



Haine du théâtre, haine des femmes : fascination et censure dans la réflexion théorique et dans la pratique théâtrale italiennes au XVIIIe siècle

Andrea Fabiano

► To cite this version:

Andrea Fabiano. Haine du théâtre, haine des femmes : fascination et censure dans la réflexion théorique et dans la pratique théâtrale italiennes au XVIIIe siècle. 2018. hal-03825980

HAL Id: hal-03825980

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03825980>

Preprint submitted on 23 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Haine du théâtre, haine des femmes : fascination et censure dans la réflexion théorique et dans la pratique théâtrale italiennes au XVIII^e siècle

Un élément fondamental qui marque de manière essentielle la naissance du théâtre professionnel italien et européen est, de toute évidence, l'entrée sur la scène de la comédienne à la fin du XVI^e siècle. Le paradoxe de l'histoire matérielle du théâtre est que le premier acte notarié qui signale la présence officielle et paritaire d'une femme, Lucrèce de Sienne, dans la constitution d'une troupe professionnelle est rédigé en 1564 chez un notaire de Rome, la ville la plus réticente à autoriser les comédiennes¹. La présence des actrices fixe la structure de la troupe professionnelle italienne, celle des comédiens *dell'arte*, et la stabilise pendant deux siècles dans un format de dix à onze comédiens, dont trois ou quatre femmes.

En même temps, la présence féminine modifie en profondeur le barycentre dramaturgique des comédies jouées par les comédiens professionnels. De la confrontation entre maître et serviteur, c'est-à-dire entre Magnifico, le vieux, et Zanni, le serviteur, autour de laquelle s'organisent à l'origine l'intrigue et la situation comique, l'intérêt se déplace vers le contraste entre homme et femme, décliné en deux variantes : d'une part, entre les amoureux, homme et femme ; d'autre part, entre la servante et le serviteur. Les pièces des comédiens *dell'arte* développeront désormais une intrigue érotique et sentimentale, qui fera de la comédienne la vedette du spectacle².

L'effet de fascination que la présence féminine suscite auprès des spectateurs attise la pulsion scopique qui fonde le rapport entre la scène et la salle. Il catalyse ainsi les réactions des moralistes, déjà à la fin du XVI^e siècle, dont témoigne le P. Gambacorta dans un document manuscrit de 1585 :

Que montrera-t-il, sinon que la femme, feignant la folie, apparaît à demi nue ou avec des vêtements transparents en présence d'hommes et de femmes ? [...] Apparaît une vraie femme, jeune, belle, habillée de manière lascive, qui, étant admirée avec attention sans rien d'autre sur scène : c'est, à soi seul, un danger manifeste de ruine pour la jeunesse : le sang entre en ébullition, avec la fougue de la jeunesse, la chair palpète, les passions sont ardentes, et les diables prêts.³

1 L'acte notarié a été reproduit dans E. Re, « Commedianti a Roma nel secolo XVI », *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, vol. 63, 1914, p. 291-300.

2 Voir S. Ferrone, *La Commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Turin, Einaudi, 2014, p. 40-61.

3 Père Gambacorta cité dans Ottonelli, *Della cristiana moderazione del teatro*, vol. 1, « La qualità delle commedie » (1648), p. 35 et p. 79 ; <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/haine->

L'érotisation de l'intrigue se concrétise chez les comédiennes *dell'arte* en deux polarités : d'une part, les comédiennes qui interprètent les emplois d'amoureuses et jouent sur un registre qui vise à métaphoriser l'élément érotique par une rhétorique propre à la tradition pétrarquiste et baroque ; d'autre part, les *servette*, les servantes, qui se chargent de la composante réaliste de la sensualité, à travers une verbalisation et un jeu pantomime explicites et souvent obscènes. Ces deux polarités sont utilisées par les comédiens selon des intensités et des priorités variables, qui prennent en compte les capacités actoriales des comédiennes, mais également la typologie des spectateurs présents.

En l'absence d'autres témoignages sur le jeu des comédiens, le discours des religieux et des moralistes permet de saisir cette dimension de fascination, d'érotisme et de qualité artistique qui est propre aux comédiennes. En 1631, Pedro Hurtado de Mendoza évoque ainsi de manière très concrète et révélatrice la présence des femmes sur la scène :

Sur la scène ils représentent les amours des personnages au centre de l'intrigue et ces amours sont, dans le dialogue entre un homme et une femme, des flèches de feu ; sur la même scène, ils s'étreignent, ils se serrent les mains, ils s'embrassent et se touchent, ils fixent le lieu et l'heure pour un rendez-vous secret. [...]

Souvent, les [comédiennes] sont extraordinairement belles, élégantes par le port et les vêtements, elles ont la parole fluide et de l'esprit, elles sont habiles pour la danse et pour le chant et expertes dans l'art du jeu.

Et tout cela rend les spectateurs libidineux.⁴

Au-delà de la volonté moralisante, le discours des adversaires du théâtre donne accès à un objet réel qui est présent devant les yeux de tous les spectateurs ; plutôt que de considérer ces paroles comme une simple exagération polémique, il convient plutôt d'y voir le témoignage, bien sûr partisan, d'une réalité scénique : à côté des prestations de grande valeur artistique et de grand raffinement stylistique d'une Isabella Andreini, on trouve également une vulgarité effrontée et des incitations provocatrices au voyeurisme⁵. Une fois reconnu le caractère exceptionnel de comédiennes comme Isabella Andreini ou Orsola Cortesi, nous sommes mieux à même de comprendre que le jeu et le répertoire des troupes de comédiens *dell'arte*, oubliées par l'histoire faute de sources, bien qu'elles aient

theatre/ottonelli_della-christiana-moderatione-qualita_1648/ : « *Che farà [vedere], che la donna fingendosi pazza, comparisce mezzo spogliata, o con vesti trasparenti in presenza d'uomini, e di donne ? [...] Comparire vera Donna, giovane bella, ornata lascivamente, la quale essendo con attenzione mirata, senza che vi fosse altro, questo solo è manifesto pericolo di rovina alla Gioventù : il sangue bolle; gli anni son verdi; la carne è viva; le passioni ardenti ; e i Diavoli pronti* ».

4 P. Hurtado de Mendoza, *Scholasticæ et morales disputationes de tribus virtutibus theologicis* (1631), cité dans F. Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Rome, Bulzoni, 1969, p. 88-89.

5 Voir R. Tessari, *La Commedia dell'Arte*, Bari, Laterza, 2013.

sillonner l'Italie et l'Europe pendant deux siècles, avaient une forte composante de vulgarité et d'obscénité. Le comédien Nicolò Barbieri dans son pamphlet *La Supplica*, écrit en défense de la profession en 1634, essaie de relativiser en fonction des spécificités régionales les attaques contre les mœurs des comédiennes ; il soutient que, dans certaines villes d'Italie, les femmes peuvent montrer leur poitrine jusqu'au mamelon, alors que dans d'autres elles doivent être couvertes jusqu'au cou⁶. Une telle ligne de défense ne fait que confirmer cette réalité que les moralistes stigmatisent : le corps des femmes est bien sciemment exhibé sur scène.

Au XVIII^e siècle, cette problématique traverse encore la scène et le débat sur la raison d'être du théâtre, non seulement chez les moralistes mais aussi chez les hommes de lettres et de théâtre. L'opération culturelle que les membres de l'académie de l'*Arcadia* réalisent en Italie dans le champ théâtral vise avant tout à la rationalisation de la dramaturgie baroque selon un format classique. Mais cette opération ne se limite pas aux éléments techniques de la dramaturgie et doit forcément aborder également la question de la moralisation des intrigues et du jeu. L'objectif est de délimiter un cadre moral modéré et tolérant, à l'intérieur duquel le théâtre puisse réaliser une mission civique et pédagogique et légitimer ainsi son rôle positif dans la société.

Mais, face aux attaques des rigoristes, la contradiction sous-jacente à l'opération de moralisation apparaît : tout d'abord, s'il faut moraliser le théâtre, cela signifie que dans sa pratique concrète il n'est pas moral. La stratégie de la réponse est initialement celle de la segmentation des pratiques et des drama-turgies : il y a des genres dramatiques qui ne sont pas moraux et qu'il faut exclure ou réformer en profondeur – ainsi l'opéra avec ses molleses, ses castrats, ses travestis, sa charge érotique, et la danse avec l'exposition de la contorsion des corps. Gravina, Crescimbeni et Muratori sont unanimes dans leurs lamentations contre ces formes dramatiques tout en proposant des solutions différentes⁷. Dans un deuxième temps, les réformateurs arcadiens avouent que le contenu dramatique nécessite également un plus grand contrôle, parce que la place centrale de l'amour est dangereuse pour les spectateurs et favorise les pratiques illégitimes chez les acteurs.

La position des théoriciens italiens ne reste pas confinée à un débat poétique abstrait, mais influence à l'évidence la réflexion des hommes de théâtre réformateurs et modérés, tels que Scipione Maffei, l'auteur de la célèbre *Méropé*, et le comédien-auteur-historien Luigi Riccoboni. Deux hommes de théâtre qui, dans la première moitié du XVIII^e siècle, ont réformé le théâtre baroque, en donnant un nouveau souffle à la tragédie et à la comédie régulières, deux hommes de théâtre

6 N. Barbieri, *La Supplica, discorso familiare a quelli che trattano de' comici* (1634), éd. F. Taviani, Milan, Il Polifilo, 1971.

7 G. V. Gravina, *Della tragedia* [1715], *Opere italiane*, éd. du Centro studi Gianvicenzo Gravina, Cosenza, Brenner, 1992 (fac-similé de l'éd. vénitienne de 1731) ; G. M. Crescimbeni, *La Bellezza della volgar poesia*, Rome, G. F. Buagni, 1700 ; L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana* (1706), éd. A. Ruschioni, Milan, Marzorati, 1971-1972. Sur cette question, voir C. Guaita, *Per una nuova estetica del teatro : l'Arcadia di Gravina e Crescimbeni*, Rome, Bulzoni, 2009.

donc, qui ne sont pas reclus dans un cabinet de travail, qui ne sont pas enfermés dans une logique abstraite et entièrement littéraire, mais qui connaissent les planches et les spectateurs des théâtres publics, qui connaissent les comédiens et leur répertoire, qui ont construit ainsi un dialogue réel entre poétique et pratique théâtrales.

Pour eux aussi, hommes de terrain, la moralité du théâtre italien est douteuse, pour eux aussi, comme le dit en 1743 Riccoboni dans sa *Réformation du théâtre*, l'opéra et la danse sont à proscrire et l'intrigue amoureuse à surveiller, car la passion qu'elle suscite est la plus dangereuse pour tous les spectateurs :

La passion d'amour fait impression sur tous les hommes, et non seulement une impression vive, prompte et non délibérée, mais encore une impression durable et permanente, pendant que les autres passions ne font qu'une impression passagère, comme si la passion d'amour, plus homogène et naturelle à l'homme, tenait de plus près que toute autre à l'humanité. Pour se livrer à l'envie, à la vengeance, à la colère, au soupçon, etc. il est nécessaire d'être mal né, d'avoir un mauvais caractère et souvent le cœur corrompu : pour aimer il suffit d'être homme.⁸

Comparée à la simple lecture, la scène, qui montre des femmes et des hommes réels, exacerbe les émotions des spectateurs. Homme de théâtre, Riccoboni ne l'ignore pas, et admet inconsciemment l'inefficacité paradoxale de la censure préalable :

La passion d'amour la plus pure peut perdre sur le théâtre toute son innocence, en faisant naître des idées corrompues, même dans l'esprit du spectateur le plus indifférent. Les sentiments les plus corrects sur le papier changeront de nature en passant dans la bouche des acteurs, et souvent deviendront criminels, quand ils seront animés par l'exécution théâtrale.⁹

Ainsi, dans son projet de réglementation du théâtre, Riccoboni prescrit d'ex-clure l'amour de toutes les pièces nouvelles réformées et de le retrancher de toutes les pièces anciennes¹⁰.

De plus, les comédiennes apparaissent à ses yeux comme un mal provoqué par le théâtre moderne des troupes professionnelles :

Quoiqu'il en soit, nous savons, à n'en pouvoir douter, que, parmi les Modernes, les femmes ne commencèrent à monter sur le théâtre que vers l'an 1560, comme nous l'avons dit autre part ; ainsi que ce sont les Modernes qui ont corrompu le théâtre dans toutes ses parties ; parce qu'il est incontestable que ce sont eux qui y ont introduit la

8 L. Riccoboni, *De la Réformation du Théâtre*, par Louis Riccoboni, nouvelle édition augmentée des moyens de rendre la comédie utile aux mœurs, Paris, Debure / Le Breton, 1767, p. 327-328.

9 *Ibid.*, p. 19-20.

10 *Ibid.*, p. 100.

passion de l'amour, et que les femmes n'y ont représenté, dansé et chanté que depuis 1560.¹¹

Toutefois Riccoboni considère qu'il est impossible à son époque d'éliminer les femmes de la scène, non pas en raison de leur importance nouvelle dans la construction d'une dramaturgie moderne, mais plutôt parce que le pouvoir politique voit la séduction des comédiennes comme un sédatif et un régulateur de l'ordre social. Il s'agit presque d'une anticipation du mouvement réglementariste du XIX^e siècle qui voit dans la prostitution sous contrôle de l'État et de la police un instrument efficace de surveillance¹². Selon Riccoboni, en effet, le corps de la femme comédienne, comme au siècle suivant celui de la prostituée, est un mal nécessaire ; il offre une sublimation voyeuriste à des spectateurs moralement corrompus :

Malgré la nécessité de réformer le théâtre, il paraît presque impossible, aujourd'hui, d'en bannir les femmes, sans détruire absolument les spectacles que l'on regarde comme nécessaires, par la raison spécieuse des désordres fréquents, lorsque les fainéants et les libertins manquent de quelques amusements publics qui les dissipent, ou qui les occupent.¹³

Pour Riccoboni, en somme, les comédiennes sont une anomalie, un « incon-
vénient » qu'on ne peut malheureusement pas extirper de la scène, et qu'il faut par conséquent surveiller avec attention. La seule possibilité selon Riccoboni est d'interdire les femmes dans les genres dramatiques les plus corrompus, comme la danse¹⁴, et, à défaut de pouvoir supprimer tout le théâtre, de sacrifier sa forme dramaturgique la plus malade et putrescente, l'opéra :

Quant à l'opéra, je ne crois pas qu'il soit aisé de lui faire subir les règlements de la réformation : comme, en pareille matière, on ne doit pas faire les choses à demi, je n'en parlerai point ; ce sera au magistrat préposé pour la police des spectacles à examiner les désordres qu'il faudrait réprimer, et dont je ne veux pas faire l'énumération. La maladie est bien grande ; et, si l'on veut y appliquer les remèdes proportionnés, je crains fort que le malade ne périsse dans l'opération.¹⁵

Le marquis Maffei, dont la *Méropé* avait connu le succès grâce à Riccoboni, adopte une position analogue. Il rédige en 1753 son traité sur les théâtres anciens et modernes pour défendre la moralité du théâtre contre les attaques des rigoristes italiens et, en particulier, du dominicain Daniele Concina. Malgré cette volonté

11 *Ibid.*, p. 44-45.

12 Voir à ce propos A. Corbin, *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle* [1978], Paris, Flammarion, 2015.

13 L. Riccoboni, *op. cit.*, p. 46.

14 *Ibid.*, p. 103 : « Il sera défendu, à l'avenir, aux filles et aux femmes de danser sur le théâtre, sans excepter même celles qui seraient actrices ».

15 *Ibid.*, p. 106-107.

apologétique, au chapitre VII de son ouvrage, Maffei affirme qu'un théâtre sans comédiennes sur le modèle antique serait préférable et moins sujet aux risques d'immoralité :

Vous trouverez également dans ce volume, comme dans un autre du même auteur, le conseil de ne pas mettre de femmes sur la scène, mais de ne faire jouer et chanter que des hommes, comme à l'époque des Romains et des Grecs et comme on fait aujourd'hui sur tous les théâtres de Rome. Si l'on doit recourir à des femmes, il faut veiller à ne pas mettre en valeur celles qui ont une vie licencieuse ou une mauvaise réputation ; et à ne pas leur faciliter l'accès à la scène.¹⁶

L'invitation à éliminer du théâtre moderne la thématique amoureuse et la tentation de supprimer également la présence féminine, exprimées par les défenseurs italiens du théâtre, révèlent toute l'ambiguïté d'une position qui veut défendre la raison d'être du théâtre tout en effaçant la réalité historique d'une dramaturgie qui s'est construite pendant deux siècles sur une conjonction de la fascination féminine et de l'exposition de cas humains pris dans un conflit sentimental. Le théâtre du XVIII^e siècle peut-il se passer de la passion amoureuse, de la présence du corps et de la voix des femmes ? Faut-il en arriver à ce point pour sauver le théâtre ?

Paradoxalement la réponse est donnée par le rigoriste dominicain Daniele Concina qui déclare, en 1755, dans son ouvrage *De' teatri moderni contrari alla professione cristiana* :

le monde est devenu et est encore fou de spectacles qui satisfont la concupiscence des yeux, la concupiscence de l'ouïe, la concupiscence de la chair. Éliminez ce plaisir et tout le théâtre est détruit.¹⁷

Bref, sans ce plaisir, sans la pulsion scopique et la fascination érotique, le théâtre ne serait plus le théâtre, ou il serait un théâtre sans public. Pour Concina la conclusion est claire, plutôt que l'absurdité d'un théâtre moralement réformé mais vide, sans

16 S. Maffei, *De' teatri antichi, e moderni. Trattato in cui diversi punti morali appartenenti al teatro si mettono del tutto in chiaro. Con la qual occasione risponde al P. Daniele Concina, chi vien ora in tal materia fieramente attaccato da lui*, 2^e éd., Vérone, Carattoni, 1754, p. 122 : « Troverà [le lecteur] in oltre in questo volume, come in altro dell'istesso autore, il consiglio, di non metter donne su la Scena, ma di farvi recitare, e cantare uomini solamente, come si fece fra' Romani, e fra' Greci, e come si fa in tutti i Teatri di Roma attualmente. Che se femmine convenga ammettervi, ci è debito di non farvi risplendere chi fosse di vita licenziosa, o di cattiva fama : come ancora che non sia facilitata la lor pratica dalla Scena ». Une édition moderne de cet ouvrage a été publiée par L. Sannia Nowé (Modène, Mucchi, 1988).

17 D. Concina, *De' teatri moderni contrari alla professione cristiana*, Rome, Eredi Barbiellini, 1755, p. 158 : « Il Mondo è andato, e va impazzito dietro agli spettacoli, che diletano la concupiscenza degli occhi, la concupiscenza dell'udito, la concupiscenza della carne. Levato questo diletto è distrutto il Teatro ».

spectateurs, mieux vaut extirper le mal à la racine et interdire le théâtre, de manière à prévenir le péché de concupiscence qui produit la libido et l'orgueil.

Cette tension entre volonté de réforme moralisante et utilisation du corps de la femme comme moteur de la fascination érotique est donc bien présente au cœur du XVIII^e siècle réformateur. Elle se trouve aussi insidieusement dans la dramaturgie de Carlo Goldoni, autrement dit chez un auteur qui s'autoproclame le réformateur du mauvais théâtre sur les deux plans, dramaturgique et éthique. En effet, chez Goldoni la tension entre les deux pôles amène à la conscience que le renouveau de la scène italienne passe forcément par une prise en compte d'une exigence de moralisation ; toutefois, le savoir professionnel lui apprend, par l'expérience, que le théâtre ne peut fonctionner que grâce à l'ambiguïté d'un procédé de fascination dont la femme est le dispositif structurant.

Une première solution de compromis adoptée par le dramaturge vénitien est le déplacement de la fascination effrontée vers une dramaturgie qui joue de façon ambiguë avec les *topoi* de l'ancienne comédie *dell'arte*. De cette manière, Goldoni utilise la provocation de l'exposition du corps de la femme, tout en soulignant implicitement qu'il est simplement en train de montrer de quelle manière l'ancien théâtre, qu'il refuse, fonctionnait. Une pièce telle que *La Cameriera brillante*, la première comédie que Goldoni écrivit en 1753 pour la troupe du théâtre San Luca, est exemplaire de ce dispositif du déguisement de l'auteur. Goldoni introduit de nouveau dans cette pièce les masques traditionnels de la comédie *dell'arte* et utilise une structure dramatique de théâtre dans le théâtre. En effet, pour se faire épouser par son maître, Argentine, la camériste des filles de Pantalon, organise plusieurs spectacles où elle joue différents personnages ; elle prend notamment le rôle de son maître pour lui dire face à face, comme dans un miroir :

Parbleu ! Même si je suis vieux, je veux épouser Argentine. Mes filles, vous devez vous dépêcher de vous marier, car je veux me dépêcher moi aussi. Faites vite, car je ne peux plus me tenir.¹⁸

Le vrai Pantalon reste fasciné (« *incocalio* ») par cette scène et par l'attitude provocatrice d'Argentine et murmure qu'« Argentine ne serait pas un mauvais chauffe-lit¹⁹ ».

La servante utilise ainsi son corps et le théâtre dans un vertigineux tourbillon spectaculaire de transformations, selon une ancienne pratique des comédiens *dell'arte*, pour fasciner son maître, pour nourrir son regard concupiscent et l'amener par le désir à dépasser la convention sociale endogamique. Dans la petite comédie qu'Argentine met en scène au troisième acte de la pièce, elle attribue à tous les membres de la famille de Pantalon et aux invités des rôles à contre-emploi par

18 C. Goldoni, *La Cameriera brillante*, II, 24, éd. R. Cuppone, Venise, Marsilio, 2002, p. 171 : « Sangue de Diana ! Sì ben che so vecchio la vòì sposar. Putte destrigheve vualtre, che me vòì destrigar anca mi : e fè presto, perché non posso più star in stroppa ».

19 *Ibid.* : « Arzentina nol saria un cattivo scaldaleto ».

rapport à leur caractère réel, et réserve à son maître et à elle-même les rôles du maître et de la servante. Pantalon doit jouer dans la pièce enchâssée le rôle d'Anselmo, amoureux de sa servante :

Cupidon, si tu m'as fait une blessure dans le cœur, tu peux être le remède à mon mal ;
il est vrai qu'elle n'est qu'une servante, mais le poète dit : L'amour rend égales toutes les
différences.²⁰

Pantalon/Anselmo est ainsi amené à accepter l'idée de la mésalliance, à souligner avec orgueil sa puissance sexuelle malgré l'âge et à demander en mariage la servante, qui naturellement accepte²¹. La comédie enchâssée s'achève donc sur le mariage du couple d'Amoureux et sur celui du maître et de la servante. Ainsi, Argentine peut expliciter le glissement de la fiction au réel, de la fascination du virtuel à la fascination de la vie :

Voilà, la comédie est terminée. Vous n'êtes plus Anselmo, maintenant vous êtes
monsieur Pantalon. Aurez-vous honte de faire pour de vrai un mariage que vous avez fait
avec moi pour de faux ? Si vous m'avez épousée en toscan [la langue de la fiction],
pouvez-vous me repousser en vénitien [la langue du réel] ?²²

Pantalon ne peut qu'admettre son amour et sa volonté de confirmer le mariage, en permettant à Argentine de s'exclamer : « Très bien. Ainsi nous sommes passés du faux au vrai sans aucune difficulté²³. »

La fiction du théâtre et la vie réelle se mélangent et fusionnent, et la première prend la place de la seconde. Le corps du personnage et le paraître de la fiction théâtrale se superposent au corps de la comédienne et à son être. L'homme, le vieillard, est conquis, mais par qui est-il conquis ? Par le personnage fictionnel ou par la personne réelle ? Argentine dans ses déguisements et dans ses rôles enchâssés joue-t-elle son propre caractère de fille honnête ou feint-elle d'être une autre femme, une femme plus provocatrice, plus éhontée, plus malicieuse, capable ainsi de forcer, par le jeu du théâtre, les défenses de Pantalon ? Argentine dit que « dans une comédie on peut tout faire » (III, 4, 3) ; par le biais de la fiction, on peut dépasser la condition imposée par le réel et accéder à une existence différente. Le risque, pour les rigoristes est bien là, sur la scène : la fascination érotique d'une femme qui prend le jeu en main et se libère des contraintes de l'autorité.

20 *Ibid.*, III, 12, p. 188 : « Cupido, se tu mi hai fatto una ferita nel cuore, tu puoi essere la medicina della mia cicatrice ; è vero che l'è una serva, ma dice il poeta : Ogni disuguaglianza amor uguaglia ».

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*, III, dernière scène, p. 191 : « Ecco, la commedia è finita. Voi non siete più Anselmo, ora siete il signor Pantalone. Un matrimonio che fatto avete con me per finzione, vi vergognereste di farlo con verità ? Se mi avete sposata in toscano, mi discacciate voi in veneziano ? ».

23 *Ibid.*, « Buono. Dunque fra voi e me siamo passati dal falso al vero, senza alcuna difficoltà ».

Dans *La Cameriera brillante*, la fiction théâtrale, le jeu interdit avec la concupiscence de l'homme, du spectateur ont un objectif dérangeant socialement, mais qu'on peut estimer, au fond, moralement honnête : le mariage. Il s'agit d'une justification commune aux défenseurs du théâtre moderne, que le père Concina attaque avec détermination comme une tentative maladroite de moraliser l'immoral : tout, sur scène – l'intrigue comme le jeu des comédiens – est fondé sur un processus de séduction qui mène au mariage. Toutefois, dans la comédie goldonienne, les charmes d'Argentine et le jeu de sa séduction sont confinés à un périmètre circonscrit : Argentine évolue dans un monde irréel de personnages masqués et marginalisés. En somme, Goldoni essaie de cacher ce jeu de séduction sous la couverture, trouée, d'une fable de *commedia dell'arte*.

Si nous nous tournons vers la comédie qui constitue le pendant de *La Cameriera brillante*, la célèbre *Locandiera*, représentée en 1753, nous constatons que Goldoni nous présente avec Mirandolina, une femme qui joue la fascination et la séduction d'une tout autre manière et avec d'autres objectifs²⁴. Pour cette raison, les deux pièces doivent être mises en regard : *La Locandiera* termine le contrat de Goldoni avec le théâtre Sant'Angelo, quand *La Cameriera brillante* ouvre le contrat au théâtre San Luca ; deux comédiennes très différentes, Maddalena Marliani et Giustina Campioni, interprètent deux *servette* à contre-emploi, la même année, sur un sujet parallèle mais qui exploite différemment la fascination érotique.

Par rapport à *La Cameriera brillante*, dans *La Locandiera*, la fiction se fait pour le plaisir pur de la démonstration du pouvoir absolu de la fascination. Pour cette raison, Mirandolina, une femme réelle et non pas un masque de *commedia dell'arte*, séduit froidement sans identification émotionnelle un homme qui se protège des femmes. La fascination et la provocation de Mirandolina à l'égard de la concupiscence masculine agissent donc dans le monde réel d'hommes et de femmes véritables et non plus dans celui des masques stéréotypés et irréels. Mirandolina est en effet une femme et non une comédienne. Le Cavaliere di Ripafratta qui déteste les femmes, hait également le théâtre, mais tandis qu'il résiste et démasque sans effort la fascination et la séduction interprétées par les comédiennes Deianira et Ortensia, il succombe à la fascination naturelle d'une vraie femme.

Nous pouvons résumer ainsi le rapport de tension entre les deux types de séduction différents que Goldoni met en scène avec *La Locandiera* : tous les hommes cèdent devant le pouvoir de fascination de Mirandolina, tandis que la séduction des deux comédiennes Deianira et Ortensia ne fonctionne que pour les hommes « efféminés », les hommes qui sont ouverts et disponibles au jeu de séduction, en revanche elle n'a pas prise sur le *cavaliere*, misogyne et rigoriste, qui connaît bien la fiction théâtrale et ne la tolère pas. Mais Mirandolina joue également un rôle dont le *cavaliere* est le spectateur fasciné. Tandis que les masques et les

24 Voir sur ce point P. Vescovo, « La "peinture des faiblesses". Libertà e "delicatezza insidiosa" nella *Locandiera* », *Problemi di critica goldoniana*, vol. I, 1994, p. 299-317.

comédiennes stéréotypées n'ont qu'un pouvoir de séduction limité et reconnaissable, que leur charme ne fonctionne que sur des hommes déjà perdus, que la fiction de leur théâtre ne touche pas le spectateur cultivé et attentif aux sujets éthiques, la fiction naturelle de Mirandolina, une femme normale, dégage une fascination qui atteint tous les spectateurs : elle incarne la fascination d'un théâtre moderne et réformé, qui utilise de nouveaux codes d'interprétation et de jeu fondés sur la distanciation rationnelle, et séduit par la fiction vraie d'une femme qui s'est précisément libérée de toute autorité, qui n'a ni père, ni époux, ni dépendance économique.

La puissance du théâtre est démontrée métathéâtralement par Goldoni de manière très efficace : une femme qui se venge des hommes qui détestent les femmes, une actrice qui se venge des non-spectateurs qui détestent le théâtre. Il s'agit d'une équation souvent présente chez Goldoni. Par exemple dans *Il Molière*, le faux dévot, Pirlone, attaque Molière et ses comédies corruptrices et il hait les femmes ; de même, les protagonistes des *Rusteghi* ne supportent pas les femmes et haïssent le théâtre. Et les femmes et le théâtre, chez Goldoni, se vengent toujours.

Le questionnement goldonien porte ainsi sur l'utilisation consciente de la fascination du corps, de la voix et du regard féminins dans un théâtre qui se sert de la volupté et de la pulsion scopique pour poser des questions de société essentielles. Les hommes vaincus par le théâtre des femmes, les faux dévots, les nouveaux riches rustres et incultes de la campagne vénitienne, les rigoristes misogynes, les aristocrates violents et violeurs sont les mêmes qui font obstacle dans la vie réelle à la constitution d'un nouveau pacte culturel. À la différence de Riccoboni et de Maffei, Goldoni ne se borne pas à défendre le théâtre en l'amputant *de facto* de sa force et de sa spécificité, mais, grâce à une pleine conscience de ses possibilités, il emploie le théâtre comme une arme, en utilisant le dispositif de fascination non plus pour une provocation érotique débridée, mais plutôt à des fins politico-pédagogiques, dans une perspective d'utilité sociale²⁵. En mettant sur le même plan haine des femmes et haine du théâtre, Goldoni souligne le lien entre les deux : les comédiennes sont le moteur du théâtre moderne comme les femmes modernes, conscientes de leur rôle dans la société, sont le pivot fascinant d'une nouvelle éthique civile et laïque, qui dépasse les préceptes de la morale religieuse.

La provocation de l'opération goldonienne suscite une réaction attentive de Daniele Concina qui souligne, dans son livre de 1755 déjà cité, que ces nouvelles femmes incarnées par les comédiennes modernes sont encore plus dangereuses pour la morale chrétienne :

Les magistrats empêcheront certaines obscénités évidentes, certaines actions scandaleuses, puniront certains dévoilements effrontés ; mais, ce qu'il y a de plus

25 Voir P. Vescovo, « Carlo Goldoni : la meccanica e il vero », dans I. Crotti, P. Vescovo et R. Ricorda (dir.), *Il « Mondo vivo ». Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padoue, Il Poligrafo, 2001, p. 55-152.

vénéneux et de plus infectieux sur scène n'est pas soumis au contrôle des magistrats : la délicate manipulation des affects et des passions, l'artifice d'autant plus insidieux et fatal qu'il est plus circonspect dans l'expression et dans les mots, la mollesse de la musique, la suavité du chant, l'habileté très rusée des gestes, des phrases, des minauderies, des œillades et de certains traits.²⁶

Concina voit clair dans la tentative de manipulation par Goldoni et par les auteurs de la réforme, sur la question de la moralité du théâtre – celle, que j'évoquais plus haut –, de décharger la responsabilité de l'immoralité sur la basse *commedia dell'arte*. Le dominicain souligne que l'immoralité d'un théâtre plein de turpitudes est facilement contrôlée parce qu'elle est bien visible ; en revanche, l'habileté des dramaturges modernes à manipuler les passions et les sentiments sur la scène, grâce à une écriture fine des caractères et des mouvements de l'âme, grâce à une stratégie affichée de bienséance, pénètre de manière inconsciente les esprits des spectateurs pour les conduire à leur perte :

D'autres auteurs se servent d'actions et de mots obscènes et sales. Ceux-ci, en tant qu'ignorants de leur propre art, ne suscitent que la nausée et le vomissement chez les estomacs les plus délicats et ne peuvent qu'être appréciés par des gens vils et grossiers. Une jeune fille trop effrontée ne plaît pas, et la nourriture trop grasse indispose l'estomac.

Les autres poètes plus experts et plus savants couvrent la malhonnêteté de la passion avec une dextérité exquise et cachent le venin avec des figures, des allusions et des métaphores délicates. [...] Sous couvert de cette fascinante démonstration d'honnêteté et de pudeur, ils entrent avec assurance dans la forteresse du cœur humain et ils manipulent à leur guise avec une domination despotique les affects et les passions des spectateurs ; ils rendent ainsi les spectateurs, sans qu'ils puissent s'en rendre compte, des esclaves enchaînés de la passion qui est le sujet de la tragédie ou de la comédie.²⁷

26 D. Concina, *op. cit.*, p. 160 : « I magistrati impediranno certe palesi oscenità, certe azioni scandalose : castigheranno certi discoprimenti sfacciati : ma il più venefico, il più pestifero delle scene non è alla vigilanza dei magistrati soggetto. Il delicato maneggio degli affetti, e delle passioni, l'artifizio tanto più insidioso, e fatale, quanto più cauto nell'espressioni, e nelle parole : la mollezza della musica, la soavità del canto, la destrezza astutissima dei gesti, e dei motti, dei vezzi, delle occhiate, di certi tratti ».

27 *Ibid.*, p. 67-68 : « Altri si servono di fatti turpi, e di parole oscene, e sporche. Questi, come ignoranti dell'arte loro, eccitano più tosto la nausea, e vomito agli stomachi delicati, e solo possono incontrare il genio di gente vile, e grossolana. Una fanciulla stessa troppo sfacciata dispiace, e le vivande troppo grasse scompongono lo stomaco. IV. Gli altri poeti più periti, e più dotti coprono la disonestà della passione con isquisita destrezza : e con figure, allusioni, e delicate metafore nascondono il veleno. [...] Sotto questo lusinghevole apparato di onestà, e di pudicizia entrano a piè franco dentro la fortezza del cuor umano, ed a loro talento, e con dispotico dominio maneggiano gli affetti, e le passioni degli uditori, e se gli fanno schiavi in catena, senza che essi se ne avvegano, di quella passione, che forma l'argomento della loro Tragedia, o Commedia ».

La Locandiera, comme *L'Uomo prudente*²⁸, avec ses tentatives de meurtres familiaux, *La Bottega del caffè* ou *La Putta onorata*, révèlent l'instabilité de l'équilibre que Goldoni essaie de construire, en faisant un théâtre capable de donner une vision complète de la société avec ses vices réels et son immoralité. Ce dispositif a pour effet d'accorder au théâtre une autonomie morale qui trouverait sa légitimation dans le mécanisme même du miroir correctif de la scène. Cette fragilité est perçue par Goldoni lui-même puisqu'en 1757, pour la première édition de *La Locandiera*, il écrit un avis au lecteur où il cherche à déplacer le point de vue du spectateur en l'invitant à s'identifier à l'homme, victime de la sorcellerie féminine : le *cavaliere* devient ainsi l'exemple, pour spectateurs et lecteurs, de la méfiance nécessaire envers la femme moderne, perçue comme une sirène malveillante : le héros de la pièce serait donc précisément le *cavaliere* di Ripafratta, l'ennemi des femmes et du théâtre.

Cette rétractation sonne évidemment faux, comme souvent chez Goldoni, mais le problème est néanmoins réel. En effet, dans la réécriture de *La Locandiera* pour la Comédie-Italienne de Paris en 1764, Goldoni élimine tout le troisième acte, le plus incriminé du point de vue de la manipulation érotique, et change radicalement les caractères du *cavaliere* et de la *locandiera* (aubergiste) Camille²⁹. Goldoni ajoute en effet une profonde blessure narcissique qui justifie la rancune du *cavaliere* à l'égard des femmes et il motive la stratégie de séduction de Camille par la nécessité d'obtenir du *cavaliere* l'autorisation d'épouser son serviteur Arlequin. Dans une lettre au marquis Albergati Capacelli, Goldoni justifie cette réécriture par la certitude que les spectateurs parisiens n'accepteraient jamais un personnage féminin tel que Mirandolina : « Le caractère de l'aubergiste est presque changé, parce qu'ici [à Paris] on n'accepterait pas sur scène une femme manipulatrice n'ayant pour fin que la vanité³⁰. »

Reste que, malgré ces tentatives de détournement et de reniement, Goldoni continuera à mettre en évidence le corps féminin et à l'utiliser, avec le vice, comme élément structurant d'un théâtre moral au sens laïc. L'ambiguïté du caractère de Mirandolina est l'exemple même du dispositif nécessaire à un théâtre réformé qui persiste, malgré tout, à se fonder sur la fascination.

28 Voir P. Vescovo, « La meccanica del vizio. In margine a *L'Uomo prudente* », *Annali d'Italianistica*, vol. 11, 1993, p. 183-203.

29 Voir A. Fabiano, « Le commedie goldoniane del periodo parigino », *Studi goldoniani*, vol. 9 [vol. 1 dans la nouvelle série], Pise / Rome, F. Serra, 2012, p. 105-132.

30 C. Goldoni, Lettre à Albergati Capacelli du 6 février 1764, *Tutte le opere*, Milan, Mondadori, 1950-1959, t. XIV, p. 312 : « Il carattere della locandiera è quasi cambiato, poichè qui non soffrirebbero sulla scena una donna artificiosa per il solo fine della vanità ». Il s'agit d'une trace de la probable élimination du III^e acte de *La Locandiera*, où Goldoni affirme avoir voulu donner un exemple de la cruauté des femmes qui se jouent des hommes qu'elles ont vaincus, pour que fasse horreur l'esclavage de ces malheureux et afin de « rendre détestable le caractère de ces sirènes enchanteresses » [« rendere odioso il carattere delle incantatrici sirene »] (C. Goldoni, *La Locandiera*, éd. S. Mamone et T. Megale, Venise, Marsilio, 2007, p. 124).