

LA LOCANDIERA

de

Carlo Goldoni

traduction

Jean-Paul Manganaro

mise en scène

Claudia Stavisky

Célestins, Théâtre de Lyon

6 mars - 8 avril 2001

LA LOCANDIERA

de

Carlo Goldoni

<i>mise en scène</i>	Claudia Stavisky
<i>traduction</i>	Jean-Paul Manganaro
<i>collaboration artistique</i>	Enzo Cormann
<i>décor</i>	Christian Fenouillat
<i>lumière</i>	Jean Kalman
<i>costumes</i>	Agostino Cavalca
<i>son</i>	Michel Maurer

avec,

<i>Le Comte d'Albafiorita</i>	Jean-Pierre Bagot
<i>Le Marquis de Forlipopoli</i>	Marc Berman
<i>Fabrizio</i>	Francis Frappat
<i>Le valet</i>	Gilbert Guerrero
<i>Ortensia</i>	Magali Lérés
<i>Le Chevalier de Ripafratta</i>	Daniel Martin
<i>Dejanira</i>	Martine Vandeville
<i>Mirandolina</i>	Valentine Varela

Célestins, Théâtre de Lyon

6 mars - 8 avril 2001

Sommaire

La Locandiera

Avis au lecteur

Rencontre avec Claudia Stavisky

Points de vue sur la Locandiera

Scènes choisies

Carlo Goldoni

La réforme de la comédie italienne

La situation historique de La Locandiera

Une analyse de la pièce

La Locandiera

Mirandolina tient un hôtel garni à Florence, et par ses grâces, par son esprit, gagne, même sans le vouloir, le cœur de tous ceux qui logent chez elle.

Des trois étrangers qui logent dans cet hôtel, il y en a deux qui sont amoureux de la belle hôtesse. Le Chevalier Ripa'Fratta, qui est le troisième, n'étant pas susceptible d'attachement pour les femmes, la traite grossièrement, et se moque de ses camarades.

C'est précisément contre cet homme agreste et sauvage, que Mirandolina dresse toutes ses batteries ; elle ne l'aime pas, mais elle est piquée, et veut, par amour-propre et pour l'honneur de son sexe, le soumettre, l'humilier et le punir.

Elle commence par le flatter, en faisant semblant d'approuver ses mœurs et son mépris pour les femmes : elle affecte le même dégoût pour les hommes ; elle déteste les deux étrangers qui l'importunent ; ce n'est que dans l'appartement du Chevalier qu'elle entre avec plaisir, étant sûre de n'être pas ennuyée par des fadaises ridicules. Elle gagne d'abord, par cette ruse, l'estime du Chevalier qui l'admire, et la croit digne de sa confiance ; il la regarde comme une femme de bon sens ; il la voit avec plaisir. La Locandiera profite de ces instants favorables, et redouble d'attention pour lui.

L'homme dur commence à concevoir quelques sentiments de reconnaissance ; il devient l'ami d'une femme qu'il trouve extraordinaire, et qui lui paraît respectable. Il s'ennuie quand il ne la voit pas ; il va la chercher ; bref, il devient amoureux.

Mirandolina est au comble de sa joie ; mais sa vengeance n'est pas encore satisfaite ; elle veut le voir à ses pieds ; elle y parvient et alors elle le tourmente, le désole, le désespère, et finit par épouser, sous les yeux du Chevalier, un homme de son état à qui elle avait donné sa parole depuis longtemps.

Le succès de cette pièce fut si brillant qu'on la mit au pair, et au dessus même, de tout ce que j'avais fait dans ce genre, où l'artifice supplée à l'intérêt.

On ne croira peut-être pas, sans la lire, que les projets et les démarches et le triomphe de Mirandolina soient vraisemblables dans l'espace de vingt-quatre heures.

On m'a flatté peut-être en Italie ; mais on m'a fait croire que je n'avais rien fait de plus naturel et de mieux conduit, et qu'on trouvait l'action parfaitement soutenue et complète.

D'après la jalousie que les progrès de Corallina produisaient dans l'âme de Madame Medebach, cette dernière pièce aurait dû l'enterrer ; mais comme ses vapeurs étaient d'une espèce singulière, elle quitta le lit deux jours après, et demanda qu'on coupât le cours des représentations de *La Locandiera*, et qu'on remît au Théâtre Pamela.

Le public n'en était pas plus content ; mais le Directeur ne crut pas devoir s'opposer au désir de sa femme, et Pamela reparut sur le Théâtre après la quatrième représentation d'une pièce heureuse et nouvelle. Ce sont des petites galanteries qui arrivent presque partout où le despotisme se moque de la raison. Pour moi, je n'avais rien à dire ; il s'agissait de deux de mes filles et j'étais tendre père de l'une comme de l'autre.

Goldoni - *Extrait de ses Mémoires*

Avis au lecteur

De toutes les comédies que j'ai composées jusqu'à ce jour, je serais tenté de dire que celle-ci est la plus morale, la plus utile, la plus instructive. Voilà qui semblera un paradoxe à ceux qui ne voudront prendre en considération que le caractère de la Locandiera. Ils avanceront même que je n'ai peint nulle part ailleurs une femme plus séduisante, plus dangereuse que celle-ci. Mais quiconque réfléchira au caractère et aux aventures du Chevalier trouvera un exemple des plus éclatants de la présomption humiliée, et une école qui enseigne à fuir les dangers pour ne pas être entraîné dans la chute.

Mirandolina montre aux gens comment les hommes tombent amoureux. Elle commence par entrer dans les bonnes grâces du contempteur des femmes en épousant sa façon de penser, en trouvant bon ce qu'il tient pour agréable, et même en l'incitant à blâmer les femmes elles-mêmes. Ayant ainsi triomphé de l'aversion que le Chevalier avait pour elle, elle se met à avoir des attentions à son égard, lui témoigne des faveurs étudiées, montrant qu'elle n'entend pas l'obliger le moins du monde à être reconnaissant. Elle vient le voir, le sert à table, lui parle avec humilité et respect et se pique de plus en plus d'audace quand elle voit sa rudesse diminuer. Elle parle à demi-mot, a des regards timides, et sans qu'il s'en aperçoive, lui cause des blessures mortelles. Le malheureux reconnaît le danger et voudrait le fuir mais la rusée commère l'arrête par deux petites larmes et par un évanouissement, le terrasse, le défait, l'achève. Il paraît impossible qu'en quelques heures un homme puisse être épris à ce point et, qui plus est, un homme qui méprise les femmes, qui ne les a jamais fréquentées, mais c'est justement pour cela qu'il tombe plus facilement, car, les méprisant sans les connaître, et ne sachant pas quels sont leurs artifices ni sur quoi elles fondent l'espoir de leurs triomphes, il a cru que son aversion suffisait à le défendre, et il a offert sa poitrine nue aux coups de l'ennemi.

Moi-même, je désespérais presque de le voir tomber raisonnablement amoureux à la fin de la Comédie et pourtant, conduit par la nature, pas à pas, comme on le voit dans la Comédie, j'ai réussi à le montrer vaincu à la fin du deuxième acte.

Je ne savais presque plus quoi faire dans le troisième, mais il m'est venu à l'esprit que ces séductrices ont l'habitude, quand elles voient leurs amants pris au piège, de les traiter rudement. J'ai donc voulu donner un exemple de cette cruauté barbare, de ce mépris injurieux avec lequel elles se moquent des malheureux qu'elles ont vaincus, pour mieux faire abhorrer la servitude que se procurent ces misérables et rendre odieux le caractère des Sirènes enchanteresses. La scène du repassage, où la Locandiera se moque du Chevalier qui se languit d'amour, n'incite-t-elle pas les cœurs à s'indigner contre celle qui l'insulte après l'avoir séduit ? Oh, le bel exemple aux yeux de la jeunesse ! Plût à Dieu que j'eusse eu moi-même de bonne heure un pareil exemple. Je n'aurais pas vu quelque barbare aubergiste rire de mes larmes.

Oh que de scènes mes propres aventures ne m'ont-elles pas fournies !... Mais ce n'est pas le lieu ici de me vanter de mes folies ni de me repentir de mes faiblesses. Il suffit qu'on me soit reconnaissant de la leçon offerte. Les honnêtes femmes se réjouiront, elles aussi, de voir démasquer ces simulatrices qui déshonorent leur sexe et les séductrices rougiront en me regardant. Peu importe si elles disent en me rencontrant : sois maudit !

Je dois t'avertir, très cher Lecteur, d'un petit changement que j'ai apporté à la présente Comédie. Fabrice, le valet de chambre de l'auberge, parlait vénitien lors de la première représentation ; j'avais fait cela pour la commodité de l'acteur, habitué à parler en tant que Brighella ; je le fais maintenant s'exprimer en toscan parce qu'il est déplacé d'introduire sans nécessité dans une Comédie une langue étrangère.

Préface de Goldoni

à l'édition italienne de *La Locandiera*

Rencontre avec Claudia Stavisky

Après avoir réalisé quelques mises en espace, **Claudia Stavisky** a monté cinq pièces provocantes, traversées d'ironie rageuse. Il y a eu *la Chute de l'ange rebelle* de René Fichet avec Valérie Dréville, *Entre chien et loup* de Christoph Hein. Et auparavant *Avant la retraite* de Thomas Bernhard, furieuse coulée d'imprécations obsessionnelles. Le plus étonnant était peut-être la maîtrise avec laquelle une jeune débutante avait réuni et dirigé trois fortes personnalités: Denise Gence, Eleonore Hirt, Victor Garrivier... Ensuite, *Münich Athènes* de Lars Noren, terrifiant voyage d'un couple au travers de l'Europe, de l'Histoire, de son histoire. Il y a eu enfin *Nora* d'Elfriede Jelinek, texte convulsif, plein d'une dérision désespérée, sorte de suite à *Maison de poupée* d'Ibsen. "C'est, raconte Claudia Stavisky, le parcours d'une femme d'aujourd'hui, qui se lance la tête la première dans des expériences qu'elle voudrait libératrices, et ne fait que reproduire les modèles existants"....

Claudia Stavisky a été comédienne. Depuis toujours. A cinq ans, elle décidait de se consacrer au théâtre, sa mère l'a inscrite dans une école d'art de Buenos Aires, sa ville natale. Puis elle est entrée au Conservatoire où, dit-elle, l'enseignement s'inspirait des méthodes de l'Actors'Studio "entièrement fondées sur la psychologie, sans notion de structure. Nous cherchions seulement les sentiments des personnages, leur vie" A dix-sept ans, elle est partie pour Paris, comme on part à cet âge là à l'aventure. Elle voulait travailler avec Peter Brook dont le livre, *l'Espace vide* était sa Bible. Elle y est parvenue. Pendant un an et demi, dans les lieux les plus divers à l'exception des théâtres, elle a participé à des petites formes, à partir d'improvisations. Puis Antoine Vitez lui a proposé d'assister à ses cours au Conservatoire. C'est là, par l'écriture des poètes, par la musique de leur langage, qu'elle a réellement appris le français, appris l'amour des paroles, et de ceux qui les incarnent, les acteurs. Elle met en scène la langue française comme elle explorerait un pays à la fois familier et insondable. Et c'est Antoine Vitez qui a décelé ses dons de metteur en scène : la capacité d'avoir et de transmettre la vision globale d'une pièce.

"Mon travail consiste à mettre en valeur, au delà des mots, le sens d'un texte, de faire en sorte qu'il passe, vivant et bouleversant. Je travaille dans un va-et-vient constant entre salle et scène, ce qui me permet d'être physiquement au plus près des acteurs, et aussi de l'auteur, de décrypter sa respiration. J'écoute les acteurs traquer son discours, j'essaie de les amener là où mon intuition me dit qu'ils doivent aller. Quand on ne me connaît pas, je peux paraître dirigeant... Vitez pouvait se montrer extrêmement brillant dans ses analyses dramaturgiques, pourtant avec lui les premières lectures avaient lieu directement sur le plateau, en cherchant déjà le dessin du jeu. En tant qu'actrice, les longues séances à la table me laissent certainement plus cultivée, mais j'étouffe sous une masse d'informations qui en définitive, ne m'aident pas à jouer."

Des comédiens, un texte : la base du théâtre. Pour ce qui est des premiers, Claudia Stavisky -par ailleurs pédagogue passionnée- les choisit pas forcément faciles, mais responsables. *“Les numéros d’acteur ne m’intéressent pas. J’exige d’eux bien davantage. J’exige qu’ils s’épanouissent tout en portant le sens du texte jusqu’à son paroxysme. Ce qui implique un engagement artistique et personnel, fort, et cohérent. Au delà de leur savoir-faire, je tiens à ce que les acteurs réfléchissent, autant que moi et avec moi au trajet de leur personnage. Les admirer m’est nécessaire. D’une manière ou d’une autre, chaque spectacle engendre des relations fortes. Cela dit, j’évacue tout ce qui pourrait interférer sur la vie personnelle et tourner au psychodrame. C’est ce que doit apprendre un metteur en scène., à diriger comme un capitaine, et dans le plaisir. La souffrance est ailleurs. L’engagement que je veux est absolu et purement artistique : je ne crois pas que le théâtre soit un lieu de militantisme. Mais je suis persuadée que le théâtre d’art doit être un lieu de questionnement, d’apprentissage. L’apprentissage de la conscience.”*

Claudia Stavisky lit un grand nombre de pièces, et s’intéresse seulement à celles qui posent des questions aigües sur le monde, l’humanité, celles qui analysent le fonctionnement d’une société fondée sur "la bonté et l’injustice" selon la formule d’Edward Bond. Elle s’intéresse aux pièces qui en transmettent *“l’inexprimable violence”* par le biais d’intrigues, romanesques de préférence. *“Il ne s’agit en aucun cas de représenter “la vie telle qu’elle est”, mais d’inventer un monde qui la raconte. Je veux “faire rire et pleurer.” Je ne convoque pas les spectateurs pour les déprimer, je voudrais les amener à se poser les mêmes questions que moi. Juste les questions. Je ne ferais pas confiance à des auteurs qui apporteraient des réponses toutes faites. C’est en établissant un pont entre la grande et les petites histoires que l’on cerne les trous noirs de la conscience. L’auteur doit alors posséder une réelle et profonde connaissance de l’aventure humaine “.*

Le théâtre, lieu de questionnement. La pédagogie, activité de recherche. Antoine Vitez considérait le Conservatoire comme une sorte de laboratoire, un espace de liberté. A Moscou, le metteur en scène Anatoli Vassiliev est parvenu à mettre en place un *“atelier permanent”*. Il peut préparer un spectacle pendant plusieurs mois, changer en cours de route, reprendre. Les acteurs répètent seuls, lui présentent leur travail qu’il analyse longuement : *“la mise en scène est avant tout un regard. Naturellement, j’aimerais faire comme Vassiliev, alterner recherche et production. Cependant je suis soumise au système français : six à huit semaines de répétitions, des dates et un budget à respecter. Et après chaque spectacle, tout est à reprendre à zéro. Cette précarité est épuisante, accepter de diriger une institution uniquement pour y échapper est un piège. Les contraintes sont différentes, tout aussi épuisantes. Les gens ont pris l’habitude de se plaindre, mais ne veulent rien changer. Ils ont peur, se battent pour sauvegarder “le moins pire”, au lieu de chercher le meilleur. Ils ont des attitudes de nantis, de gosses de riches à qui tout est dû. Je rêve d’autre chose. Ensemble, nous devons définir nos espaces et nos limites. Une salle pleine n’est pas signe de qualité, une salle vide non plus. Quels sont les critères ? Evidemment, j’aimerais travailler dans la continuité, avoir une école, produire d’autres spectacles que les miens. Les produire, c’est à dire m’engager totalement dans une politique artistique ambitieuse, audacieuse. Trouver l’argent nécessaire à la naissance de projets, les provoquer, réfléchir au “spectacle” et pas seulement à mes spectacles....*

Alors oui, j’aimerais prendre la responsabilité d’un théâtre.”

Colette Godard - Mars 1995

Après le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (classe Antoine Vitez), Claudia Stavisky poursuit sa carrière de comédienne, notamment avec Antoine Vitez, Peter Brook, René Loyon, Bruce Myers, Jérôme Savary, Viviane Théophilidès, Brigitte Jaques...

1988	Elle crée <i>Sarah et le cri de la langouste</i> de John Murrell au Théâtre de l'Echappée de Laval.
Janvier 1990	Elle met en scène <i>Avant la retraite</i> de Thomas Bernhard au Théâtre National de la Colline.
Janvier 1991	En coproduction avec la Comédie-Française, elle met en scène <i>La chute de l'ange rebelle</i> de Roland Fichet à l'Odéon-Théâtre de l'Europe.
1993	Elle crée, au Festival d'Avignon, <i>Munich-Athènes</i> de Lars Noren.
Entre janvier et avril 1994	A l'invitation de Marcel Bozonnet, elle monte avec les élèves du Conservatoire National d'Art Dramatique, <i>Les Troyennes</i> de Sénèque.
Janvier 1994	Elle crée <i>Nora ou ce qu'il advint quand elle eut quitté son mari et le soutien de la société</i> d'Elfriede Jelinek au Théâtre National de la Colline.
Automne 1995	Elle présente au Théâtre National de la Colline <i>Mardi</i> d'Edward Bond.
Mars 1996	Elle signe la mise en scène de <i>Comme tu me veux</i> de Luigi Pirandello à La Coursive, Scène Nationale de la Rochelle et au Théâtre de Gennevilliers.
1997	Sous le nom générique d'"Une saga de fin de siècle", elle met en scène <i>Le Monte-Plats</i> d'Harold Pinter, puis <i>Le Bousier</i> d'Enzo Cormann, en milieu carcéral.
Juin 1998	Elle dirige les élèves de l'ENSATT à Lyon, dans <i>Electre</i> de Sophocle
De septembre 1998 à février 2000	Elle est metteur en scène associée à la Comédie de Reims, Centre Dramatique National de Champagne-Ardennes où elle reprend notamment, dans une nouvelle mise en scène, <i>Electre</i> de Sophocle.
Printemps 2000	Elle monte <i>West Side Story</i> de Léonard Bernstein au Théâtre Musical du Châtelet.
Mai 1999	L'Opéra National de Lyon l'invite à créer, <i>Le Chapeau de paille de Florence</i> (opéra en cinq actes de Nino Rota)
Juin 2000	Elle dirige les élèves de l'ENSATT à Lyon dans <i>Répétition publique</i> d'Enzo Cormann.
Mai 2001	<i>Roméo et Juliette</i> (opéra en cinq actes de Charles Gounod) pour l'Opéra National de Lyon
Juillet 2001	<i>Le Barbier de Séville</i> (opéra en deux actes de Rossini).

Depuis mars 2000, elle co-dirige avec Gérard Deniaux les Célestins, Théâtre de Lyon.

Points de vue sur *La Locandiera*

■ Chute et noir final

On a souvent qualifié *La Locandiera* de *pièce féministe* ; sans doute, parce que pour l'une des premières fois dans la comédie italienne, le rôle titre était tenu par une femme (ce rôle étant de surcroît destiné à l'actrice traditionnellement en charge des rôles de servantes). La chute manifeste hélas qu'il n'en est rien. Effrayée par le vent de passions qu'elle se sait désormais capable de déchaîner, Mirandolina se range (fait *une fin...*) et vante publiquement les vertus du conjungo ... C'est que les circonstances qui ont présidé à l'écriture de la pièce, comme s'en explique **Goldoni**, l'engageaient à produire une fable vengeresse contre la rouerie (le "grande arte") des femmes, leur inconstance et leur cruauté. Mais tout se passe au fil des scènes comme si **Goldoni**, entraîné par une façon d'empathie dans le jeu de Mirandolina, avait été lui-même effrayé, pour finir, par la portée de l'expérience. Le renoncement – pour ne pas dire la volte-face – final, outre qu'il ressemble fort à une reprise en main d'une situation jugée glissante par l'auteur, sent à plein nez sa profession d'allégeance à un ordre établi, que la formidable santé de la jeune femme avait par trop mis à mal : ridicule des aristocrates de tout poil, lâcheté, vanité des hommes ; pouvoir, puissance, conscience des femmes ... L'auteur, galopant aux côtés de son personnage, tombe nez à nez avec l'homme privé et public – le bourgeois **Goldoni** – qui lui cloue sévèrement le bec. Entre la préface et la chute, **Goldoni** paraît s'être *oublié* dans une pièce peu commune, rebelle et ravageuse. De ce manifeste *oubli de soi*, tient peut-être le succès de *La Locandiera*, dans laquelle la maestria du réformateur de la comédie italienne fait place à la rêverie de l'homme des Lumières – avant le noir final.

Enzo Cormann

Collaboration artistique au spectacle

Une longue tradition a interprété cette comédie célèbre comme l'apothéose de la malice enjouée et de la frivolité étudiée de la protagoniste, mais on tend aujourd'hui à souligner surtout le caractère conflictuel du jeu de Mirandolina, mis en évidence par le brusque virage final où, après avoir poussé le chevalier à la passion et s'être laissée effleurer par un désir amoureux qui l'entraînerait en dehors de sa condition sociale, elle repousse son prétendant et épouse son pâle valet Fabrizio, les trois autres hommes devant alors se résigner.

Mirandolina, image exceptionnelle de désirs inassouvis, subit la fascination de la fiction théâtrale, pour ensuite la refouler ; la scène est ainsi traversée par des promesses impossibles et dangereuses de bonheur, étouffée en un monde régi par une dure distinction des rôles sociaux et par des valeurs que Mirandolina refuse de transgresser, après avoir conduit un jeu risqué où elle a affirmé ce désir de transgression.

Jean-Paul Manganaro

Traducteur de la pièce

Scènes choisies

A c t e I , s c è n e 9

Mirandolina : Oh ! Que vient-il de dire là ? ! L'excellentissime monsieur le Marquis de la Sécheresse m'épouserait ! Et pourtant, s'il voulait m'épouser, il y aurait une petite difficulté : c'est que moi, je ne voudrais pas de lui. J'aime le rôti, mais le fumet, je m'en passe. Si j'avais épousé tous ceux qui ont dit me vouloir, et bien, j'en aurais des maris ! Tous ceux qui arrivent à cette auberge tombent tous amoureux de moi, ils me font tous leur cour. Et ils vont jusqu'à me proposer, tous autant qu'ils sont, de m'épouser. Et ce monsieur le Chevalier, aussi rustre qu'un ours, voilà qu'il me traite si brutalement ! C'est bien le premier voyageur échu dans mon auberge qui n'ait pris aucun plaisir à traiter avec moi. Je ne dis pas que tous doivent tomber amoureux au premier coup d'œil, mais pourquoi me mépriser ainsi ? C'est quelque chose qui me remue terriblement la bile. Il est l'ennemi des femmes ? Il ne peut pas les voir ? Pauvre fou ! Il n'a pas encore trouvé celle qui sait y faire. Mais il la trouvera. Il la trouvera. Et qui sait s'il ne l'a pas déjà trouvée ? Avec des gens comme lui, je me pique au jeu. Ceux qui me courent après m'ennuient très vite. La noblesse n'est pas mon affaire. La richesse, je l'estime et je ne l'estime pas. Tout mon plaisir consiste à me voir servie, courtisée, adorée. Voilà mon faible, et c'est le faible de presque toutes les femmes. Le mariage, je n'y pense même pas ; je n'ai besoin de personne, je vis honnêtement et je jouis de ma liberté. Je suis aimable avec tout le monde, mais je ne suis jamais amoureuse de personne. Je veux me moquer de ces caricatures d'amoureux éperdus ; et je veux user de tout mon art pour vaincre, abattre et briser ces cœurs barbares et durs qui sont nos ennemis, nous qui sommes ce que la bonne mère nature a produit de meilleur au monde.

A c t e I , s c è n e 1 5

(...) **Le Chevalier** : Donnez ce linge à mon serviteur, ou posez-le là, n'importe où. Il n'est pas nécessaire que vous vous dérangiez pour cela.

Mirandolina : Oh, ça ne me dérange jamais quand il s'agit de servir un gentilhomme d'un si grand mérite.

Le Chevalier : Bien, bien, je n'ai besoin de rien d'autre. (*À part*) (Elle voudrait bien me flatter. Les femmes ! Toutes les mêmes !)

Mirandolina : Je vais le mettre dans l'alcôve.

Le Chevalier : (*avec froideur*) Oui, où vous voulez.

Mirandolina : (*à part*) (Oh, ça résiste, oh là là ! Je crains de n'arriver à rien.) (*Elle va ranger le linge*).

Le Chevalier : (*à part*) (Les nigauds entendent ces beaux mots, ils croient celle qui les leur dit, et voilà qu'ils tombent dans le panneau).

Mirandolina : (*revenant sans le linge*) Pour le déjeuner, qu'est-ce que vous désirez ?

Le Chevalier : Je mangerai ce qu'il y aura.

Mirandolina : J'aimerais pourtant savoir ce qui est de votre goût. Si vous préférez une chose plutôt qu'une autre, dites-le librement.

Le Chevalier : Si je veux quelque chose, je le dirai au valet.

Mirandolina : Mais pour ces choses-là, les hommes n'ont pas l'attention et la patience que nous avons, nous, les femmes. Si vous avez envie d'un petit plat, d'une petite sauce, ayez la bonté de me le dire à moi.

Le Chevalier : Je vous remercie : mais ce n'est pas non plus par ce moyen que vous parviendrez à faire avec moi ce que vous avez fait avec le Comte et le Marquis.

Mirandolina : Que dites-vous de la faiblesse de ces deux gentilshommes ? Ils viennent à l'auberge pour y loger, et prétendent ensuite jouer les amoureux avec l'hôtesse. Nous avons autre chose en tête, nous, que de prêter l'oreille à leurs bavardages. Nous cherchons à faire notre intérêt ; si nous leur adressons quelques bonnes paroles, c'est pour mieux conserver nos clients ; mais ensuite, et moi surtout, quand je les vois se faire des idées, je ris comme une folle.

Le Chevalier : Bravo ! J'aime bien votre sincérité.

Mirandolina : Oh, je n'ai rien d'autre de bon que ma sincérité.

Le Chevalier : Pourtant, avec ceux qui vous font la cour, vous savez bien feindre.

Mirandolina : Feindre, moi ? Le ciel m'en garde ! Demandez un peu à ces deux messieurs qui jouent les amoureux éperdus pour moi si je leur ai jamais donné la moindre marque d'affection. Si j'ai jamais plaisanté avec eux de manière à flatter leurs illusions. Je ne les maltraite pas, parce que ce n'est pas mon intérêt, mais peu s'en faut. Ces hommes à femmes, je ne peux pas les souffrir. De même que j'ai horreur des femmes qui courent après les hommes. Vous voyez ? Je ne suis plus une enfant, je ne cache pas mon âge ; je ne suis pas belle, mais j'ai eu de bonnes occasions et pourtant je n'ai jamais voulu me marier, parce que j'apprécie infiniment ma liberté.

Le Chevalier : Oh oui, la liberté est un grand trésor.

Mirandolina : Et beaucoup la perdent bêtement.

Le Chevalier : Je sais bien ce que je fais, moi. Je prends le large.

Mirandolina : Votre Seigneurie Illustrissime est-elle mariée ?

... / ...

Le Chevalier : Le ciel m'en garde ! Je ne veux pas de femme.

Mirandolina : Très bien. Restez toujours comme ça. Les femmes, monsieur... Enfin, ce n'est pas à moi d'en dire du mal.

Le Chevalier : Vous êtes bien la première femme que j'entends parler ainsi.

Mirandolina : Je vais vous dire : dans notre métier d'hôtesses, nous voyons et nous entendons bien des choses ; et à vrai dire, je comprends ces hommes qui ont peur de notre sexe.

Le Chevalier : (*à part*) (Elle est vraiment singulière.)

Mirandolina : (*elle fait mine de vouloir s'en aller*) Avec la permission de Votre Seigneurie Illustrissime...

Le Chevalier : Vous êtes pressée de partir ?

Mirandolina : Je ne voudrais pas vous importuner.

Le Chevalier : Mais non, vous me faites plaisir ; vous m'amusez.

Mirandolina : Vous voyez, monsieur ? C'est ce que je fais avec les autres. Je m'attarde un moment ; je suis plutôt gaie, je raconte des plaisanteries pour les amuser, et aussitôt ils croient... vous me comprenez, ils se mettent à faire les amoureux transis.

Le Chevalier : Cela arrive parce que vous avez de bonnes manières.

Mirandolina : (*avec une révérence*) C'est trop de bonté, Illustrissime.

Le Chevalier : Et ils tombent amoureux.

Mirandolina : Quelle faiblesse, n'est-ce pas ? Tomber tout de suite amoureux d'une femme.

Le Chevalier : C'est quelque chose que je n'ai jamais pu comprendre.

Mirandolina : Et après ça, ils parlent de force, ils parlent de virilité !

Le Chevalier : Rien que faiblesses, que misère humaine !

Mirandolina : Voilà ce qui s'appelle penser en vrai homme. Monsieur le Chevalier, donnez-moi votre main.

Le Chevalier : Pourquoi voulez-vous que je vous donne ma main ?

Mirandolina : Je vous en prie ; ayez cette bonté ; regardez : je suis propre.

Le Chevalier : Voici ma main.

Mirandolina : C'est bien la première fois de ma vie que j'ai l'honneur de tenir dans ma main celle d'un homme qui pense vraiment en homme.

Le Chevalier : (*il retire sa main*) Allons, ça suffit.

A c t e I I , s c è n e 1 7

Mirandolina : (*l'air triste*) Monsieur...

Le Chevalier : Qu'y a-t-il Mirandolina ?

Mirandolina : (*se tenant en arrière*) Pardonnez-moi.

Le Chevalier : Approchez.

Mirandolina : (*l'air triste*) Vous avez demandé votre note : je vous ai servi.

Le Chevalier : Donnez-moi ça.

Mirandolina : La voilà. (*Elle essuie ses yeux avec son tablier en lui donnant la note*).

Le Chevalier : Qu'avez-vous ? Vous pleurez ?

Mirandolina : Ce n'est rien, monsieur, c'est de la fumée qui m'est allée dans les yeux.

Le Chevalier : De la fumée, dans les yeux ? Bon enfin... À combien se monte ma note ? (*Il lit*) Vingt paoli ? Pour quatre jours et un traitement si généreux: vingt paoli ?

Mirandolina : C'est votre note.

Le Chevalier : Mais les deux plats que vous avez préparés spécialement pour moi ce matin vous ne les avez pas comptés ?

Mirandolina : Excusez-moi. Ce que je donne, je ne le mets pas dans les comptes.

Le Chevalier : Vous m'en avez fait cadeau ?

Mirandolina : Pardonnez-moi pour cette liberté. Acceptez-le comme un acte de... (*Elle se couvre le visage comme si elle pleurait*).

Le Chevalier : Mais qu'est-ce que vous avez ?

Mirandolina : Je ne sais pas si c'est la fumée ou quelque irritation des yeux.

Le Chevalier : Je ne voudrais pas que vous ayez eu à souffrir, en préparant pour moi ces deux plats délicieux.

Mirandolina : Si c'était pour cela, je le souffrirais..., volontiers... (*Elle fait mine de se retenir de pleurer*).

Le Chevalier : (*à part*) (Ah, si je ne pars pas !) Allons, voici quatre écus : acceptez-les pour l'amour de moi..., et pardonnez-moi... (*Il bredouille. Mirandolina, sans parler, se laisse aller comme évanouie sur une chaise*).

Le Chevalier : Mirandolina ! Bon Dieu ! Mirandolina ! Elle s'est évanouie. Serait-elle amoureuse de moi ? Mais si vite ? Et pourquoi pas ? Ne suis-je pas amoureux d'elle ? Chère Mirandolina ! ... Chère ? Moi, dire chère à une femme ? Mais si elle s'est évanouie à cause de moi !... Oh, que tu es belle ! Si j'avais quelque chose pour la faire revenir à elle ! Mais moi, je ne fréquente pas les femmes, je n'ai pas de sels, pas de flacons. Vite, quelqu'un ! Il n'y a personne ? Vite... Je vais y aller moi-même. Pauvre petite ! Que tu sois bénie ! (*Il sort, puis revient*).

Mirandolina : Là, il est tombé pour de bon. Nombreuses sont les armes avec lesquelles nous triomphons des hommes. Mais quand ils sont obstinés, le coup assuré que nous avons en réserve, c'est un évanouissement. Le voilà, il revient. (*Elle se remet en place*).

Le Chevalier : (*il revient avec un vase plein d'eau*) Me voilà, me voilà. Elle n'a pas encore repris connaissance. Ah, certainement, cette femme m'aime. (*Il lui asperge le visage, elle bouge un peu*). Allons, allons. Je suis là, ma chère. Je ne partirai plus pour le moment.

Carlo Goldoni

(Venise 1707 - Paris 1793).

Auteur dramatique italien, dont le nom est attaché pour le public à quelques titres rendus prestigieux par les représentations qui en ont été données au XX^{ème} siècle, et pour les historiens du théâtre à la "réforme" de la commedia dell'arte.

Il a pourtant écrit une quinzaine de tragi-comédies,

de nombreux livrets d'intermèdes comiques ou d'opéras et plus de cent comédies.

■ Le théâtre dans la peau

Dans la préface de ses *Mémoires* (écrits en français à partir de 1784 et publiés à Paris en 1787), il dit, non sans coquetterie, que sa vie "n'est pas intéressante". On peut en effet la réduire arbitrairement au parcours linéaire d'un homme de théâtre-né. Faute de s'intéresser à la philosophie, il quitte le collège de Rimini (1721) pour suivre une troupe de comédiens qui vont à Chioggia, où il retrouve sa mère. Peu attiré par la médecine, qu'exerce son père, il se résigne à faire son droit, mais il préfère voir, écrire et même jouer des pièces de théâtre. Après la mort de son père (1731) il obtient le titre d'"avocat vénitien" qui lui permet de tenir divers emplois. Dès qu'il le peut, il accepte la fonction de poète attitré auprès de compagnie Imer (1734), qui lui permet d'écrire aussi pour le théâtre lyrique. En 1736, sa situation s'étant améliorée, il peut épouser la fidèle Nicoletta.

Sa première comédie entièrement rédigée, *La donna di garbo* (*la Femme de bien*, 1743), est destinée à une soubrette dont il a observé le talent. Même loin de Venise, le théâtre l'appelle. Le Truffaldin Antonio Sacchi lui écrit à Pise pour lui demander un rôle à sa mesure : **Goldoni** rédige un canevas (1745) qui devint *Truffaldino, servitore di due padroni* (*le Serviteur de deux maîtres*). Puis c'est le chef de troupe Girolamo Medebach qui lui offre une nouvelle charge de poète attitré. C'est un moyen de rentrer à Venise et de renoncer au droit (1749). **Goldoni** réussit le tour de force d'écrire seize comédies en un an, pour la saison théâtrale 1750 - 1751. Mais ses relations avec Medebach se gâtent : c'est à la soubrette Maddalena Marliani, et non à la femme de Medebach, première amoureuse, qu'il destine *La Locandiera*, au carnaval de 1753. En octobre 1753, il passe au théâtre San Luca, appartenant à la noble famille Vendramin. Il y assure les fonctions d'auteur et de directeur d'acteurs. Pendant les quelque dix ans qu'il reste encore à Venise, il connaît de grands succès, mais est entraîné par Gozzi dans une impitoyable "guerre des théâtres".

En 1762 il accepte de rejoindre à Paris la Comédie-Italienne pour deux ans. La troupe vient de fusionner avec l'Opéra-comique et on ne lui demande que des canevas qui fassent recette. Il reste pourtant en France, enseignant l'italien aux filles de Louis XV, donnant à la Comédie-Française *le Bourru bienfaisant* (1771) et rédigeant ses *Mémoires*. Il meurt dans la pauvreté.

■ Un homme d'expérience

L'expérience de **Goldoni** déborde ainsi largement de la littérature dramatique. Si le père avait l'esprit "déambulatoire", le fils "déambula" longtemps et fit moisson de tout, même de la jurisprudence (cf. le personnage conciliateur d'Isidoro dans *Barouf à Chioggia* (*Le Baruffe chiozzotte*, 1762). Il put observer plusieurs provinces, entendre dans la rue et non sur les tréteaux dell'arte les sonorités des langues ou parler régionaux : *l'Imprésario de Smyrne* (*L'Impresario delle Smirne*, 1759), où les trois cantatrices sont respectivement de Florence, de Venise et de Bologne. Il vit la guerre, quand la Succession de Pologne (en 1733) puis la Succession d'Autriche (en 1744) remettent en question les frontières de l'Italie du Nord (cf. *l'Amant militaire*, 1751). Voyageur aussi en sa patrie, il connaît le dédale des rues de Venise, *la Bonne Mère* (*La Buona madre*, 1761), les petites places (*Il Campiello*, 1756), les balcons où les filles sages prennent le soleil, *La Putta onorata* (*la Jeune Fille honnête*, 1749), les auberges *La Buona moglie* (*la Bonne Épouse*, 1749). Ainsi tous les métiers, jusqu'aux prêteurs sur gages, tous les groupes sociaux, jusqu'aux mauvais garçons, toutes les humeurs et tous les conflits, jusqu'aux bagarres au couteau, ont droit de cité dans ses comédies.

La réforme de la Comédie Italienne

Plutôt que de heurter de front la commedia dell'arte qui avait pour elle l'autorité de la tradition et le soutien des comédiens, il aurait préféré contourner l'obstacle et déshabituer le public qui se passionnait pour les farces des bateleurs tout en incitant les acteurs à apprendre leur texte plutôt qu'à laisser libre cours à leur inspiration. Cela supposait donc une double révolution, dans le goût des spectateurs et dans la pratique théâtrale.

Or ce n'est qu'après des années d'expérience que **Goldoni** est parvenu à composer des comédies originales, prenant du même coup conscience de ses capacités. En s'affirmant comme auteur, il s'est découvert une vocation animée par une volonté, celle d'être le Réformateur que l'Italie attendait, que les doctes, dans leurs traités, appelaient de leurs vœux et que le comédien Luigi Riccoboni, dont il ne parle jamais, avait essayé d'être. Dans ses *Mémoires*, il a systématisé un programme qui ne s'est en fait élaboré qu'au fur et à mesure que prenait corps l'idée de ce que pouvait être la comédie italienne s'il puisait son inspiration dans l'observation de la réalité contemporaine plutôt que dans le vieux répertoire des faiseurs de canevas. Ce qui apparaît dans ses *Mémoires* comme dans ses préfaces, et finalement ce qui nous intéresse, ce n'est pas tant le réformateur que le professionnel, l'homme de métier qui n'a jamais rien écrit sans tenir compte des moyens dont il disposait, de la troupe pour laquelle il travaillait, du public auquel il avait affaire. Son génie, c'est d'être ainsi parvenu à théâtraliser la réalité quand ses prédécesseurs n'avaient fait que l'appauvrir en imitant Molière ou en la provincialisant tandis que les comédiens de l'art ne s'en servaient que comme d'un tremplin pour faire rebondir leur imagination.

Il a ainsi été, non pas le restaurateur de la commedia dell'arte dont l'esprit original était définitivement perdu, mais son fossoyeur dans la mesure où il a fait acte de créateur. Certes ses devanciers, anonymes ou non, avaient l'art de bâtir une intrigue et les acteurs eurent avant lui l'art de la faire vivre. Mais il sut faire du masque, qui apportait avec lui un élément de comique populaire, un instrument critique de la société contemporaine. La commedia dell'arte était en effet essentiellement une comédie d'intrigue avec une conduite compliquée et invraisemblable, des incidents multipliés, des coups de théâtre, des méprises et des reconnaissances. **Goldoni** l'a rationalisée en opposant la vérité au mensonge de la fiction dans des pièces où le naturel triomphe de l'artifice et il l'a moralisée en ôtant au jeu des masques ce que leur comique pouvait avoir de gratuit. La lecture des ouvrages d'esthétique lui a permis de théoriser une pratique acquise à l'école de la commedia dell'arte au contact direct des acteurs et du public. Cette pratique était une pratique sociale à la fois par son enjeu économique et par la participation qu'elle exigeait tant du comédien que du spectateur. C'est pourquoi il n'est pas allé du Théâtre au Monde ou du Monde au Théâtre.

Il n'a pas davantage fait coïncider sur scène le Théâtre et le Monde. Sa comédie est au contraire un lieu dialectique où s'est instauré un rapport spécifique entre le Théâtre et le Monde. Sans cette double référence, elle n'aurait pu être ce qu'il a voulu qu'elle fût, une "poésie à jouer".

Ce qui distingue en effet fondamentalement **Goldoni** de tous ceux qui, avant lui, ont eu l'ambition d'être les réformateurs de la comédie que l'Italie attendait, c'est d'abord qu'il a été le premier à créer une forme d'art originale qui s'est inscrite dans la durée en se substituant à la *commedia dell'arte*, et c'est ensuite que, conscient de son originalité, il a su dégager de son œuvre une poétique indiquant clairement, avec sa vision du monde, les moyens techniques qui lui permettaient de l'exprimer. A la différence des classiques qui opéraient un choix dans le réel, soit en respectant les bienséances, soit en s'attachant à ne peindre que le beau, il s'est proclamé en faveur d'un naturalisme intégral ou presque. "D'aucuns diront peut-être, écrit-il dans la préface des *Baruffe chiozzotte*, que les auteurs comiques doivent, certes, imiter la nature, mais la belle nature, et non point celle qui est basse et défectueuse. Je dirais, au contraire, que tout est sujet de comédie sauf les défauts qui nous attristent et les vices qui nous offensent..." Sa réforme n'a finalement visé à rien d'autre qu'à créer une comédie qui fût le miroir de l'homme contemporain. C'est pourquoi il a pu ramener l'essentiel de sa poétique à deux principes fondamentaux. "Les deux livres sur lesquels j'ai le plus médité, et dont je ne me repentirai jamais de m'être servi, l'un dans la préface de l'édition Bettinelli, ont été le Monde et le Théâtre. Le premier, ajoute-t-il, me montre quantité de personnes de caractère différent, il me les peint d'une manière si naturelle qu'ils semblent faits exprès pour me fournir de très nombreux sujets de comédie plaisants et instructifs..."; le second lui fait connaître "avec quelles couleurs on doit représenter les caractères, les passions, les événements qu'on lit dans le livre du Monde, comment on doit les nuancer pour leur donner le plus grand relief, et quelles sont les teintes qui les rendent plus agréables aux yeux délicats des spectateurs". Il a ainsi théâtralisé la réalité que sa comédie prétend refléter.

Nobert Jonard

La situation historique de La Locandiera

La Locandiera fut vraisemblablement écrite entre octobre et décembre 1752. **Goldoni** était alors arrivé à la fin du contrat qui le liait à la troupe Medebach du théâtre Saint-Ange. Il s'agit donc d'une période importante de l'histoire de sa vie et de son œuvre liée non seulement à son évolution intellectuelle mais au public auquel il s'adresse et aux comédiens pour lesquels il travaille. En effet, pris entre une double exigence, celle de remplir scrupuleusement ses obligations (il devait donner, chaque saison, 6 comédies régulières, 4 canevas et 5 opéras) et celle de satisfaire les goûts parfois contradictoires d'un public composite, il s'est trouvé contraint de louvoyer pour imposer une réforme de la commedia dell'arte dont le succès dépendait des professionnels de l'improvisation qui n'étaient guère disposés ou n'avaient guère de dispositions pour apprendre un texte. C'est pourquoi la réforme supposait non seulement une collaboration active entre l'auteur et les acteurs mais une vision théâtrale de la pièce à faire avec, à la fois, la mise en scène et les interprètes dont il connaissait les particularités propres, la physionomie, la voix, en un mot toute la gamme de leurs possibilités : "*Une fois trouvé l'argument d'une comédie, écrit-il, je ne dessinais pas d'abord les Personnages pour chercher ensuite les Acteurs, mais je commençais par examiner les Acteurs, pour ensuite imaginer les caractères des Interlocuteurs*".

De fait, pendant tout le temps qu'il resta au théâtre Saint-Ange, **Goldoni** fut en partie redevable du succès de ses pièces à deux actrices, Teodora Medebach, qui jouait le rôle de Rosaura, et Maddalena Raffi, femme du Brighella Marliani, qui incarnait les soubrettes sous le nom de Corallina : "*Mme Medebach, lit-on dans les Mémoires, me fournissait des idées intéressantes, touchantes, ou d'un comique simple et innocent ; et Mme Marliani, vive, spirituelle, et naturellement accorte, donnait un nouvel essor à mon imagination, et m'encouragea à travailler dans ce genre de comédies qui demandent de la finesse et de l'artifice*".

C'est en s'inspirant des qualités de cette dernière qu'il composa *La Castalda* (1751), *Le donne gelose* (1752), *La serva amorosa* (1752) et, finalement, *La Locandiera*, couronnement d'un cycle qui vit l'accession de la soubrette traditionnelle au rang de protagoniste, ce qui la mettait sur le même plan que Rosaura dans *La donna di garbo* et *La vedova scaltra*.

Dans cette perspective, Mirandoline apparaît donc d'abord comme l'héritière de la soubrette de la commedia dell'arte. On ne saurait pour autant l'enfermer dans ce rôle stéréotypé, car en changeant de statut social elle a quitté sa condition de servante pour prendre la direction d'une auberge où elle fait merveille. Mieux encore : de personnage secondaire elle est devenue meneuse de jeu.

Si cette promotion ne fut pas sans conséquence sur la structure dramaturgique de la comédie Goldonienne, elle fut également cause de graves perturbations à l'intérieur de la troupe, car, comme il est rappelé dans les *Mémoires*, "*les Premières Amoureuses, les Premiers Amoureux ne cèdent le premier rôle à personne. Si vieux, si décrépits qu'ils soient, ils exigeront de jouer le rôle principal, fût-il celui d'un jeune amoureux ou d'une toute jeune fille. La pièce peut tomber, le théâtre peut fermer, jamais ils n'accepteront de renoncer au premier rôle qui leur revient de droit*". Et c'est ce qui s'est passé. Quand Teodora, la Première Amoureuse, se vit supplantée par la Marliani, elle fut prise de convulsions, car elle ne supportait pas qu'on donnât "*un beau rôle à jouer à une actrice subalterne*". Pire : derrière cette rivalité professionnelle se dissimulait un conflit d'une tout autre nature au centre duquel se trouvait **Goldoni** dont le "*goût de préférence pour les Soubrettes*" est bien connu. Pris entre deux femmes, il fut doublement victime de la "*barbare cruauté et de l'injurieux mépris avec lequel elles se moquent des malheureux qu'elles ont mis à genoux*." Aussi comprend-on qu'il se soit identifié au Chevalier de Ripafratta dans l'Avis au lecteur, donnant ainsi à sa pièce une dimension autobiographique qui l'éclaire rétrospectivement. Le résultat de cet affrontement fut que Teodora fit retirer la comédie de l'affiche après seulement quatre représentations et que **Goldoni**, pour se venger de sa déconvenue, confia à la Marliani le rôle de la *Donna vendicativa* qu'il qualifie de "*douce et honnête plaisanterie*" alors qu'il s'agit d'une pièce noire où son agressivité contre les femmes aboutit à une véritable mise à mort symbolique de la Soubrette.

Ces rapports conflictuels avec les actrices ne sont qu'un des multiples épisodes de la vie sentimentale agitée de **Goldoni** que l'on a trop souvent considéré comme un écrivain féministe en songeant, entre autres, à *Mirandoline*. Or s'il est vrai que la condition des femmes a évolué au XVIII^{ème} siècle, il est non moins certain que le regard que **Goldoni** porte sur elles n'est pas sans analogie avec celui qu'il porte sur la société. Elle tient, certes, une place exceptionnelle dans son théâtre mais l'image qu'il nous donne est fortement contrastée. A ses yeux la femme n'est belle que dans le sacrifice, elle n'a de liberté d'action que dans les limites étroites fixées par les lois et les mœurs, elle a plus de défauts que de qualités et elle ne peut conjuguer le verbe aimer sans qu'on la mette aussitôt en garde contre la passion.

Partagé entre le désir et l'angoisse, **Goldoni** n'est jamais parvenu à faire de la femme l'égale de l'homme, ce qui l'a conduit à brider les élans du coeur aussi bien que les plaisirs des sens et à opposer constamment l'image de la sirène à celle de la bonne épouse, seule capable de lui assurer la paix et la tranquillité dont il avait besoin. On ne saurait par conséquent voir dans l'Avis au lecteur où *Mirandoline* est qualifiée de femme trompeuse et dangereuse un monument d'hypocrisie, une sorte de postface où l'homme de théâtre justifierait, pour les besoins d'une mauvaise cause, la morale d'une comédie qui l'était bien peu aux yeux des rigoristes. **Goldoni** s'y exprime avec trop de violence et d'agressivité pour ne pas être à demi-sincère.

Une analyse de la pièce

■ L'espace et le temps

Goldoni n'a jamais pris avec les règles les libertés que la *Comedia* espagnole et la *commedia dell'arte* s'étaient autorisées. L'unité de temps est généralement rigoureusement respectée, même s'il doit accumuler en vingt-quatre heures un nombre d'événements parfois invraisemblables (...)

En revanche, **Goldoni** a interprété plus librement la règle de l'unité de lieu : "L'action de mes comédies, écrit-il dans ses *Mémoires*, en réponse à ses détracteurs, se passait toujours dans la même ville ; les personnages n'en sortaient point ; ils parcouraient, il est vrai, différents endroits, mais toujours dans l'enceinte même des murs..." Dans son théâtre il y a un certain nombre de lieux topiques, la place publique, le café, l'auberge, la maison des villes ou la maison des champs. **Goldoni** est même sans doute un des premiers écrivains à avoir compris que spatialiser le Monde, c'était le rendre théâtralisable.

Cette historicisation du lieu scénique est liée à sa réforme dont *Il teatro comico* est le manifeste. Il y apparaît clairement qu'il se démarque non seulement du théâtre espagnol et du théâtre élisabéthain mais de la *commedia dell'arte* qui promenait ses personnages de ville en ville et de pays en pays dans des mondes illusoires, tout espace étant bon pour ces types figés symboliquement définis par leur costume, leur fonction et leur langage. Par rapport à ce genre de spectacle qui séparait le *Théâtre* du *Monde*, la réforme de **Goldoni** se présente comme la victoire du réel sur l'imaginaire, la recherche d'un espace concret où puissent vraiment s'établir des relations interpersonnelles entre les personnages.

Avant sa réforme, en effet, **Goldoni** avait situé dans une auberge la plupart de ses pièces. (...) Il faudra attendre une dizaine d'années pour que ce lieu scénique, lié à la *commedia dell'arte*, soit progressivement abandonné, sans jamais disparaître complètement, au profit de la maison. De la chambre de *La donna di garbo* à celle de *La vedova scaltra*, il y a un cheminement qui aboutit à resserrer l'aire de jeu propre au *Théâtre* et à refermer le *Monde* dans un espace d'intimité appartenant au domaine du féminin. Ce n'est qu'avec *la Locandiera* que l'auberge redevient un lieu scénique privilégié.

L'espace où les personnages évoluent s'est socialisé puisque y figurent, transposées, les conditions concrètes de la vie des hommes. La compétition n'est plus entre des amoureux incarnant des vices ou des vertus abstraites mais entre des nobles dont la conduite est dictée par l'argent qu'ils possèdent, exception faite du Chevalier dont la misogynie relève de la psychologie. De ce fait, le lieu scénique est à l'image des rapports spatiaux existant dans la société et des conflits qui les sous-tendent dans la mesure où l'on observe une hiérarchie entre, d'une part, les maîtres et les serviteurs, d'autre part, entre les maîtres eux-mêmes dont l'être est conditionné par leur avoir.

C'est cette séparation que reproduisent symboliquement les différentes chambres de l'auberge, car seule la salle commune, où tout le monde est réuni au premier acte pour se définir en se caractérisant, est un terrain neutre. Il est en effet significatif qu'on ne voit jamais le Marquis dans une chambre. Faute d'argent, il n'a pas d'espace personnel. Il frappe toujours à la porte des autres. C'est, littéralement, un personnage envahissant qui empiète sur le territoire d'autrui, alors que le Comte reçoit sans façon les comédiennes. En revanche, le Chevalier admet mal que l'on force sa porte. Le drame de ce personnage asocial est précisément que son espace est sans cesse violé par les autres et, singulièrement, par Mirandoline qui, pour faire sa conquête, utilise les objets propres à sa profession. Il y a de ce fait une interdépendance entre les rapports spatiaux et les rapports sentimentaux. Sa chambre est comme une forteresse assiégée qui finit par se rendre et par être envahie par tout le monde. N'ayant plus de territoire où se protéger, sa seule ressource est d'essayer de renverser la situation en pénétrant dans celui de Mirandoline. Ce n'est donc pas un hasard si tout le troisième acte se déroule, non pas dans la salle commune, mais d'abord dans la chambre de la protagoniste qui, après sa victoire, s'est réfugiée dans cet espace d'intimité où le Chevalier la poursuit, puis dans une autre pièce où, effrayée par la colère de ce dernier, elle est allée se mettre à l'abri.

La comédie, contrairement à la tradition, ne se termine pas par une scène réunissant tous les personnages repentis et contents mais par des départs successifs. Le retour à l'ordre se fait par l'expulsion des indésirables qui laissent libre un espace intime où il n'y a désormais plus de place que pour les futurs époux.

Au total, on s'aperçoit que l'auberge est compartimentée en territoires différents qui s'excluent réciproquement parce qu'ils respectaient le cloisonnement social.

Le seul point commun à tous ces lieux scéniques est d'être des espaces fictifs où *Monde* et *Théâtre* se confondent, où, plus exactement, le *Monde* devient *Théâtre*, car tous les personnages jouent.

■ La Structure idéologique

Dès les deux premières répliques, tout est dit ou presque. Mirandoline, certes, est physiquement absente mais elle est idéalement présente dans le discours des deux nobles puisqu'elle se trouve être l'enjeu d'une rivalité qui fait d'elle un objet de conquête. L'un est un noble d'antique lignée qui, ayant perdu la fortune de ses ancêtres, ne peut se prévaloir que de sa "différence"; l'autre est un noble de fraîche date qui, avec l'arrogance hautaine des parvenus, met ostensiblement en avant la valeur de son argent. Il s'agit donc d'une opposition entre une éthique aristocratique de la distinction et une éthique bourgeoise de l'égalité mais cet égalitarisme n'a pas la dimension sociale qu'on lui prête généralement et encore moins une dimension politique, non seulement parce que les deux rivaux appartiennent au même ordre mais parce que la compétition, qui se déroule en terrain neutre, est de nature purement érotique.

Ce qui est en cause, c'est essentiellement le pouvoir que chacun croit avoir sur Mirandoline, objet de désir et sujet d'un discours où l'on serait bien en peine de trouver des motivations idéologiques, apparentes ou cachées. Il n'en est pas moins vrai que cette lutte d'influence est symptomatique d'une mutation en cours dans la société nobiliaire où ceux qui détiennent la puissance économique font de plus en plus valoir leurs droits sur ceux qui ne sont que des héritiers. (...)

La tension n'est donc pas entre une hypothétique bourgeoisie et la noblesse, mais entre les nobles eux-mêmes, tension qui n'est qu'indirectement représentée dans la pièce où le Marquis et le Comte appartiennent à des états différents et sont, par conséquent, étrangers l'un à l'autre. Nos deux nobles sont d'abord et avant tout des personnages dont le fonctionnement référentiel est plus complexe qu'on ne l'a dit.

En tant que Marquis, Forlipopoli est en effet un personnage codé. "Le marquis aujourd'hui, écrivait déjà Molière dans *l'Impromptu de Versailles*, est le plaisant de la comédie ; et comme dans toutes les comédies anciennes on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même, dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie". Forlipopoli est donc d'abord un marquis de comédie destiné à amuser le parterre, un rôle de théâtre défini par son titre, objet traditionnel de risée à l'instar d'autres personnages comiques de la troupe dont il se différencie cependant par le type de relation qu'il entretient avec les autres. Conçu comme un personnage comique, il fait en effet rire parce qu'il y a chez lui une constante opposition entre l'intériorité et l'extériorité. Intérieurement, il est pénétré du sentiment de sa supériorité, celle que son titre est censé lui conférer ; extérieurement, il se déconsidère parce que ses actes ne sont jamais à la mesure de ses paroles. La protection qu'il offre à Mirandoline est purement symbolique. Elle ne peut être effective parce qu'elle ne repose sur aucune base économique. Elle n'est qu'un vain mot mais Forlipopoli tient à cette vanité-là comme il tient au respect des convenances. Mirandoline n'est pas impressionnée par sa noblesse. Elle le tourne en dérision et l'accable de son ironie. Même Hortense et Déjanire le tiennent pour ce qu'il est : "un beau personnage pour une de leurs comédies". Il n'est finalement qu'une mécanique mystifiée infériorisée par le rire.

La dernière réplique de la première scène suffit à le caractériser : "Pauvre et glorieux avec ça !" Il a d'autant plus l'orgueil de son nom que sa ruine a entraîné sa déchéance sociale. Dans le théâtre de **Goldoni**, un titre qui n'a pas de répondant est un titre sans valeur. (...)

Fabrice, avec son bon sens populaire, a tôt fait de réduire à néant le mythe de la nature aristocratique en proclamant : "Hors de chez soi, quand on veut être estimé, ce ne sont pas des titres qu'il faut ; ce qu'il faut, c'est de l'argent". L'estime est un des maîtres-mots de la comédie. Elle implique une reconnaissance sociale non seulement des pairs mais de tous ceux que l'on approche, car si le Comte est disposé à respecter le Marquis, Fabrice ne l'est pas qui mesure son respect à l'aune de son intérêt. (...)

Ce qui caractérise les personnages, ce sont bien les rapports différents qu'ils entretiennent avec l'argent. Ce n'est sans doute pas un hasard si c'est le premier mot que prononce Albafiorita pour répliquer à Forlipopoli. Celui-ci a un patronyme qui lui tient lieu de patrimoine ; le Comte a un patrimoine qui lui a permis d'acquérir un nouveau patronyme. D'emblée, le problème de l'identité se trouve ainsi posé. Pour le Marquis, le nom est un signe de reconnaissance qui se suffit à lui-même parce qu'il témoigne de l'ancienneté de ses origines tandis que pour le Comte le nom n'est qu'un paraître, une parure, qui ne témoigne que de sa richesse acquise. On ne sait rien de sa condition première mais il est fort peu probable qu'il s'agisse d'un négociant ayant fait fortune. On songerait plutôt à un financier. Quoi qu'il en soit, cette absence de connotation sociale doit être prise en compte pour comprendre la portée de la polémique de **Goldoni** qui a fait de lui un personnage comique au même titre que le Marquis mais pour des raisons différentes.

Dans son théâtre, les parvenus font toujours mauvaise figure. S'il exalte le "bourgeois", — entendons essentiellement le marchand dont Pantalon est l'incarnation —, il n'est pas pour autant partisan de la mobilité sociale. Comme chez Molière, le bourgeois qui se fait gentilhomme est objet de moquerie. Ce qui rend le Comte, sinon ridicule, du moins antipathique, c'est précisément qu'il manque de noblesse en se comportant comme un goujat, convaincu qu'il est que l'argent est ce qui fait tourner le monde. Il affiche insolemment une opulence qui lui donne tous les droits, à commencer par celui de conquérir les cœurs féminins, du moins le croit-il jusqu'à ce que Mirandoline lui prouve le contraire. Pour **Goldoni**, en effet, un noble authentique est un noble libéral sans être prodigue. Quand le Marquis s'écrie : "Je ne suis pas de ces fous qui jettent leur argent par les fenêtres", c'est le bourgeois **Goldoni** qui parle par sa bouche.

Ce que leur opposition révèle, c'est l'existence, au sein de l'aristocratie, d'une crise des valeurs dont on peut prendre la mesure dès la deuxième réplique grâce à l'ambiguïté sémantique du verbe *valere*, autre mot-clé de la comédie. Valoir, c'est en effet "correspondre à une certaine valeur, avoir un rapport d'égalité avec autre chose" mais c'est aussi "correspondre, dans l'estimation ou le jugement des autres, à telle qualité, tel mérite, telle utilité" (Robert).

Quand le Comte déclare : "Dans cette auberge, votre argent vaut autant que le mien", il énonce un faux principe d'égalité qui le conduit finalement à affirmer lui aussi sa différence qui réside dans son pouvoir d'achat mais quand le Marquis réplique : "Mon rang vaut plus que tout votre argent", il s'est produit entre les deux scènes un déplacement sémantique significatif. De la valeur de l'argent, chose concrète, palpable, on est passé à la valeur du rang, chose abstraite, impalpable. Toute la différence entre le Comte et le Marquis réside dans ce glissement sémantique qui aboutit à cette réplique : "Il la protège mais moi je paie". Naguère le rang, le nom, la condition, suffisaient à situer la place de l'individu dans la société ; au XVIIIe siècle, où la qualité de noble est mise en question à travers la polémique sur son utilité sociale, où l'antinomie entre la race et la montée du mérite est plus que jamais patente c'est l'argent qui devient un critère discriminatoire. La véritable différence dont parle le Marquis dès l'ouverture de la pièce est clairement établie par le Comte avec son cynisme habituel : "Moi, ce que j'apprécie, ce n'est pas ce que vaut [l'argent], c'est ce qu'on peut dépenser. " Pour lui, tout est monnayable, à commencer par l'amour de Mirandoline qu'il entend acheter par des cadeaux.

Le Chevalier n'est pas loin de penser comme lui. Quand Albafiorita dit au Marquis: "Avec tous vos quartiers de noblesse, croyez-vous qu'elle vous estime davantage ? Ce qu'il faut, c'est de l'argent", il s'apprête à dire la même chose, quoique avec plus de ménagement, car il admet lui aussi que l'argent donne des droits, même celui d'être grossier. Il y a cependant une notable différence entre les trois nobles. Si le Marquis est avare par impécuniosité et le Comte prodigue par vanité, le Chevalier, est désintéressé. N'affichant jamais sa qualité de noble, il ne se situe pas par rapport au Marquis et au Comte mais par rapport à Mirandoline. Plus exactement : il ne s'oppose à eux que par son mépris des femmes, ce qui donne à son personnage une connotation plus psychologique que socio-historique.

On a voulu voir en lui "une reprise lointaine du Capitan, voire de Pantalon" dans la mesure où il était "perçu comme une caricature de la virilité". En fait, si le premier est un séducteur, qui se vante d'être à nul autre pareil dans les jeux de Mars et de Vénus, quitte à se laisser berner par la moindre soubrette, il ne hait pas les femmes, pas plus d'ailleurs que le second dont le phallus, qui faisait souvent partie de son accoutrement, suffit à rappeler sa nature virile. A défaut de filiation directe, on a également parlé de Lelio, le chevalier de *La Surprise de l'amour* de Marivaux. Comme Lelio, le Chevalier voudra fuir quand il se sentira en danger. Lui aussi aura son moment de faiblesse en avouant : "Vous êtes la première femme au monde dont j'ai supporté sans déplaisir la conversation", tandis que Lelio, pour sa part, avait déclaré : "Un moment, vous êtes de toutes les dames que j'ai vues celle qui vaut le mieux ; je sens même que j'ai du plaisir à vous rendre cette justice-là". De telles rencontres ne sont sans doute pas fortuites. Il reste que la situation est très différente. Si Lelio "a fait vœu de fuir les femmes, parce qu'elles ne valent rien", c'est à la suite d'une déconvenue amoureuse et si, de son côté, la comtesse est androphobe, c'est après un mariage malheureux. Ils se rencontrent et se bravent jusqu'à ce qu'ils confessent leur amour.

La misogynie du Chevalier Goldonien est, au contraire, si peu motivée que certains critiques ont pu imaginer quelque blessure secrète pour expliquer l'outrance caricaturale de ses propos. En fait, s'il fallait à tout prix lui chercher des antécédents, c'est dans la littérature gréco-latine qu'on les trouverait. Il suffit de songer à l'Hippolyte d'Euripide et au Narcisse d'Ovide. Comme tous ses prédécesseurs, il est misogyne, non par expérience mais par ignorance, par une peur instinctive qu'il rationalise par un discours qui véhicule tous les lieux communs de la tradition antiféministe fondée sur la supériorité de l'homme ; mais, quand Mirandoline lui demande ce que les femmes ont bien pu lui faire pour être si cruel envers elles, le Chevalier évite de répondre parce que ses raisons sont inavouables. Elles appartiennent au non-dit du texte et nous renvoient à **Goldoni** qui, dans *l'Avis au lecteur*, s'identifie à son personnage quand il s'écrie : "Plût à Dieu que j'eusse eu moi-même de bonne heure un pareil exemple ! Je n'aurais pas vu quelque barbare aubergiste rire de mes larmes..."

Conçu comme un personnage comique dans la mesure où il nous est présenté comme "un exemple des plus éclatants de la présomption humiliée", il se ridiculise par ses excès de langage. Dès le début, il y a chez lui une inflation verbale qui perdure jusqu'à la fin. C'est l'expression naturelle de "cet homme agreste et sauvage" (*Mémoires*) dont l'histoire est censée nous instruire puisque la comédie est "une école qui enseigne à fuir les dangers pour ne pas être entraîné dans la chute". En fait, la leçon est double : si **Goldoni** châtie en lui l'homme qui méprise les femmes "sans les connaître", il châtie également en Mirandoline celle qui, par sa rouerie, est responsable de sa défaite. Il est dès lors pour le moins aventureux de parler de son féminisme. Quand on voit que, dans son théâtre, les personnages masculins témoignent pour leur créateur des dangers de la séduction à laquelle se laissent prendre ceux qui ne sont pas suffisamment aguerris contre l'amour, illusion suprême et suprême menace quand il se mue en passion. Seule la raison peut triompher des désordres qu'elle entraîne. Ce qui triomphe dans les comédies bourgeoises de **Goldoni**, c'est l'idéal de la bonne épouse et de la bonne mère.

■ Le jeu des masques

Depuis toujours la critique et, avec elle, les metteurs en scène et les interprètes, ont été divisés sur le personnage de Mirandoline. On a vu en elle tantôt l'image de la grâce et de la beauté alliées à la plus fine intelligence, tantôt une femme de tête dont les manières exquises dissimulaient mal une volonté de puissance, "*un don Juan en jupons, plus tendu à la conquête qu'intéressé à la possession*". C'est ce dernier aspect de sa personnalité que **Goldoni** a souligné dans son *Avis au lecteur* où, endossant les habits du moraliste, il a faussé le sens de sa pièce en lui retirant une partie de sa complexité.

Celle-ci tient au fait que son personnage renvoie à plusieurs ordres de réalité. Mirandoline est en effet d'abord *la locandiera*, non pas une aubergiste quelconque, mais L'Aubergiste, ce qui n'est pas indifférent, car s'il arrive à **Goldoni** de suivre la voie royale de la titolographie comique du XVIIIe siècle qui, de Molière à Regnard, indique un vice ou un ridicule quand il ne s'agit pas, dans un groupe important de pièces, d'un défaut féminin (*La donna volubile, La donna bizzarra...*) il s'en est éloigné notamment dans les comédies, relativement peu nombreuses, où se trouve désignée une condition sociale ou professionnelle anticipant ainsi le théâtre de Diderot. *La Locandiera* appartient à ce dernier groupe de comédies où un métier est honoré par l'un de ses représentants les plus qualifiés. De ce fait, Mirandoline est indissolublement liée à son cadre de vie, un espace particulier où plaire à la clientèle est la règle du jeu, où la féminité se confond avec l'urbanité, où la *garbatezza*, terme d'une grande richesse sémantique (du verbe *garbare*, plaire, être agréable, il signifie agrément, manières polies, courtoisie, etc.) est élevée au niveau du grand art. Mirandoline, comme le reconnaissent tous les personnages, est donc d'abord une *donna di garbo* qui sait flatter les passions des hommes et se conformer "à leurs caractères et à leurs goûts". C'est pourquoi, tout au long de la pièce, elle apparaît comme "une femme adroite et rusée", observation qui confirme sa relation avec Mirandoline au sujet de laquelle **Goldoni** écrit : "Si l'on voulait traduire cette pièce en français, il faudrait chercher le titre dans le caractère, et ce serait, sans doute, la Femme adroite". Ce qui la caractérise en tant qu'aubergiste, c'est donc bien cette adresse, cette *garbatezza* qui est à la fois un savoir-faire et un savoir-vivre.

Seulement si Mirandoline, face au Comte et au Marquis, fait une brillante démonstration de ses talents professionnels, face au Chevalier elle sort de son rôle en allant au-delà de ce que permettent les conventions sociales. Elle cesse alors de représenter l'aubergiste pour n'être plus que la Femme avec ses aspirations, ses contradictions et ses dangers. Elle affirme d'entrée de jeu son indépendance : "Je n'ai besoin de personne. Je vis honnêtement et je jouis de ma liberté" (1, 9). Si le Chevalier est un homme sans femme, elle, de son côté, est une femme sans homme n'ayant d'autre plaisir que de se voir "servie, courtisée, adorée". Sa faiblesse, qu'elle partage avec "presque toutes les femmes", c'est qu'elle aime plaire. C'est pourquoi elle considère la froideur du Chevalier comme une offense personnelle. Infériorisée par son mépris, elle entend donc réagir en affirmant sa propre supériorité par son intelligence et se venger en provoquant la chute du rebelle à l'amour. C'est à ce moment-là qu'elle devient dangereuse. Tant qu'elle se contentait d'être une *donna di garbo* en flattant la vanité de ses clients pour les retenir dans son auberge en tirant d'eux le maximum de profit, elle restait dans son rôle. Elle ne repoussait pas avec indignation les avances du Comte et du Marquis parce qu'elle savait parfaitement qu'il s'agissait d'un jeu, celui de la galanterie. Grossière chez le Comte, qui a la naïveté de croire que tout s'achète, elle est pitoyable et sordide chez le Marquis qui est trop avare pour être généreux. Quant à Mirandoline, sa supériorité intellectuelle a son revers : la solitude d'une femme qui est imperméable à tout sentiment. Elle n'en est que plus redoutable, car elle n'est pas coquette mais séductrice, elle crée consciemment l'illusion amoureuse en employant les moyens de plaire sans jamais engager sa personne. Son comportement n'est plus alors dicté par la seule *garbatezza* mais par la *finzione*, autre mot-clé de la pièce que Rosaura avait déjà utilisé en le justifiant ainsi : "L'homme se

sert de l'autorité qu'il a usurpée sur nous et nous de la finzione qui est le plus beau talent de notre sexe dans lequel réside la plus grande force capable de repousser la violence des hommes" (1, 2). (...)

S'offrir pour mieux se refuser, telle est sa stratégie perverse. Faussement humble, elle cherche à entrer dans le jeu de son adversaire pour mieux le circonvenir. En abondant dans son sens, elle le surprend, l'intrigue et, finalement, le désarme. Après cette joute purement oratoire où elle use d'un discours feint, elle pousse son avantage en mettant à profit la liberté durement conquise d'entrer dans la chambre du Chevalier.

Sa stratégie n'est pas amoureuse mais érotique, un érotisme qui, chose singulière à l'époque, n'est pas dans les mots mais dans les gestes, dans les attitudes qu'elle prend et qui renvoient, implicitement ou explicitement, à la sexualité.

Elle célèbre ainsi toute une liturgie de la sollicitation érotique grâce, notamment, aux objets dont elle se sert comme médiateurs. Tout en elle n'est que faux-semblant. Pour le moraliste, elle est hypocrite, pour le spectateur elle est seulement comédienne. Il ne peut alors qu'être à son tour séduit par le jeu de cette artiste qui, dans un tête-à-tête de plus en plus trouble, n'a de cesse qu'elle n'ait conduit le Chevalier à succomber. C'est une lutte sans brutalité mais aussi sans merci dont l'issue n'est pas seulement la défaite de l'adversaire mais son humiliation. En se montrant jaloux, il devient en effet un objet de dérision pour le Comte et le Marquis mais sa déconfiture est également la leur, car elle leur fait prendre conscience que Mirandoline, en se réservant pour Fabrice, s'est jouée de tout le monde. Du coup, ils retrouvent une solidarité masculine. Celle qui les avait séparés les réunit à nouveau en devenant une scélérate dont la noirceur mérite d'être punie.

Paradoxalement, dans cette pièce où tout le monde déguise ses sentiments, celles qui jouent le moins bien sont les professionnelles de la comédie. Hortense et Déjanire sont à l'origine d'une intrigue secondaire dont la nécessité s'imposait si peu que naguère Eleonora Duse avait cru bon de les supprimer. En vérité, si leur présence peut s'expliquer par l'obligation de faire jouer toutes les actrices de la troupe, elle n'est pas inutile dans la mesure où elles introduisent une réflexion sur le jeu des rôles inséparable du personnage de Mirandoline. (...) Les comédiennes croient pouvoir recréer dans la vie l'illusion théâtrale mais il faut être aussi sot que le Marquis pour être dupe. Mirandoline, qui possède parfaitement l'art de feindre, a tôt fait de les démasquer, contraignant Déjanire à avouer : "*Hors de scène, je ne sais point feindre*" (1, 20).

Contrairement donc au théâtre baroque qui montrait que la vie était inséparable de l'art, **Goldoni** fait apparaître l'écart existant entre la fiction et la réalité en mettant en scène des actrices qui, à la ville, sont incapables de jouer la comédie tandis qu'une simple aubergiste peut rivaliser victorieusement avec elles en donnant au Chevalier l'illusion d'être aimé. Dans la guerre des sexes où elle excelle, elle inverse ainsi la relation habituelle de l'homme et de la femme en saisissant l'initiative sur le théâtre des opérations érotiques.

Norbert Jonard

Introduction de La Locandiera

Editions Flammarion

■ Le dénouement

Au dernier acte, on ne joue plus. C'est la débâcle des sentiments, mais c'est aussi l'heure de Fabrice, ultime avatar du valet de comédie, le seul personnage qui n'entre pas dans le jeu de Mirandoline, qui la regarde agir, sans toujours la comprendre. Trop calculateur pour être vraiment sympathique, il n'est pas pour autant complaisant, car il ne supporte qu'en maugréant la comédie de sa patronne. Au même titre que les autres personnages, il ne peut être qu'un instrument docile aux mains de Mirandoline mais, contrairement aux autres, il reste hors jeu.

Ce dénouement a fait couler beaucoup d'encre. On n'a pas compris pourquoi Mirandoline faisait brusquement figure de victime en épousant sans l'aimer son valet de chambre alors qu'aucune raison impérieuse ne la poussait à faire ce faux pas. Il est vrai qu'elle avait promis à son père d'accorder sa main à Fabrice mais ce dernier n'a jamais cru qu'elle tiendrait parole. Il se laisse d'ailleurs manœuvrer jusqu'à la fin et quand il a la velléité d'imposer ses conditions, il n'a pas d'autre choix que de se soumettre ou de quitter la place. De son côté, Mirandoline a pu avoir un moment l'illusion d'être à même de choisir entre la sujétion et la liberté mais c'était une fausse alternative, car historiquement et socialement parlant, il lui était impossible de changer de condition. Le dénouement sanctionne donc une double défaite : celle du Chevalier misogyne emporté par une passion qu'il ne maîtrise plus pour une femme qui le rejette, et celle de Mirandoline, incapable, elle aussi, de faire face toute seule aux entraînements irraisonnés d'un homme qui lui a révélé le monde obscur des sentiments sincères dont l'expression paroxystique la laisse totalement désarmée. Elle a allumé un incendie qu'elle ne peut plus éteindre et quand elle s'aperçoit de l'étendue de ses ravages, elle est prise de panique après un bref sentiment de triomphe. C'est une déroute complète pour les deux vrais-faux amants qui ne trouvent de salut que dans la fuite, l'un quittant l'auberge en vaincu et l'autre abdiquant sa liberté dans le mariage. Cette double défaite résulte finalement d'une double crise sentimentale qui se résout par le retour à la norme. La salle d'auberge, qui avait été jusqu'alors un espace ludique, une aire de jeu, redevient un espace sérieux, un lieu d'activité professionnelle.

Le mariage, contrairement à ce qui se passe dans la plupart des comédies, n'est pas une fin heureuse mais un châtement qui permet à Mirandoline de redevenir ce qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être, une aubergiste qui ne confond pas les affaires de cœur avec les affaires d'argent. C'est le triomphe de l'ordre, triomphe en accord parfait avec la vie et le conformisme social de **Goldoni**. Tout comme ce dernier, après ses frasques de jeunesse, s'était rangé en épousant la fille d'un notaire pour se mettre à l'abri des dérèglements de la passion, Mirandoline épouse son valet en conciliant obéissance filiale et intérêt personnel, trouvant elle aussi dans le mariage un refuge contre l'amour, source de désordre, dont elle a pu mesurer la violence.

Comme dans toutes les autres comédies où, par réaction au libertinage aristocratique, le mariage bourgeois est valorisé, le dénouement sanctionne donc bien une déviation de la norme. Ce qui subsiste, une fois le rideau tombé, c'est l'image d'une femme aliénée par les rapports sociaux qui la déterminent, complètement dépassée par la passion qu'elle a fait naître.

Norbert Jonard

Introduction de La Locandiera - Editions Flammarion