquée à la fin des *Avventure* en renonçant au monologue que lui avait écrit le poète (ou pas, mais le renoncement déclaré fait davantage sens que la prétendue existence de ce monologue de désespoir), nous paraît être le signe qu'un pas de plus est franchi dans la dramaturgie goldonienne : ainsi, les paroles que les personnages s'adressent à eux-mêmes, sous forme d'apartés, avant de s'adresser aux autres, occupent une fonction didascalique auto-référentielle, comme si le personnage se transportait en direct dans une sorte de coulisse intérieure, où tel un acteur il préparerait sa réplique pour la dire sur tel ou tel ton. Tout se passe comme si Goldoni offrait à l'acteur non seulement le texte mais l'opportunité d'analyser à voix haute ce qu'il va dire et comment il s'apprête à le dire. C'était déjà un peu le cas dans *Gl'innamorati* où la scène (II, 13) commence par une série d'apartés préparant à l'affrontement théâtral entre Eugenia et Fulgenzio, mais dans la *Trilogia* le processus s'accroît encore davantage

¹⁷² *Ibid.*, II, 7, p. 294.

et s'étend quasiment à tous les personnages, secondaires ou non. Non seulement le personnage se dédouble entre l'espace de l'aparté (qui est généralement l'espace de la vérité et des affects) et l'espace de la parole adressée à autrui, mais ce dédoublement est rendu perpétuellement visible et surtout, il semble que Goldoni ait à cœur de mettre sous les feux de la rampe le moment où le personnage (et donc le comédien) passe d'une attitude à l'autre, ce moment où il change de comportement et d'expression tout en mettant en évidence l'effort de dissimulation effectué, autrement dit par un effet de focalisation sur la mécanique théâtrale du mensonge à soi-même et aux autres. D'une certaine manière, le public assiste en direct au passage de la *personne* au *personnage* (pour employer des termes pirandelliens avant la lettre), à la mécanique du comédien par transparence. Ce jeu de passage des affects exprimés vers le masque de la dissimulation disinvolté est particulièrement tangible dans les dernières scènes des *Avventure*, si bien que quelques exemples suffiront, où nous soulignons les auto-didascalies que s'adressent à eux mêmes les personnages, comme pour préparer le ton sur lequel prononcer la réplique d'apparence et de dissimulation :

GUGLIELMO (*Ceda la passione al dovere*). Sì, amico, se non isdegnate accordarmela, vi chiedo la sorella vostra in consorte.¹⁷³ (...)

GIACINTA (Tutto posso soffrire, ma vederlo cogli occhi miei, mi fa dar nelle smanie). (*Da sé, osservando Guglielmo.*)

LEONARDO (Che avete, signora Giacinta ?).

GIACINTA A questa bottega non si può venire. Per un caffè ci fanno aspettare mezz'ora.¹⁷⁴

L'excès de dissimulation conduit alors Giacinta à la souffrance dans une scène où c'est précisément le champ lexical du théâtre qui sert à décrire ces apparences que tous sont contraints à jouer dans la duplicité : « (La scena va troppo lunga, non la posso più tollerare : accordo e desidero che Guglielmo si determini a sposar Vittoria ; ma non ho cuor di vederlo cogli occhi miei). (*Da sé, alzandosi.*) » mais elle cache immédiatement son trouble, qui n'échappe pas à Leonardo, pour lui rétorquer – remettant le masque – ce prétexte climatique : « quest'aria assolutamente

¹⁷³ *Avv.*, III, 4, p.221.

¹⁷⁴ *Ibid.*, III, 11, p. 231.

m'offende »¹⁷⁵. Cette réalité qui n'est qu'un théâtre d'apparences, Giacinta finit par ne plus la supporter et paraît vouloir sortir de scène au sens propre, quitte à sortir de son personnage, ce qui la conduira à « liberamente sfogare la [sua] passione » mais seule, à la fin de la pièce, en précisant qu'elle renonce néanmoins à la « lunga disperazione » que lui avait préparée le poète.

C'est qu'en définitive, l'expression ouverte et assumée des affects n'a en quelque sorte pas droit de cité dans la *Trilogia della villeggiatura* et notamment dans le dernier épisode du triptyque. *Il ritorno dalla villeggiatura* se charge aussi de limiter l'espace des affects en le circonscrivant non seulement à ce que les didascalies indiquent d'épanchement au-delà des apparences¹⁷⁶, ainsi qu'aux apartés, mais aussi dans les lettres. Nous le disions, la fin de l'acte II met en scène la lecture de la lettre adressée par Guglielmo à Giacinta, lecture qui se solde par la décision de faire remporter la victoire par la raison plutôt que par le cœur. Cette conclusion (« si ha da vincere, si ha da trionfare ») fait écho au désespoir escamoté du premier épisode, à la fin des *Avventure*, et confirme la victoire de la raison sur le cœur chez Giacinta, repoussant définitivement les affects dans des espaces réservés. Certes, il y a bien entendu la déclaration de Guglielmo à Giacinta (*Avventure*, II, 7) puis l'aveu de Giacinta à Guglielmo (*Avventure*, III, 3 « sì, vel confesso, io vi amo, dicolo a mio rossore, a mio dispetto, vi amo ») mais tous deux se soldent par une forme d'héroïsme du renoncement qui paraît plus important et honorable

¹⁷⁵ *Ibid.*, III, 12, p. 234

¹⁷⁶ Les scènes de la partie de cartes sont à cet égard significatives : tous les personnages cherchent à dissimuler un affect dont l'origine remonte au tout début de la comédie (les actes I et II se chargeant de les mettre en place) et les didascalies traduisent combien tous les personnages sont impliqués les uns envers les autres, occupés qu'ils sont à dissimuler derrière les paroles d'apparence la duplicité de leurs sentiments, ce qui est source d'une efficacité théâtrale sans précédent, tant chaque réplique exprime autant ce qu'elle veut dire que ce qu'elle sous-entend. Par exemple Costanza est impliquée affectivement à l'égard de Vittoria car elle lui jalouse le « mariage », Vittoria est impliquée à l'égard de Guglielmo mais doute de sa sincérité, Guglielmo est impliqué bien évidemment avec Giacinta, Leonardo couve sa jalousie... Ainsi, ces scènes exigent des comédiens une duplicité de jeu extrême exprimant la tension entre les apparences du dialogue social et les affects nichés dans le « ton » pour les dire, ou dans les apartés. Voir à ce sujet notre article, Cécile Berger, *La villégiature et le masque de la sociabilité, les failles de la société vénitienne après 1750 dans La trilogie de la villégiature in Chroniques Italiennes*, Paris-Sorbonne, Numéro 1 (1/2002) *Série Web*. <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/Web1.html>

aux yeux de Giacinta que de céder à l'amour, comme si le courage du devoir était la condition de sa propre bravoure : « Ad ogni costo noi ci abbiamo da separare per sempre. Se avrete voi l'imprudenza d'insistere, avrò io il coraggio di cercar le vie di mortificarvi. Farò il mio dovere, se voi non farete il vostro »¹⁷⁷. Il est d'ailleurs significatif que le seul épanchement passionnel irraisonné d'un personnage vers un autre soit celui de la vieille Sabina à Ferdinando, précisément dans une lettre où elle exprime son désespoir à la grande hilarité de tous dans *Il ritorno dalla villeggiatura* (III, 11), un peu comme si le texte désespéré de Sabina adressé à Ferdinando, qui lit la lettre à la cantonade, venait combler en écho, mais de manière parodique et cantonné à l'écrit d'une lettre, la « disperazione » manquante de Giacinta à la fin des *Avventure* : « Sentite: *Crudele* : (*tutti ridono moderatamente*) voi mi avete ferito il cuore ; voi siete il primo che abbia avuto la gloria di vedermi piangere per amore. Se sapeste, se vi potessi dir tutto, vi farei forse piangere per compassione »¹⁷⁸.

C'est bien dans le refus de la Bresciani d'entrer dans tout rôle stéréotypé que Goldoni va en quelque sorte puiser la complexité du caractère d'Ircana, puis d'Eugenia et enfin de Giacinta. Et chaque fois cette volonté d'être *au-dessus* du rôle enrichit la palette de la comédienne et, de fait, complexifie le personnage. Caterina Bresciani déploie son registre de la passion en l'exprimant dans le dépit enflammé sans larmes avec Ircana, puis fait refuser à son Eugenia l'expression traditionnelle de l'amour, normalement faite de compassion et de tendresse, pour faire exiger d'un tel sentiment (y compris de la part de Fulgenzio) que l'ennui en soit exclu quitte à abandonner l'objet aimé pour préserver l'amour dans la distance (« Vi tormento, sì, qualche volta, ma chi ama davvero soffre un leggier travaglio, in grazia di quell'oggetto che piace. Fulgenzio mio, non vi tormenterò più. Voi mi abbandonerete, ed io vi amerò in eterno »¹⁷⁹). Enfin, avec Giacinta sa plus grande victoire – car il s'agit toujours, avec Caterina Bresciani, de l'emporter sur quelque chose – est de vaincre, par la raison, tout sentiment susceptible d'entamer cet héroïsme par l'apparence, ou cette bravoure par le masque, et par conséquent de braver tout ce qui serait susceptible d'entamer le panache de la comédienne, à l'image de ses paroles déterminantes (et si métathéâtrales) dans *Il ritorno dalla villeggiatura*

¹⁷⁷ *Avv.*, III, 3, p. 219.

¹⁷⁸ *Rit.*, III, 11, p. 332.

¹⁷⁹ *Inn.*, II, 13, p. 112. Il s'agit de la tirade finale de Eugenia dans cette scène.

(II, 11) : « Si ha da resistere ad ogni costo. (...). Si ha da penare, si ha da morire. Ma si ha da vincere, e da trionfare. (*Parte.*) »¹⁸⁰. Une telle déclaration résonne comme un cahier des charges que l'actrice se donnerait à elle-même comme condition *sine qua non* de son triomphe non seulement sur les sentiments, sur les affects, mais avant tout et surtout, nous semble-t-il, sur la scène où elle souhaite au fond être la seule, l'unique, quitte à être la Berenice de *La donna sola* (1757)¹⁸¹. Cette façon d'être au-dessus du rôle, de ne pas subir la passion mais de la dominer finit par valoriser moins le personnage et sa vraisemblance (qui peut croire une seule seconde à la sincérité du renoncement de Giacinta à la fin de la *Trilogia* ?) que la performance de la comédienne Caterina Bresciani, dont la bravoure trouve sa pleine expression dans la complexité et l'ambivalence nécessaire à l'incarnation de cet héroïsme fondé sur l'inconciliabilité entre cœur et raison, ce qui est à la fois l'essence du personnage de Giacinta mais, avant tout, le registre le plus abouti et le plus flamboyant de la comédienne fétiche des années au San Luca.

Nous avons voulu ici parcourir ce que les comédies du Sant'Angelo au San Luca nous disent de la dramaturgie goldonienne de l'acteur en soulignant combien le dialogue avec le livre du théâtre est présent, que cela soit dans l'explicite ou dans l'implicite, à travers l'impact du travail *avec, pour et à partir* des comédiens et leur technique fictionnelle. Ainsi, Antonio Sacchi imprime encore sur le texte de l'édition Paperini (pourtant bien différente de ce qu'était sans doute le *copione*) sa forte signature de collaboration *a canovaccio* ; Maddalena Marliani est une Mirandolina écrasante et victorieuse parce que Goldoni souhaite à n'en pas douter la placer sur un piédestal par le biais de la comédie qu'il crée expressément pour elle, et Caterina Bresciani apparaît comme une comédienne dont la prestance de jeu doit visiblement primer sur la vraisemblance des personnages qu'elle incarne. Dans tous les cas et ce, même si notre analyse est loin d'être exhaustive et vise avant tout à porter un éclairage sur

¹⁸⁰ *Rit.*, II, 11, p. 307.

¹⁸¹ Siro Ferrone rappelle à juste titre la coïncidence de caractère, dans le théâtre et dans la vie, entre le personnage de Berenice et la comédienne Caterina Bresciani dans cette pièce en citant *L'Autore a chi legge* publié chez Pasquali en 1761 : « La ragion principale che a qualche Donna fa desiderar d'esser sola, è l'invidia, e si lusinga di essere, senza confronti, perfettamente contenta. Ma s'inganna chi spera aver pace colle passioni nel cuore. Bastano queste a renderla inquieta, e trova, anche sola, da contrastare co' suoi pensieri. » (voir Siro Ferrone, *Inn.*, *Introduzione*, cit., p. 26).

quelques pièces phares, il semble que les sujets dont Goldoni parle finalement le plus soient le théâtre et la fiction au sens large du terme, de l'acteur à sa façon de jouer ou de la représentation à sa réception par le public¹⁸², comme s'il souhaitait rendre compte en direct au lecteur autant qu'au public de ce que fut l'évolution de sa dramaturgie, et pas seulement dans les paratextes dont la fonction d'exposition est explicite (*Prefazioni Pasquali, Mémoires de Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre, les Autore a chi legge, la Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle comedie...*). Nous terminerons en soulignant combien Goldoni semblait encore avoir à cœur de montrer le théâtre « en train de se faire » à Paris, puisque l'une de ces dernières grandes œuvres, *Il ventaglio* parisien puis vénitien¹⁸³ prend la forme d'un texte qui raconte sa propre fabrication. Celle-ci est telle l'éventail, cet objet métaphore de la pièce dans la pièce sur lequel seraient mal peintes mais assez bien dessinées les figures des personnages (III, 8), manipulés et dirigés depuis l'intérieur du texte par le Conte di Rocca Marina, alias le Pantalone Antonio Collalto, que Goldoni connaît bien pour avoir travaillé au Sant'Angelo l'année des 16 comédies et du *Teatro comico* alors qu'il le faisait débiter, en Tonino, sur les planches du Sant'Angelo. Franco Vazzoler a montré combien Collalto, mûri à l'école goldonienne de jadis, devient à Paris pour le dramaturge un appui de confiance dans une troupe où il est non seulement acteur mais auteur¹⁸⁴, aussi n'est-il pas étonnant de le voir occuper dans *Il ventaglio* une fonction de *deus ex machina* d'une pièce en forme *work in progress*. Or, Rocca Marina-Collalto est non seulement celui qui tient le livre qu'il n'arrive pas à lire parce que les bruits de la scène et des autres personnages le dérangent (I, 1), mais il est aussi celui qui tire les fils de l'intrigue (III, 8) : quelle

¹⁸² Voir par exemple le cas significatif de la mise en abyme présente dans *Il festino* (1754, écrite en cinq jours après la chute du *Vecchio bizzarro*) où les personnages vont au théâtre voir... *Il festino* (III, 5), et où les autres les interrogent sur la réception de la pièce et sur la façon dont les gens en parlent au *ridotto*. Ou bien lorsque Madama Doralice (alias Caterina Bresciani, justement) défend le personnage ...d'*Ircana* dans la *Sposa persiana* (*Il festino*, II, 12). Voir *Il festino*, Venezia, Marsilio, 2014 ou *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1955, vol.5, édition numérique Liberliber, 2002.

¹⁸³ Représentée à Paris le 27 mai 1763, c'est un échec (cf recettes *Il ventaglio*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 259) puis à Venise le 4 février 1765 où la pièce obtient un succès conséquent. La comédie est ensuite publiée chez Zatta, 1789, tome 4.

¹⁸⁴ Lire à ce sujet Franco Vazzoler, *Antonio Collalto da Venezia a Parigi* in *Carlo Goldoni et la France*, op. cit., p. 61-72.

meilleure et ultime allégorie d'un théâtre en train de se faire que celle de la présence d'un nouveau simulacre, *alter* ego et complice de l'auteur ?

Cécile BERGER

Université de Toulouse II-Jean Jaurès