

## DES MOUCHOIRS ET DES LARMES PATHETIQUE ET PASSION DE LA PAGE A LA SCENE

C'est au XVIII<sup>ème</sup> siècle que le public italien se forme à la lecture des romans venus de France et d'Angleterre, avec une préférence marquée pour les romans sentimentaux. A cette époque, Venise est la grande librairie de la Péninsule. Les éditeurs sont à la recherche de romans étrangers à succès, qu'ils livrent hâtivement à des traducteurs anonymes<sup>1</sup> et qu'ils proposent à un public vénitien où la composante féminine ne cesse de grandir. Les lecteurs découvrent le plaisir de l'attendrissement dans le cabinet de lecture, même si le roman continue à être considéré comme un genre mineur par les lettrés et nuisible par les moralistes. Font ainsi leur entrée triomphale dans l'univers culturel italien, au milieu du siècle, les héroïnes Marianne, Clarissa et Pamela<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup>Pour la présence des romans français ou des romans étrangers traduits en français puis introduits en Italie au XVIII<sup>ème</sup> siècle, voir Maria Rosa Zambon, *Bibliographie du roman français en Italie au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Traductions*, Publications de l'Institut français de Florence, série IV, N° 5, Florence, Sansoni Antiquariato, Paris, Didier, 1962. Voir aussi, du même auteur, *Les romans français dans les journaux littéraires italiens du XVIII<sup>ème</sup> siècle*, Publications de l'Institut français de Florence, série II, N° 11, Florence, Sansoni Antiquariato, Paris, Didier, 1971.

<sup>2</sup>Le roman de Marivaux, *La Vie de Marianne ou les Aventures de la Comtesse \*\*\** est publié en France de 1731 à 1741, il est traduit en italien et publié à Venise en 1746. Celui de Samuel Richardson, *Pamela, or Vertue rewarded*, écrit en 1740, traduit par l'abbé Prévost en 1742 avec le titre *Pamela ou la vertu récompensée*. C'est sur la traduction française que se fonde l'édition vénitienne anonyme en italien, *Pamela o sia la virtù premiata*, de 1744 (mais l'édition complète, avec le volume IV, paraît en 1749). *Clarissa Harlow*, autre roman de Richardson, est écrit en 1748, puis traduit par Prévost en 1751.

cette même *Pamela* dont Goldoni nous dit qu'elle *faisait les délices des Italiens*<sup>3</sup>. Pietro Chiari, le rival de Goldoni, reprend souvent des romans étrangers pour les adapter au théâtre<sup>4</sup> et s'en inspire encore lorsqu'il écrit ses propres romans. Parallèlement, en France, la comédie traditionnelle évolue vers le drame bourgeois en passant par la comédie sérieuse de Destouches, la comédie larmoyante de Nivelles de La Chaussée et la *comédie attendrissante* telle que la définit Voltaire<sup>5</sup>. Les auteurs perçoivent la demande d'un public désireux d'extérioriser son émotion par l'attendrissement collectif, dans cette collectivité qu'est la salle de spectacle. Le théâtre italien ne reste pas en dehors de cette évolution. Comme le roman, il s'inscrit dans la culture européenne de l'époque. Carlo Goldoni, tout en travaillant à sa réforme du théâtre, reste à l'écoute des modes et du goût du public, avec d'autant plus d'attention que l'abbé Chiari, à partir de 1749, remporte le succès avec ses comédies romanesques. La production de Goldoni fait aussi une place au pathétique par le truchement obligé d'un protagoniste féminin vertueux et tourmenté. Mais son traitement est tout particulier.

Le choix des protagonistes goldoniens dépend pour une grande part des acteurs avec lesquels et pour lesquels le dramaturge écrit. C'est avec la troupe du théâtre Saint-Ange que Goldoni porte sa réforme à maturation et c'est avec Teodora Medebach, la première amoureuse, qu'il approfondit le rôle féminin dans la direction pathétique. Goldoni se souviendra de l'actrice en évoquant son aptitude à attendrir le public: *chiamata sulle scene Rosaura, giovane di ottimi costumi, e nei caratteri*

---

Maria Rosa Zambon, dans son premier ouvrage, (*cit.*) rapporte la traduction italienne *Istoria di Miss Clarissa Harlove, lettere inglesi per la prima volta recate in italiano*, Venise, 1784. Elle cite, avec ce titre, le jugement d'Elisabetta Caminer Turra, traductrice de drames larmoyants, qui, dans son *Nuovo Giornale Enciclopedico* (dirigé en collaboration avec Albergati Capacelli de 1782 à 1790), évalue ainsi le roman: *L'eccellenza di questo Romanzo merita che si raccomandi a tutti coloro che amano di versare quelle tenere lagrime che fanno l'elogio de' cuori sensibili.*

<sup>3</sup> *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, partie II, chap. 9.

<sup>4</sup> Chiari écrit la comédie *L'amica rivale* (1749) à partir du roman de *Clarissa Harlow, Marianna o sia L'orfana* et *Marianna o sia L'orfana riconosciuta* (1752) à partir du roman de Marivaux. Il s'inspire aussi du *Tom Jones* de Henry Fielding (1749) pour son triptyque *L'orfano perseguitato, L'orfano ramingo, L'orfano riconosciuto* (1752).

<sup>5</sup> Voltaire suit la mode en amenant, après les tentatives malheureuses de Boissy et Nivelles de La Chaussée, la *Pamela* richardsonienne sur la scène. *Nanine ou le Préjugé vaincu*, de 1749, remporte un succès qui met Voltaire dans une position embarrassante quant à ses virulentes critiques contre la comédie larmoyante. Sa préface présente la pièce comme une comédie d'un genre nouveau, la *comédie attendrissante*, fondée sur un *amour naïf et tendre*, exempte d'*intrigues romanesques forcées*, mais la question de l'articulation entre le comique et l'attendrissement reste posée.

*dolci, amorosi e gentili graziosissima attrice, che ha fatto piangere parecchie volte nella tenerezza delle passioni toccanti il cuore*<sup>6</sup>. Sont ainsi créés les personnages de Bettina (*La Putta onorata*, 1748), de Pamela (*Pamela*, 1750<sup>7</sup>) et de Cecchina (*I Pettegolezzi delle Donne*, 1751). A l'image des héroïnes des romans les plus en vogue, ces jeunes filles sont d'origine humble (ou supposée telle, comme pour Pamela) et leurs sentiments amoureux sont apparemment incompatibles avec leur concrétisation dans le mariage (les obstacles au mariage sont d'ordre social). Elles sont l'objet d'accusations injustes et de rejets divers, tout en excitant sans le vouloir le désir d'hommes qu'elles n'aiment pas. Dans la faiblesse qui les caractérise extérieurement, leur vertu est à la fois leur seul bouclier et leur seule arme. Les obstacles à leur amour tombent grâce à une reconnaissance finale, procédé largement récupéré par le roman romanesque: Pamela s'avère être la fille d'un baron écossais et peut ainsi épouser Milord Bonfil; Cecchina, se croyant d'abord fille de bûcheron, puis de père inconnu, puis d'un grotesque vendeur ambulancier arménien apprend enfin qu'elle est la fille d'un marchand autrefois fortuné, ce qui rompt toutes les réticences de Beppo; la blanchisseuse Bettina, protégée par Pantalon, peut devenir sa bru lorsque ce dernier découvre en Pasquilino son propre fils.

Les canons du larmoyant se retrouvent dans le comportement de ce type de protagonistes. A plusieurs reprises, elles pleurent sur scène, parfois dès la levée du rideau, comme c'est le cas pour Pamela, affligée par la mort de sa maîtresse et par le désarroi de son amour impossible. Chaque fois, ces larmes sont explicitement indiquées, soit par les remarques d'un autre personnage qui l'interroge, la reconforte ou pleure avec elle, soit par les didascalies *piange*, *piangendo*, dont la plus difficile à rendre scéniquement est sans doute celle qui ponctue l'aparté de Bettina lorsqu'elle pleure en secret sous son masque<sup>8</sup>. Le pathétique

<sup>6</sup>Cf. L'Avis au lecteur de *La Donna vendicativa* (1753), publié comme un bilan sur son travail avec la troupe du Saint-Ange (tome VII de l'édition Paperini, 1754).

<sup>7</sup>Le succès du roman de Richardson en Italie fut amplifié par celui de la comédie de Goldoni, à la suite de laquelle Chiari écrivit *Pamela maritata* (1753). Dans son Avis au lecteur (*Pamela*, édition Paperini, t. I, 1753), Goldoni présente ainsi sa comédie: *Questa è una commedia, in cui le passioni sono con tanta forza e tanta delicatezza trattate, quanto in una tragedia richiederebbersi*. Dans ses *Mémoires*, il redéfinit sa *Pamela* (première comédie de l'auteur sans masques) et commente son succès: *La comédie de Pamela est un drame selon la définition des Français; mais le Public la trouva intéressante et amusante, et ce fut de tous mes Ouvrages donnés jusqu'alors, celui qui emporta la palme* (partie II, chap. 9).

<sup>8</sup>*La Putta onorata*, III, 20. Pour une étude sur *La Putta onorata*, voir l'introduction de Ginette Herry à la traduction de la comédie: Carlo Goldoni, *L'Honnête Fille*, Paris,

de l'expression passe par l'emploi récurrent des exclamations de l'affliction, de la commisération et de l'auto-commisération (les *poveretta, poveretta mi* particulièrement fréquents dans la bouche de Cecchina<sup>9</sup>). C'est justement cette caractéristique qui fera le succès de *La Buona Figliuola* (1756), le *dramma giocoso* de Goldoni sur le thème de *Pamela*, mis en musique avec le succès que l'on sait par Niccolò Piccinni (1760) avec une insistance marquée pour l'attendrissement et l'auto-commisération (dans son air le plus connu, la protagoniste se plaint de son sort en se désignant par la troisième personne: *poverina la Cecchina*<sup>10</sup>).

Toutefois, il faut remarquer que Goldoni conserve une dramaturgie de la comédie où l'attendrissement du public s'opère, soit en alternance avec son amusement, soit en même temps que ce dernier. La même scène attendrissante peut amuser, comme les scènes où la protagoniste contient et libère douloureusement ses élans amoureux, comme les scènes où le spectateur assiste à ses dérélictions tout en connaissant l'issue heureuse. Cette dramaturgie du rire et des larmes indissociés dépasse les conceptions de Nivelles de La Chaussée et même celles de Voltaire. La comédie atteint ici un degré de sophistication qui nous semble inégalé au moment où Goldoni écrit. En outre, Goldoni limite les concessions faites au romanesque en privilégiant la part du vraisemblable et en insérant l'intrigue dans un décor qui évite les abstractions, les simplifications ou les exagérations. Replacées dans le contexte littéraire de l'époque, les comédies "à larmes" ne pèchent pas par manque de sobriété. Quant aux sentiments représentés dans ces comédies de la période la plus "engagée" de Goldoni, il nous semble que les larmes ne réussissent pas à désamorcer entièrement la passion, à la canaliser tout à fait dans la tendresse, sentiment considéré, au nom de la "raison bourgeoise", comme moins nuisible et en tout cas plus tempéré<sup>11</sup>. Le traitement du caractère de ces amoureuses révèle, au

---

L'Arche, 1992, p. 7-31. Sur la "série" des Pamela italiennes, voir Lucie Comparini, *Pamela sur la scène italienne. Goldoni, Chiari, Cerlone*, in «Les Langues néo-latines», N°279, 1991, p. 53-74.

<sup>9</sup>I *Pettegozzi delle Donne*, II, 3, III, 7, III, 19.

<sup>10</sup>Cf. L'air de Cecchina *Una povera ragazza (La Buona Figliuola, I, 12)* et l'insistance du musicien sur le vers *Poverina la Cecchina*. Voir aussi, pour le traitement de la passion et l'expression pathétique dans les Pamela goldoniennes, Alberto Beniscelli, *Forza e delicatezza delle passioni. Le metamorfosi di Pamela*, in «Studi goldoniani», VIII, 1988, p. 85-105 et Annamaria Finetto, *La Pamela et La Buona Figliuola: il linguaggio patetico di Goldoni*, in *ibid.*, p. 107-136.

<sup>11</sup>Voir, sur ce point, les travaux de Norbert Jonard sur Goldoni et plus particulièrement l'article *Goldoni et le drame bourgeois*, in «Revue de Littérature comparée», N° 4, octobre-décembre 1977, p. 536-552, ainsi que l'article de Bartolo Anglani, *Le passioni*

contraire, des souffrances souterraines et surtout la violence de sentiments que les larmes trahissent, réitèrent et peut-être réactivent. Bettina et Checchina s'évanouissent d'amour, que ce soit par excès de joie ou de douleur<sup>12</sup>; Checchina, qui n'accepte pas les scrupules sociaux de Beppo, menace de se jeter dans un puits<sup>13</sup>; Pamela, contrairement à ses sœurs aînées (la Pamela de Richardson et la Nanine de Voltaire), s'avoue son amour à elle-même et désire si ardemment que son maître l'épouse qu'elle croit recevoir de lui une demande en mariage<sup>14</sup>.

Le pathétique revêt un aspect plus soutenu avec les personnages des jeunes épouses délaissées. L'extension temporelle des aventures d'un même personnage dans un deuxième volet (*La Buona Moglie*, de 1749, est la suite de *La Putta onorata* et *Pamela maritata*, de 1760, celle de *Pamela*) est comme le signe de l'attrait de Goldoni pour le genre romanesque qui permet d'approfondir la psychologie des personnages et de saisir les caractères dans leur évolution. Aux héroïnes de diptyques on peut ajouter la Rosaura de *La Moglie saggia* (1752), qui est comme l'épouse qu'aurait pu devenir la Rosaura de *La Figlia obbediente*, si elle avait épousé l'homme que lui destinait d'abord son père. Le pathétique s'appuie ici sur les injustices que les protagonistes subissent de leur propre époux et sur la constance et la vertu qui leur font supporter les adversités. C'est apparemment le sens du devoir qui les pousse à ne pas quitter le foyer conjugal, à combattre leurs adversaires, c'est-à-dire ceux qui ont éloigné leur époux de ce même foyer. Dans ces trois cas, la crise a également pour cause le déracinement, le passage difficile d'un état socio-psychologique à un autre, d'une perte d'identité partielle: Pamela a subitement été reconnue par un baron, mais, même après son mariage avec Milord Bonfil, ne se reconnaît pas dans le mode de vie de sa belle-famille; Bettina ne retrouve plus ses marques morales lorsque Pasqualino, devenu le fils de Pantalon, ne réussit pas à s'assimiler à lui et se laisse entraîner dans la débauche par Lelio dont il a pris la place; Rosaura, qui s'était d'abord mariée avec un noble par obéissance, est abandonnée et méprisée par son mari, devenu le chevalier servant d'une comtesse, mais elle refuse alors d'obéir lorsque son père, avec le consentement de son gendre, veut la reprendre avec lui. L'attendrissement, dans les monologues,

---

allo specchio. *Sentimenti e ragione mercantile nel teatro goldoniano*, in «Studi goldoniani», VI, 1982, p. 7-55.

<sup>12</sup>*La Putta onorata*, III, 29, *f Pettegolezzi delle Donne*, III, 12.

<sup>13</sup>*I Pettegolezzi delle Donne*, III, 7.

<sup>14</sup>*Pamela*, II, 13.

fonctionne alors comme un retour sur soi (sur l'enfance ou l'évocation d'un passé de jeune fille idéalisé) susceptible de restructurer une identité qui a perdu ses marquages. Surmontant les épreuves, la bonne épouse parvient à toucher son mari, à le désabuser et à le ramener à elle tout en reconstituant le noyau familial.

Il s'agit là de drames familiaux avant Diderot, mais Goldoni a recours à l'élément tragique et romanesque. Ces héroïnes, qui portent en elles l'héritage du vieil archétype de Griselda<sup>15</sup>, accèdent au sublime. Comme dans *L'Uomo prudente*, c'est une tentative d'empoisonnement avortée qui préside au repentir d'Ottavio (*La Moglie saggia*)<sup>16</sup>; le retour de Pasqualino n'est possible qu'après la mort de son frère de débauche, assassiné devant ses yeux (*La Buona Moglie*)<sup>17</sup>; accusée d'infidélité, sur le point d'être répudiée, après un duel au pistolet entre son mari et ses rivaux supposés, Pamela se disculpe dans un long plaidoyer devant ses accusateurs et un juge envoyé par le roi (*Pamela maritata*)<sup>18</sup>. Les souffrances que les héroïnes voudraient cacher à ceux qu'elles aiment engendrent souvent les larmes d'un tiers (le père, le beau-père, un serviteur ou une servante dévoués), leurs monologues sont presque tous des effusions de douleur. Il arrive même qu'un personnage secondaire vienne, en pleurant, rapporter les larmes que la protagoniste verse hors de la scène<sup>19</sup>. Sont

<sup>15</sup>La nouvelle de Boccace (*Decameron*, Journée X, nouvelle 10) inspire un livret à Apostolo Zeno (*Griselda*, 1701), livret dont Goldoni lui-même tire une tragi-comédie en 1735.

<sup>16</sup>*La Moglie saggia*, III, 7.

<sup>17</sup>*La Buona Moglie*, III, 10. Voir les analyses de Ginette Herry sur cet expédient romanesque dans son introduction à la traduction de la pièce: *La Bonne Epouse*, Paris, L'Arche, 1992, p. 7-27.

<sup>18</sup>*Pamela maritata*, III, 16. Il faut noter cependant que *La Pamela maritata* de Goldoni est largement moins romanesque et invraisemblable que celles de P. Chiari et de Cerlone. En composant sa *maritata*, Goldoni a clairement pris ses distances par rapport aux comédies qui sévissaient à son époque et que sa réforme combattait. Le moteur de sa comédie est *una semplice combinazione di fatterelli* qui provoquent la jalousie de Bonfil (Avis au lecteur). Il expliquera ainsi la nouveauté de sa pièce et les raisons de son insuccès: *J'avoue que j'eus de la peine à former un nœud qui n'avoit pour base que des apparences trompeuses, et encore plus à les conduire jusqu'au dénouement, sans changer le caractère de mes héros, et sans manquer aux loix de la vraisemblance. Je me trompois peut-être; mais je crus avoir fait un ouvrage, qui, sans sortir des marches ordinaires de la nature, offroient un sujet fort intéressant et fort délicat. Je n'ai pas vu jouer cette Pièce: je sus qu'elle eut à Rome un succès moins brillant que celui de la précédente Pamela, et je n'en fus pas étonné. Il y avoit plus d'étude et plus de finesse dans la seconde: il y avoit plus d'intérêt et plus de jeu dans la première. L'une étoit faite pour le Théâtre et l'autre pour le cabinet* (*Mémoires*, partie II, chap. 38).

particulièrement pathétiques les scènes de supplication, et les scènes de pardon, véritables scènes à larmes dans la choralité des dénouements (dans *La Buona Moglie*, on trouve la didascalie *tutti piangono*<sup>20</sup>) où, pour parodier l'expression *autant de mouchoirs que de spectateurs*<sup>21</sup>, on voit autant de mouchoirs que d'acteurs.

Toutefois, la surenchère pathétique, dans des scènes de grande tension dramatique qui alternent avec les scènes comiques, ne se fait pas au détriment de l'analyse psychologique. Ces jeunes femmes ne sont pas des héroïnes persécutées telles qu'on les retrouve dans les mauvais romans de la bibliothèque bleue. En se mariant, elles ont découvert un amour nouveau, qu'elles ont goûté un temps (une année pour Rosaura et Bettina), et elles se battent autant pour elles-mêmes que pour leur famille. Leur premier monologue est souvent une évocation nostalgique du paradis perdu que constituait l'harmonie amoureuse et c'est par le même procédé que Da Ponte fera entrer en scène la Rosine des *Nozze di Figaro*<sup>22</sup>. Au-delà des contenus édifiants, ces caractères féminins sous-entendent la douleur d'une frustration sentimentale et physique, et c'est en connaissance de cause que leur époux les prive de leur présence dans le lit conjugal. Une passion indicible, entretenue par l'étreinte et peut-être née de l'étreinte, comme le laisse deviner la Rosaura de *La Moglie saggia*, devenue amoureuse de son mari après le mariage, se faufile dans les motivations louables de ces mères potentielles ou achevées (pour Bettina, l'enfant né de l'amour est l'argument de persuasion le plus fort; pour Rosaura, l'enfant à venir se présente comme la justification suprême de son acharnement à sauver le mariage qui l'a socialement élevée). Les larmes de tristesse pourraient être aussi des larmes de rage, de cette rage d'aimer qui anime obscurément certaines *putte* goldoniennes, comme la toute jeune Rosaura de *L'Uomo prudente* (1748), qui se jette en larmes sur le lit où

---

<sup>19</sup>Le serviteur Brighella dans *La Moglie saggia*, III, 1; le majordome Longman dans *Pamela maritata*, III, 14.

<sup>20</sup>*La Buona Moglie*, III, 21.

<sup>21</sup>Expression employée dans les *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres* (par Bachaumont, Pisandat de Mairobert, etc), Londres, 36 vol., 1777-1789, à propos d'une représentation de 1771 du *Père de Famille* de Diderot, expression citée par Félix Gaiffe (*Le drame en France au XVIIIème siècle*, Paris, Colin, 1910, réédition, Paris, Colin, 1971, p.176) et que Piero Colombi reprend dans le titre de son article *Autant de mouchoirs que de spectateurs. Sensibilità e lacrime nel teatro francese del Settecento*, in «Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Classe di Scienze morali», vol LXVI, fasc. 2, 1977-78, p. 237-279.

<sup>22</sup>*Le Nozze di Figaro*, II, 1.

le jeune homme qu'elle aime a dormi avant de disparaître et décide d'y attendre la mort<sup>23</sup>.

Se pose alors le problème de la mise en scène du pathétique. Faut-il croire que ce qui attendrissait le public du XVIII<sup>e</sup> siècle agace le public contemporain, plus réticent à l'attendrissement et moins indulgent pour un pathétique rapidement assimilé à la mièvrerie? Doit-on, pour faire passer auprès du public d'aujourd'hui ces scènes jugées *a priori* insupportables, forcer les larmes, leur donner un caractère comique, les tourner en ridicule, attribuer à ces protagonistes une tendance à la pleurnicherie hystérique ou à une rouerie que rien ne laisse supposer dans le texte<sup>24</sup>? Les nuances psychologiques et les non-dits que nous percevons dans le personnage "vertueux" à la base de la *pièce à sentiment*<sup>25</sup>, ainsi que dans ses relations aux autres, ne sont-ils pas une garantie pour éviter de tomber à la fois dans un moralisme qui rebuterait et dans un comique outré qui trahirait le sens premier du texte, tout en déséquilibrant les autres composantes (jeu des autres personnages, logique de l'intrigue, etc)? Le problème de l'interprétation devient complexe dans les comédies où le pathétique est traité par Goldoni lui-même de façon plus ambiguë.

Le modèle de l'épouse délaissée n'est reproposé par Goldoni qu'en 1755, dans *Le Massere*, mais dans une perspective différente. En effet, Costanza a une conception rigide de la vie conjugale, où l'on reconnaît autant d'amour que de possessivité. Moins attendrissante que les épouses délaissées qui la précèdent, et sans doute parce que son mari ne la maltraite pas vraiment, elle peut, par ses larmes et ses plaintes, agacer autant son époux que le lecteur. Ce personnage secondaire n'en est pas moins complexe. Dévorée par la jalousie et consciente de son amour excessif (*son tocca*, dit-elle comme pour s'excuser<sup>26</sup>), elle ne peut concevoir un instant de sa vie sans son époux et se prive de nourriture lorsqu'il n'est pas là. Elle finira, elle aussi, par vaincre sa rivale et s'attacher de nouveau son mari, mais cette victoire est moins éclatante et peut-être moins définitive que dans les cas précédents. Ses

<sup>23</sup>*L'Uomo prudente*, II, 9.

<sup>24</sup>L'interprétation récente (1992-93) de *La Moglie saggia* (texte français intitulé *L'Épouse prudente*) par Attilio Maggiulli et sa troupe de La Comédie Italienne allait un peu dans ce sens et faisait de Rosaura un personnage souvent désopilant, certes, mais dont l'affectation, dans les scènes originellement attendrissantes, ne convainc qu'à moitié.

<sup>25</sup>Expression employée par Goldoni à propos des *Amants timides* dans ses *Mémoires* (partie III, chap. 11).

<sup>26</sup>*Le Massere*, II, 8.



larmes, sa réclusion volontaire et son humilité mise en avant avec ostentation culpabilisent Raimondo, qui l'aborde avec cette remarque: *Eccola lì. Non fa altro che piangere. Tutto il giorno così*<sup>27</sup>). Aussi, malgré les larmes de Costanza, les scènes de ménage où chacun échoue dans sa tentative de conciliation ne sont pas véritablement pathétiques. Ici, une exagération simulatrice est concevable dans le caractère de Costanza, exagération qui n'enlève rien à la sincérité de ses sentiments. Pour rendre sa psychologie, et pour rendre le sens de certaines de ses larmes, il semble que la mise en scène peut jouer sur l'alternance d'abandons douloureux et de mouvements émotifs plus "nerveux" de l'actrice, car les larmes de Costanza, inefficaces parce que systématiques, sont, jusqu'à son passage à l'action, le seul moyen qu'elle a à sa disposition pour "récupérer" l'être aimé. Ces larmes sont le signe d'un sentiment pathologique enfermé dans la logique d'une stratégie vouée à l'échec, à la fois émouvante et ridicule.

L'ambivalence se retrouve, mais de façon inversée, dans le personnage de la servante "positive". Goldoni affine et approfondit le caractère de ce personnage comique traditionnel et son travail aboutit à la figure atypique de *La Serva amorosa* (1752). Pour ce type de personnage, la notion de vertu, entendue comme rectitude morale, englobe aussi la notion de réputation, de bonne renommée. L'honneur que Corallina défend si sérieusement retire à ses motivations tout intéressement, toute insincérité. Mais le terme *amorosa* signifie à la fois l'attachement dévoué de la servante pour son maître, l'affection de la jeune femme pour son frère de lait et, peut-être, un amour qui reste indéfini et inexprimé. Dans le texte, Corallina ne verse pas une larme, mais, à y regarder de plus près, ce n'est pas avec une facilité immédiate que Corallina refuse la main de son maître pour l'offrir à la fille de Pantalon. Les silences du texte peuvent alors donner matière à une interprétation où la douleur d'un amour impossible fait verser les larmes secrètes à la protagoniste<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup>*Le Massere*, II, 7.

<sup>28</sup>C'est ce sur quoi ont insisté Luca Ronconi dans la mise en scène de *La Serva amorosa* (Teatro Comunale di Gubbio, 1987) et Jacques Lassalle dans celle de *La Servante aimante* (Comédie Française, 1993-94). Voir Sergio Ragni et Roberto Tessari, *Da Goldoni a Ronconi. La messinscena de "La Serva amorosa"*, Perugia, AUDAC, 1987, ainsi que Goldoni Ronconi, *La Servante aimante (La Serva amorosa)*, ouvrage réalisé par Ginette Herry, Paris, Dramaturgie, 1787, réédition Paris, Dramaturgie, 1992.

Dans *La Castalda* (1755, pour la version imprimée<sup>29</sup>), la servante-intendante est à la fois dévouée et intéressée, elle vole d'abord son vieux maître, puis travaille à sauver ses biens lorsqu'il décide de l'épouser. L'expédient majeur qu'elle emploie pour obliger son maître à se déclarer pour elle face à sa rivale (une prétendante noble) est l'attendrissement. La tirade où elle feint de donner son congé à son maître est calquée sur celle, plus brève et réellement pathétique, de l'adieu déchirant de Pamela à celui qu'elle a servi, qu'elle aime et qu'elle est obligée de quitter<sup>30</sup>. La Corallina de *La Castalda* emploie, en effet, la même succession rhétorique: remerciement, repentir pour les erreurs éventuellement commises, serment de gratitude et d'affection. Mais cette utilisation est presque antiphastique car, d'une part, Corallina tord légèrement la réalité en exaltant une honnêteté absolue, et, d'autre part, elle finit, tout en dénonçant la naïveté qu'elle s'accuse d'avoir eue, par révéler la promesse en mariage que lui a faite son maître et l'accuser de tromperie. Par ce moyen, elle réussit à se présenter en victime vertueuse, en bonne servante qui a tout sacrifié pour servir un ingrat qu'elle ne cesse d'aimer humblement. L'intervention de Corallina est ponctuée de la didascalie *piangendo*, des sanglots sincères d'un Pantalon apitoyé et admiratif, ainsi que de l'aparté de la rivale évincée: *Che maledetta arte ha costei*<sup>31</sup>. Cette tirade larmoyante est toute calculée et en apparence strictement comique.

Mais le personnage de la Castalda, et, de façon plus évidente encore dans sa première version, où les larmes qu'elle verse devant son maître ne sont pas connotées comme le fait de la ruse<sup>32</sup>, reste un personnage positif qui n'est pas encore l'inquiétante servante de *La Donna di governo*, dénuée de tout sentiment d'attachement pour son maître. Aucun aparté comique ne s'ajoute d'ailleurs au faux congé de Corallina et il pourrait y avoir là un jeu subtil entre la ruse et la sincérité. Dans ses larmes, ne pourrait-on pas percevoir l'auto-commisération d'une servante qui, ayant goûté à l'indépendance, se verrait contrainte, dans le cas d'un mariage de son maître avec Beatrice, de rentrer dans un état de servitude qui lui répugne? Ou bien encore, l'auto-commisération de Corallina ne pourrait-elle pas dépendre de la certitude grandissante de sa victoire, mais d'une victoire au goût amer, de ce mariage avec un

<sup>29</sup>La première version, *La Gastalda*, est représentée en 1751. Lorsque Goldoni révisé sa comédie pour l'édition Paperini (t. VIII), il modifie le caractère de Corallina et lui ôte son vénitien pour la faire parler italien.

<sup>30</sup>*Pamela*, II, 5, scène à laquelle il faut ajouter les adieux que Pamela fait à Madama Jevre en I, 9.

<sup>31</sup>*La Castalda*, III, 7.

<sup>32</sup>*La Gastalda*, II, 1.

vieillard un peu avare pour lequel elle est sur le point de sacrifier la jeunesse qui lui reste à vivre et à laquelle, peut-être, elle dit un dernier adieu? C'est à la mise en scène que revient alors la tâche d'interpréter les zones d'ombre qu'on peut percevoir dans ce type de comédie. Ce qui est certain, c'est que de la première à la dernière version de *La Castalda* en passant par *La Serva amorosa* et *La Locandiera*, Goldoni exploite les potentialités du personnage en s'appuyant sur les capacités scéniques de la soubrette Maddalena Raffi Marliani<sup>33</sup>, dont il se souviendra dans ses Mémoires en ces termes: (...) *Madame Marliani, vive, spirituelle et naturellement accorte, donnait un nouvel essor à mon imagination et m'encourageait à travailler dans le genre de comédies qui demande de la finesse et de l'artifice*<sup>34</sup>. Si Goldoni rappelle qu'au même moment, Madame Medebach continuait à lui inspirer un *comique simple et intéressant*<sup>35</sup>, c'est qu'avec Madame Marliani, il a eu l'occasion d'expérimenter et de mettre au point un comique plus complexe, moins évident et plus hybride.

Le pathétique simulé devient un moyen de persuasion licite dans le dénouement de *La Casa nova* (1760) et surtout pour la jeune Meneghina. Afin d'échapper à la misère, mais essentiellement afin d'obtenir sa dot et d'épouser Lorenzin, Meneghina doit faire acte de repentir et d'obéissance renouvelée auprès de son oncle, qu'elle avait quitté pour aller vivre avec son frère à peine marié. Devant le sévère vieillard qu'il faut absolument fléchir, Meneghina argue de sa jeunesse exposée, des mauvais traitements qu'elle a dû subir de sa belle-sœur et d'une candeur que tout a démenti au cours de l'intrigue. Dans un dialogue qui suit la première scène de repentir, Rosina, la jeune voisine de Meneghina, qui en sait aussi long qu'elle, l'encourage à continuer son œuvre d'attendrissement et l'incite à forcer son imploration dans le sens de l'exagération tragique: *La se butta zenocchion, la pianza, la se despiera, la fazza finta de tirarse i cavei. Lorenzin, poverazzo, se raccomanda, el mor, no pol più*. Et Rosina, plus résolue que jamais à l'idée de l'impudence de son prétendant, lui répond: *Povero putto! cossa no faravio per elo? ghe baserò le man a mio barba, ghe baserò i*

---

<sup>33</sup>La Marliani arrive au sein de la troupe Saint-Ange en 1750 et le premier rôle que Goldoni écrit pour elle est celui de *La Gastalda*. Goldoni quitte la troupe avec *La Donna vendicativa* (1753), également écrite pour cette actrice. *La Castalda* (1755) est donc écrite sur les acquis du travail effectué avec l'actrice. Pour un parcours bio-bibliographique relatif à l'actrice et à l'œuvre de Goldoni, voir l'étude de Ginette Herry, *Le poète et la soubrette ou L'impossible roman de Coraline*, in Goldoni Ronconi, *La Servante aimante*, cit., p. 31-48.

<sup>34</sup>*Mémoires*, partie II, chap. 14.

<sup>35</sup>*Mémoires*, *Ibid.*

*piè, me butterò colla bocca per terra*<sup>36</sup>. Les attitudes que pouvait prendre Bettina sont devenues jeu théâtral transparent, explicitement calculé et légèrement parodique. La sincérité qui sous-tend les larmes de Meneghina n'est pas la sincérité de son amour pour son oncle, mais celle, plus immédiate et plus désespérée, de sa passion pour Meneghino. L'expression des sentiments est donc masquée par le pathétique du repentir filial, qui s'en trouve comme dévié, moins authentique et légèrement comique. Le pathétique n'est alors plus directement une forme d'expression du sentiment.

A la fin de *Le Avventure della Villeggiatura* (1761), Giacinta, qui a découvert la passion mais qui s'apprête à épouser l'homme auquel elle a précédemment promis sa main, annonce au public que l'auteur avait prévu pour elle une tirade de désespoir et de déchirement entre l'honneur et la passion, *un misto di eroismo e di tenerezza*<sup>37</sup>, tirade qui est omise, proposée seulement à l'imagination du spectateur et du lecteur. La passion semble ne plus trouver son langage dans la voie pathétique et les canons tragiques récupérés par la comédie. C'est peut-être ce même renoncement qui conduit au silence dialogique de *Gli Amanti timidi* (1762), où l'on voit deux êtres s'aimer sans pouvoir se le dire et souffrir de leur propre timidité. L'objet de la maladie s'est déplacé du contenu - la passion - à la forme - son expression impossible. Les amours de Camille et d'Arlequin font encore sourire, de ce rire de l'âme qui était devenu l'exigence dramatique au XVIIIème siècle, mais ils émeuvent plus que prévu. Camille et Arlequin s'aiment et se désespèrent sans une larme, leur passion n'a rien de pathétique, mais il y a, dans la tentative de chacun de dire son amour à soi-même et à l'autre, quelque chose de bouleversant qui provoque en nous ce qu'on pourrait appeler les larmes de l'âme. Comme à la scène et à la salle de spectacle, l'émotion passe encore au cabinet de lecture.

Chez Goldoni, les larmes sont des éléments dramatiques attentivement distribués qu'on aurait tort d'ignorer ou d'évacuer par crainte de tomber dans le mélodrame. Toujours lourds de sens, foisonnants de complexité et d'ambiguïté, les moments pathétiques donnent à voir une réalité qui n'est peut-être pas si éloignée de nous. Non seulement Goldoni ne propose pas le mauvais larmoyant qu'on a pu voir prospérer à son époque, mais il opère un subtil mélange des genres qui évite au pathétique de compromettre la comédie grâce à la finesse psychologique avec laquelle il modèle ses personnages. Les

---

<sup>36</sup>*La Casa Nova*, III, 5.

larmes telles que nous les avons vues apparaître constituent des sortes de variations sur le thème de la passion qui, même lorsqu'elles sont mises à distance, conduisent à des interrogations qui sont aussi recherche et perception de sens latents, d'une vérité aux mille facettes sans cesse livrée à notre sensibilité.

**Lucie COMPARINI**