

**La villégiature et le masque de la sociabilité,
les failles de la société vénitienne après 1750 dans *La trilogia della villeggiatura***

Introduction

La trilogie goldonienne de la *Villeggiatura* est au cœur de la problématique « théâtre et société » à Venise après 1750. En effet, si le théâtre est une pratique sociale au même titre que le Carnaval, que la fréquentation du Ridotto ou que la coutume des sigisbéés, il est aussi le miroir de la « mise en société » des personnages qui la composent.

Or, dans la trilogie plus que dans tout autre pièce goldonienne teintée de « sociabilité », c'est cette « mise en société » qui précisément fait théâtre parce que l'individu-personnage s'y trouve plus que jamais pris en étau entre son intériorité d'individu et le poids des apparences que le groupe social fait peser sur lui. C'est au prix d'un déchirement quasi schizophrène, révélateur peut-être, au cœur de l'individu-personnage, d'une crise profonde de la bourgeoisie vénitienne marchande après 1750.

Comme l'a montré Gastone Geron dans son introduction, Carlo Goldoni pénètre ici les vices et les faiblesses d'une bourgeoisie minée de l'intérieur, mais qui n'explose jamais, à l'inverse de ce qui se passe ensuite, plus sainement, dans les plus populaires *Baruffe chiozzotte*¹: un mal d'autant plus oppressant qu'il s'épanche peu, écrasé qu'il est sous la chape de plomb de la « sociabilité » bienséante. La *Trilogia* pénètre néanmoins au cœur d'une réalité sociale du XVIII^e siècle vénitien², sondant le cœur d'individus-personnages miroirs des contradictions collectives.

À l'origine des crises individuelles de la *Trilogia* et, par suite, de celle de toute une catégorie sociale, se trouve la contradiction insoluble individu-groupe engendrée par le diktat de la « sociabilité »³ qui tient en un mot de la préface des *Smanie* : « figurare »⁴. En effet, les personnages goldoniens de la *Trilogia*, à l'exception peut-être du cynique et solitaire Bernardino, ne se forment une identité qu'en fonction du regard des autres, seule garantie, croient-ils, de leur valeur d'individu. Ils n'existent que lorsqu'ils se comparent, au risque paradoxal d'aboutir à l'inverse de ce qu'ils recherchent : précisément à se renier...

C'est qu'ils souffrent d'un mal qui entame leur identité : conditionnés par la « sociabilité » nécessaire, ils s'obligent à dépenser pour « paraître », subissent les impératifs de la mode, du luxe, du jeu, du sigisbéisme, uniquement parce que la société, le « groupe » le

¹ Gastone GERON, *La trilogia della villeggiatura*, Milano, Mursia, 1985, p.6.

² *Ibid.*, p.8.

³ La fameuse « socievolezza » vénitienne soumise à la première règle tacite de la « riputazione », au regard des autres avant l'authenticité individuelle.

⁴ Les personnages visés par Goldoni sont d'un rang non noble et non riche. Mais leur ambition de « petits » est d'avoir l'air de « grands » (« l'ambizione de' piccoli vuol figurare coi grandi ») et c'est là le ridicule que Goldoni veut tenter de corriger (*L'autore a chi legge* pour *Le smanie*, p.41. Nous indiquerons dorénavant l'édition de Gastone GERON par le titre de la comédie correspondante).

fait... Aussi Giacinta est-elle la fille de son siècle, conditionnée par une éducation qui privilégie le respect des conventions⁵. Mais elle est aussi emblématique d'un groupe social pétri de contradictions. Elle est un peu le symbole d'une société qui se sacrifie elle-même sur l'autel de la « forme », sur l'autel des apparences⁶.

La *Trilogia* dépeint la lutte constante et amère, quasiment existentielle, entre le débordant fleuve intérieur de l'individualité, des intérêts personnels d'une part, et les impératifs de l'« extérieur », des « formes », d'autre part. La lutte est d'autant plus délétère qu'elle voue l'individu-personnage au renoncement, trop conditionné qu'il est par la « mise en société ».

Au-delà des travers « matériels » souvent analysés par la critique, c'est le malaise profond de certains personnages (Giacinta en particulier) qu'il nous importe d'explorer comme révélateur d'un mal-être intime et moral d'une société vénitienne où la manie du paraître et de la feinte, « l'hypocrisie latente de toutes ces activités frénétiques » suscite bien des « méfaits psychologiques et sentimentaux »⁷ chez un « peuple rendu malade et esclave de l'élégance obligée, des manières attendues... »⁸.

*** De la réalité de la villégiature à la trilogie goldonienne.**

Dans *Le smania* et *Il ritorno*, la scène se déroule à Livourne, puis en villégiature à Montenero dans *Le avventure*. Mais le sujet est bien Venise et la Terre Ferme : « C'est en Italie, et à Venise principalement, que cette *manie*, ces *aventures* et ces *regrets* fournissent des ridicules dignes de la comédie » qui donne « une idée de la folie de [ses] compatriotes », « ce fanatisme qui fait de la campagne une affaire de luxe plutôt qu'une partie de plaisir »⁹.

La coutume de la villégiature remonte au XVII^e siècle, une période où de nombreux patriciens décidèrent de ne point investir leurs richesses dans les affaires, compromises par la présence des Turcs et les succès des Espagnols rendus maîtres des voies maritimes. Les capitaux furent transférés en biens immobiliers : au début, il ne s'agissait pas que de luxe, puisque l'exploitation des terres se faisait de manière méthodique et raisonnée. L'usage imposait qu'on laissât Venise durant l'été et l'automne¹⁰, pour aller superviser les travaux des vendanges. L'on y mangeait à un prix raisonnable les produits de la terre, avant de regagner Venise avec l'arrivée des premiers froids d'hiver.

Peu à peu, l'usage de la villégiature s'étend à la bourgeoisie, puis aux classes moyennes. Mais ce qui était avantageux pour les familles patriciennes devient difficile pour

⁵ Gastone GERON, *Op.cit.*, introduction, p.11.

⁶ *Ibid.*, p.12-13. Giacinta « può essere ugualmente eletta a simbolo di una società che brucia se stessa sull'altare della « forma »... »

⁷ Françoise DECROISSETTE, *Venise au temps de Goldoni*, « du Rialto à la Terre Ferme », Paris, Hachette, p.101-102. Marc Antonio Michiel témoigne en 1779 : « nous récitons tous très bien notre rôle. Mais tout le monde feint, et comment peut-on aimer une vie où il n'y a que fiction. Je puis dire avoir atteint le plus parfait désespoir... ».

⁸ La villégiature tient dans ses filets « un popolo di malati nella schiavitù delle consuete eleganze, delle solite maniere... » (Gerolamo BOTTONI, préface à *Le Smania per la Villeggiatura* di Carlo Goldoni, C. Signorelli editore, Milano, 1967, p.4.

⁹ Carlo GOLDONI, *Mémoires*, II, XXVI, introduction et notes de Norbert Jonard, Paris, Aubier, 1992, p.360. Lire à ce sujet le témoignage de Goldoni lui-même sur sa fréquentation de la villégiature du Comte Widiman, parmi une « société nombreuse et choisie » où l'on joue la comédie comme dans *La cameriera brillante*, et ses notes sur la Trilogie aux chapitres XXVII à XXIX (*Mémoires*, II).

¹⁰ Les villégiatures se déroulent en Terre Ferme à Mira, à Dolo, le long de la Brenta, dans le Trévisan, dans le Vicentin... (Gerolamo BOTTONI, *Op.cit.*, p.4-6).

la noblesse déchue et plus encore pour les petits bourgeois qui dépensaient au-delà de leurs moyens, allant jusqu'à mettre en péril leur situation financière pour suivre les préceptes de cette mode¹¹.

L'année théâtrale 1761-1762, les rapports entre la Sérénissime et la Terre Ferme se sont détériorés : la campagne n'est plus ni un lieu de repos, ni exclusivement le lieu de l'exploitation des terres. L'équilibre est rompu, « il ne s'agit plus d'un choix de vie, mais d'une mode »¹² et de ses travers¹³. Goldoni lui-même témoigne de ce changement dans le second livre des *Mémoires* :

J'avais parcouru sur ma route plusieurs de ces maisons de campagne qui bordent la Brenta, où le luxe déploie son faste. C'est là où nos ancêtres n'allaient que pour recueillir leur bien, qu'on va aujourd'hui pour le dissiper. C'est à la campagne où l'on tient gros jeu, table ouverte, et où l'on donne des bals, des spectacles, et c'est là où la cicisbéature italienne, sans gêne et sans contrainte, fait plus de progrès que partout ailleurs.¹⁴

* Traces de cette réalité dans la *Trilogia*.

Les produits de la terre sont négligés au profit des denrées exotiques, au nom du luxe. Il est loin le temps où les « villeggianti » exploitaient leurs terres pour leur production personnelle : « allora si andava [in campagna] per fare il vino, ora si va per divertimento », explique Filippo¹⁵. Négligées, les terres ne donnent plus les fruits qu'elles donnaient jadis : à la campagne, « non ci sarà nemmeno il bisogno per fare il pane che occorre » et le raisin est déjà vendu, témoigne le serviteur Paolo¹⁶.

Mais « plus que la prodigalité, ce qui rend la villégiature condamnable, c'est la liberté qu'on y prend avec le temps et les règles de la vie civile » qui rompt la traditionnelle mesure du temps vénitienne, celle des affaires¹⁷. Le rythme de vie à la campagne est totalement bouleversé, et l'on s'en félicite car c'est le signe d'une bonne villégiature : « da noi, sapete come si fa. Si gioca, si balla : non si va mai in cena prima delle otto ; e poi col nostro carissimo *faraoncino* il più delle volte si vede il sole » assure Leonardo dans *Le smanie*, tandis que Ferdinando et Vittoria dénigrent la villégiature du Comte Anselmo, qui

¹¹ Gérard LUCIANI, *Le Théâtre social : la villégiature et ses images in Carlo Goldoni ou l'honnête aventurier*, Pug, 1992, p.193-208. Les familles patriciennes se font construire de riches et luxueuses villas à la campagne par des architectes célèbres (la villa Barbaro a Maser -1560- conçue par Palladio, décorée par Veronese).

¹² Françoise DECROISSETTE, *Op. cit.*, p.98. Sur les excès de la villégiature, précisément décrits, du mépris pour les paysans aux excès du jeu, en passant par le faste et le nombre élevés des « villas », jusqu'aux conséquences sur les terres agricoles négligées par les Vénitiens qui délaissent paradoxalement Venise après 1764, voir Françoise DECROISSETTE, «La villa, les plaisirs... », *Ibid*, p.96-108.

¹³ La mode, influencée par la France, est suivie surtout pour susciter l'envie de rivaux, dans la course au faste : « Le barche partivano cariche di tutto il vestiario preparato da lungo tempo. Le *cotole*, i *mantò* ; le *andrienne* e le *schiafone* ; le *vestaglie* e i *mariage* ; le *pellegrine* e le *matelote*... ». Le jeu fait contracter des dettes : « in poco tempo le grandezze della villeggiatura riducono a mal partito, i villeggianti e il ritorno alle lagune si veste a lutto, incoronato di debiti, di citazioni, di sequestri... ». Gerolamo BOTTONI, *Op.cit.*, p.4-6.

¹⁴ Carlo GOLDONI, *Mémoires*, II, ch.XXIII, p.341. Gerolamo Bottoni illustre le contexte de la mode de la villégiature et ses travers, que l'on retrouve dans la trilogie goldonienne, comme autant de signes du crépuscule de Venise (Gerolamo BOTTONI, *Op. cit.*, p.4-6).

¹⁵ *Le smanie*, I,9, p.56.

¹⁶ *Le smanie*, II,1, p.68. Mépris pour les paysans, désintérêt de certains propriétaires pour la terre qu'ils remettent entre les mains de régisseurs souvent trop prodigues ou malhonnêtes, l'utopie physiocrate des grandes familles côtoie la négligence des autres et le théâtre de Goldoni en témoigne (voir à ce sujet Françoise DECROISSETTE, *Op. cit.*, p.104-108).

¹⁷ Françoise DECROISSETTE, *Ibid*, p.100.

malgré sa bonne table, mène une vie trop « méthodique »¹⁸. *Le avventure* s'ouvre sur une scène à la campagne où le serviteur Beltrame juge aussi ses maîtres qui sont allés se coucher à l'aube après avoir joué et mangé toute la nuit : « se vegliano tutta la notte, bisogna che dormano il giorno »¹⁹.

La *Trilogia* nous renseigne aussi sur la manie vestimentaire, sous forte influence française²⁰ : la tenue dernier cri est une robe appelée *mariage*, un vêtement de soie d'une seule couleur, doublé de deux couleurs qu'il est de bon ton de choisir bien assorties²¹. La sœur de Leonardo se fait faire des « mantiglie », des « mantiglioni », sortes de châles employés comme capuchons²². D'autres détails relativement précis nous sont donnés sur les « cappellini » jugés démodés et supplantés par les « cappuccietti ». Giacinta nous renseigne aussi sur les tenues des hommes qui désormais ne portent plus de « giubbone di panno », « gambiere di lana » ou « scarpe grosse », mais ont adopté eux aussi la « *polverina* », et les « scappinetti colle fibbie di brilli », sorte de chaussures élégantes ornées de faux brillants. Ils montent en calèche en bas de soie, et ont renoncé à la canne pour adopter le « palossetto ritorto », sorte de large épée à lame unilatérale, sans oublier l'ombrelle pour se protéger du soleil²³. À la campagne, la tenue vestimentaire fait ensuite l'objet de discussions, moqueries, comparaisons, piques et sous-entendus acerbes²⁴, symbole d'un malaise croissant jusqu'à son paroxysme : cette tasse de café malencontreusement renversée sur l'« andrienne » de Giacinta à la fin de la *Trilogia*²⁵.

Autre réalité, la pratique des sigisbées, incarnée par Ferdinando, chevalier servant de la vieille épouse du Comte Anselmo. Celle-ci l'a abandonné pour un jeune homme de vingt-deux ans qui ne l'accompagne que pour se faire offrir le voyage ou en obtenir quelques sequins pour le jeu²⁶.

Le besoin de dilapider trouve un exutoire de choix dans le luxe culinaire, tout repas de « bonne » villégiature devant absolument réunir un grand nombre de personnes, de même que les jeux de cartes : Leonardo emporte de la ville des denrées exotiques de luxe telles que le café, le chocolat, le sucre et un assortiment d'épices en tout genre, et s'inquiète de savoir si le nombre de bougies sera suffisant pour six ou sept tables de jeu²⁷. Pourtant, cette débauche apparente de mets luxueux ne semble pas à la hauteur de cette ambition de « piccoli » qui prétend « figurare coi grandi »²⁸. Si l'on en croit son œil ironiquement goldonien, le parasite Ferdinando affirme en effet avoir bu une « pessima cioccolata » chez le Signor Filippo, un homme qui dépense ce qu'il peut et ce qu'il ne peut pas, et dont le service laisse à désirer²⁹. Les repas chez Filippo, ajoute-t-il, ne sont que « carnaccia, piatti

¹⁸ *Le smanie*, I,5, p.51.

¹⁹ *Le avventure*, I,1, p.121.

²⁰ Dans l'*Uomo prudente* (I,12) en 1748, Pantalone reproche déjà à son épouse d'être devenue la poupée de la mode venue de France (Carlo GOLDONI, *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1954-1955, p.263).

²¹ *Le smanie*, I,3, p.47-48.

²² *Le smanie*, I,1, p.43-44. Et aussi « delle cuffie da giorno, delle cuffie da notte, una quantità di forniture di pizzi, di nastri, di fioretti, un arsenale di roba. E tutto questo per andare in campagna », explique le serviteur Paolo.

²³ *Le smanie*, I,10, p.59-60.

²⁴ *Le avventure*, I,10, p.135-138

²⁵ *Il ritorno*, III, 7, p.255.

²⁶ *Le smanie*, I,5, p.51-52. Ferdinando, sigisbée parasite intéressé, courtise, dans la trilogie, la vieille Sabina qui hésite à l'entretenir (*Le avventure*, II,5, p.145-148 ; *Il ritorno*, I, 4, p.205).

²⁷ *Le smanie*, I,1, p.45.

²⁸ *L'autore a chi legge* pour *Le smanie*, p.41.

²⁹ *Le avventure*, I,7, p.131.

ricolmi, montagne di roba mal cotta, mal condita, tutta grasso, carica di spezerie ; roba che sazia a vederla, e non s'ha un piacere al mondo a mangiarla »³⁰. Faussement atténuée par le fait que celui qui la prononce est un pique-assiette, la critique de tels excès n'en est pas moins juste. Ces repas surabondants - voir les problèmes de digestion des personnages à la scène suivante (*Le avventure*, I,8) - n'ont de méritoire que l'apparence: « roba che sazia a vederla ». Et Filippo, de retour de villégiature, est fier de « figurare » aux yeux de Fulgenzio, dans cette description qui prête à rire, pour peu qu'on se souvienne du compte-rendu de Ferdinando : « si è mangiato bene : vitello prezioso, capponi stupendi, tordi, beccafichi, quaglie, starne, pernici. Ho dato mangiate, v'assicuro io, solennissime »³¹. La pertinence de la critique goldonienne implicite réside dans la confrontation que ne manquera pas de faire le spectateur avisé, d'un épisode comique à l'autre...

Tous ces éléments révèlent le poids du « conditionnement » imposé par la villégiature : les personnages obéissent à des codes de comportement relevant d'une attitude collective plus que de motivations personnelles. Ainsi, toute attitude individuelle est immédiatement « polluée » par l'impératif collectif de la villégiature.

Nous analyserons donc comment se manifeste cette névrose du renoncement individuel. Le premier conditionnement est le regard des autres : il est à l'origine de toutes les dissimulations servies par le luxe ou la mode. Les signes de ce conditionnement vont se nicher au cœur même du langage comique.

***Le langage, premier révélateur du poids de la « sociabilité ».**

Le poids du regard des autres a des conséquences sur le langage des personnages où le « je » est bien souvent nié au profit du « on » : « Or che ci penso. Non vorrei che mi criticassero invitando un giovane a venir con noi, avendo una figlia da maritare »³², s'inquiète Filippo. De même, ce n'est pas pour son plaisir personnel que Giacinta veut porter de la soie, mais parce que c'est « necessarissimo. Sarebbe una villania portare la *polverina* di tela »³³.

Dans la perte de leur fonction de sujet, d'acteurs de leurs choix, les personnages s'identifient aux « objets » auxquels ils se soumettent, au cœur même de la parole : « una fanciulla che non faccia quello che fanno le altre, suol passare (...) per anticaglia »³⁴. La même expression méprisante est reprise ensuite par Ferdinando : « quell'anticaglia di sua moglie »³⁵, assimilant ainsi une personne à des objets aussi dépassés que les fameux « cappellini » qualifiés d'« anticaglie »³⁶.

L'importance accordée au regard des autres conditionne une négation de l'individualité des personnages, ce qui entraîne chez eux des « smanie ». C'est le cas de Vittoria, qui ne partira pas sans son habit à la mode puisque « lo fanno tutte ». Qu'elle apprenne que la signora Aspasia ou la signora Costanza se ruinent en vêtements « per andare in campagna », et son comportement, sa parole même deviennent immédiatement

³⁰ *Le avventure*, I,7, p.132.

³¹ *Il ritorno*, III,2, p.243. Les serviteurs ne manquent pas non plus de fustiger la cuisine de Filippo, où la soupe semble préparée « nella lavatura de' piatti » tandis qu'on leur interdit, par souci de parcimonie, de profiter de la plupart des mets (*Le avventure*, III,10, p.177-178).

³² *Le smanie*, I,10, p.58.

³³ *Le smanie*, I,10, p.59.

³⁴ *Le smanie*, I,3, p.49.

³⁵ *Le smanie*, I,5, p.51.

³⁶ *Le smanie*, I, 10, p.59.

« smaniosi », agités, dans sa hâte de se précipiter chez le tailleur « a gridare, a strapazzarlo bene »³⁷.

Il en est de même pour Leonardo qui, au lieu de se laisser aller à ce qu'il éprouve réellement - une vive inquiétude pour ses propres finances -, se préoccupe davantage du regard des autres : « chi vuol figurare nel mondo, convien che faccia quel che fanno gli altri »³⁸, ce qui entraîne inévitablement chez lui une négation de ses craintes les plus intimes au nom du souci de paraître et, par suite, une « mania » névrotique : « voi m'inquietate più di tutti. Sono dieci anni che siete meco, e ogni anno diventate più impertinente. Perderò la pazienza »³⁹ répond-il agacé à son serviteur Paolo, préoccupé par l'insistance des crédateurs aux abois⁴⁰.

La *Trilogia della villeggiatura* est donc le règne du « on », révélé dans la syntaxe du langage, au détriment absolu du « je » pleinement acteur de sa vie. L'on joue parce qu'il faut jouer et non par envie : « In campagna si gioca » explique Vittoria, répétant son envie de jouer moins par envie réelle que pour s'en persuader : « Vo' giocare, perché mi piace giocare, perché ho bisogno di vincere, ed è necessario ch'io giochi, per non far dire di me la conversazione »⁴¹, car enfin la véritable motivation est le leitmotiv habituel : la nécessité de « figurare ».

Aussi Vittoria est-elle moins guidée par son propre plaisir que par le suprême conditionnement au regard de l'autre : l'envie. « Sono in un'afflizione grandissima, e il mio maggior tormento è l'invidia »⁴². Vittoria est malgré tout d'une relative lucidité puisqu'elle reconnaît que faire comme les autres, c'est renoncer à son envie individuelle et intime : « se le altre non andassero in villa, non ci sarebbe pericolo ch'io mi rammaricassi per non andarvi »⁴³.

La plupart des personnages de la trilogie souffrent de ce mal qui, au final, est source de leur malaise intime : faire comme les autres. À la campagne, « si va quando vanno gli altri, ed io mi lascio regolar dagli altri » explique Filippo dans *Le smanie*⁴⁴. Et chaque fois qu'une décision personnelle est remise en question par le regard des autres, un malaise quasi névrotique en découle. Ainsi, Filippo se trouve plongé dans les affres de l'indécision alors qu'il vient d'inviter Guglielmo à partager leur calèche pour le voyage⁴⁵.

Par conséquent, le « je » étant souvent exclu, les véritables « actants », les véritables « sujets » du jeu autant que du « verbe » de la villégiature sont des impératifs niant les désirs individuels. Au cœur du langage, les objets de la mode deviennent alors sujets des actions :

³⁷ *Le smanie*, I, 8, p.55.

³⁸ *Le smanie*, I,1, p.44. Leonardo ne cesse de se comparer à Filippo : « Nel caso in cui sono, ho da ecceder le bisogna. Il mio casino di campagna è contiguo a quello del signor Filippo. Egli è avvezzo a trattarsi bene ; è uomo splendido, generoso ; le sue villeggiature sono magnifiche, ed io non ho da farmi scorgere, non ho da scomparire in faccia di lui ».

³⁹ *Le smanie*, I,1, p.45. Les crédateurs viennent ensuite trouver Filippo dès le premier acte du *Ritorno* (I,1).

⁴⁰ Les mêmes crédateurs pressants déclencheront alors la même « mania » dans *Il ritorno*, I,1, p.196-199.

⁴¹ *Le smanie*, II,1, p.67.

⁴² *Le smanie*, II, 6, p.75.

⁴³ *Le smanie*, II,6, p.75.

⁴⁴ *Le smanie*, I, 9, p.56.

⁴⁵ *Le smanie*, I,10, p.58. « non vorrei che mi criticassero invitando un giovane a venir con noi, avendo una figliola da maritare ».

« non si usano più i capelli »... « ora corrono i cappuccetti »⁴⁶, les femmes étant les premières victimes de cette dictature matérialiste de l'apparence.

Conséquence névrotique de la négation de soi, l'agitation des préparatifs fait presque partie intégrante de ce qui « se fait », comme si les « smanie » relevaient d'un rituel obligé de la villégiature, celui d'avoir l'air affairé⁴⁷. Ainsi en est-il de Vittoria qui se sentirait presque déshonorée de ne point s'agiter de plus en plus frénétiquement à mesure que le départ approche : « Presto, donne, dove siete ? Donne, le scatole, la biancheria, le scuffie, gli abiti, il mio *mariage* »⁴⁸. Mais bien souvent, cette agitation sert aussi à dissimuler le malaise intime des personnages. Dans les affres de son amour contrarié pour Guglielmo, Giacinta s'efforce, comme pour un rôle théâtral difficile à tenir, d'avoir l'air préoccupée des futilités imposées par la villégiature : « io non ho altro in testa che abiti, guarnizioni, gioje, pizzi di Fiandra, pizzi d'aria, fornimenti di bionda, scarpe, cuffie, ventagli. Questo è quanto m'interessa presentemente, e non penso ad altro (*forzandosi di mostrare intrepidezza*) »⁴⁹.

En somme, les véritables acteurs de la villégiature sont soit les autres et leur regard, soit les objets. Les apparences, l'extériorité ont pleins pouvoirs sur les individus au péril de leur intériorité.

* La place de l'intériorité des personnages.

Bien que niées, les passions des personnages n'en transparaissent pas moins. Comment ne pas percevoir l'envie et l'agacement dans la rivalité vestimentaire entre Giacinta et Vittoria, malgré leurs efforts pour sauver les apparences : « faccio de' sforzi a fingere, che mi sento crepare » conclut Vittoria au terme d'une scène emblématique de ces dialogues tissés de sous-entendus qui font la richesse de la *Trilogia*⁵⁰.

Son amour pour Guglielmo, Giacinta finit par l'avouer à sa servante Brigida qui la qualifie de malade ayant peur du seul remède : y céder⁵¹. Giacinta n'a de cesse de fuir Guglielmo - *Le avventure* (I,7) - et de réprimer ce sentiment en jouant la comédie des apparences. Cette comédie atteint son paroxysme au cœur des *Avventure* dans les quatre scènes où les personnages sont réunis en nombre pour jouer aux cartes. Durant ces quatre scènes, Guglielmo et Giacinta se parlent à mots couverts, par sous-entendus ou en apartés⁵² en présence des autres. Les sentiments des deux personnages imprègnent leurs paroles de non-dits, porteurs d'un double sens parce que leur destinataire est double et que les mots sont reçus différemment selon ces destinataires. Lorsque Giacinta demande à Vittoria de prendre place auprès de Guglielmo, en une seule réplique, le message qu'elle envoie à Vittoria n'est pas le même que celui qu'elle adresse à Guglielmo, elle le sait et lui aussi (II,9). Et lorsqu'il dit à Vittoria : « anzi amo più di quello che vi credete »⁵³, Guglielmo connaît pleinement la double destination de ses paroles.

⁴⁶ *Le smanie*, I, 10, p.59.

⁴⁷ Les « smanie » de Vittoria, une fois divulguées par Ferdinando, seraient de toute façon vite tournées en dérision « in tutte le compagnie, in tutte le conversazioni » (*Le smanie*, I,4, p.50).

⁴⁸ *Le smanie*, III,4, p.98. La manie de la villégiature devient aussi vertu théâtrale lorsque les hésitations permanentes des personnages, donnant des ordres contradictoires aux serviteurs, sont le ressort du comique comme dans les *Smanie* (acte III, scènes 4, 5, 6, 7, 8).

⁴⁹ *Il ritorno*, I,5, p.208.

⁵⁰ *Le smanie*, II, 12, p.92.

⁵¹ *Le avventure*, II,1, p.140-141.

⁵² *Le avventure*, II,8, p.151-152.

⁵³ *Le avventure*, II,9, p.159.

La richesse des quatre scènes autour de la table de jeu réside justement dans le nombre de destinataires implicites auxquels s'adressent les répliques des personnages. La plupart du temps, les sous-entendus sont tels qu'une réplique a presque toujours un double destinataire comique.

Dans ces scènes du jeu de cartes⁵⁴, où les mots de chacun cachent ici la jalousie vestimentaire (Costanza, Rosina, Giacinta et Vittoria), là des sentiments inavoués (Guglielmo et Giacinta), là encore la cupidité pécuniaire (Ferdinando) ou même les soupçons des uns sur les autres (Leonardo, Vittoria⁵⁵), les apartés se font de plus en plus nombreux jusqu'au paroxysme de la scène (II,10). Ils sont l'espace de la vérité sous-jacente, tandis que les répliques dites à haute-voix sont le règne des faux-semblants. À la fin du jeu, cependant, les apartés disparaissent et c'est entre les lignes cette fois que s'épanche, d'autant plus douloureusement, le poids de l'agacement et des non-dits, dans une série de répliques quasi métaphoriques : « che so io che diavolo giochi ? » ou « badi al suo gioco, signora Giacinta (*ridendo*) » s'interroge à haute voix Vittoria, en écho au « perché non bada al suo gioco, signora Giacinta ? » d'un Leonardo jaloux⁵⁶.

Chez Giacinta, toutefois, même si la nécessité de « figurare » l'emporte, il s'agit plus d'amour-propre et de courage quasi « romantique » avant la lettre, que de la seule bienséance (« qual figura dovremo fare nel mondo ? » dit-elle à Guglielmo⁵⁷) et leur lutte intérieure mutuelle se manifeste par un crescendo d'apartés : « ceda la passione al dovere » ; « (si tratta dell'onore. Ci vuole coraggio) »⁵⁸. Mais étouffer des sentiments aboutit à la mélancolie pour Giacinta, d'autant qu'elle ne cesse de nier son mal : « sono sana, sanissima, com'era prima » rétorque-t-elle à Brigida⁵⁹.

Le malaise intime de Giacinta, tiraillée entre l'amour-propre et l'amour, ressemble quelque peu à celui de la Camille d'Alfred de Musset dans *On ne badine pas avec l'amour* : ce malaise finit par se transformer en véritable cruauté des apparences, tel un rôle dicté par l'amour-propre⁶⁰, à l'instar de Camille.

La pièce de l'auteur romantique français est le jeu cruel et risqué de l'amour et de l'amour-propre. Tout comme Giacinta, Camille se ment à elle-même⁶¹ parce qu'elle refuse d'aimer. Mais en héroïne romantique, Camille recherche la douleur avant l'amour⁶².

⁵⁴ Les manies de la villégiature cachent des questions plus profondes, que Goldoni ne choisit pas comme centre du discours, mais néanmoins fondamentales : "Il est clair que le jeu a ici pour rôle de permettre aux personnages de ne pas parler des seuls problèmes existants qui sont ceux de l'amour » (Gérard LUCIANI, *Op. cit.*, p.203).

⁵⁵ *Le avventure*, II,10, p.158. « Mi pare un po' melanconico il signor Guglielmo » , observe Vittoria en s'adressant à l'intéressé.

⁵⁶ *Le avventure*, II, 11, p.161.

⁵⁷ *Le avventure*, III, 3, p.169.

⁵⁸ *Le avventure*, III,4, p.170-171.

⁵⁹ *Il ritorno*, I, 4-5, p.207.

⁶⁰ *Il ritorno*, II, 8-9, p.231-236.

⁶¹ « Connaissez-vous le coeur des femmes, Perdican ? Etes-vous sûr de leur inconstance, et savez-vous si elles changent réellement de pensée en changeant quelquefois de langage? Il y en a qui disent que non. Sans doute, il nous faut souvent jouer un rôle, souvent mentir ; vous voyez que je suis franche ; mais êtes-vous sûr que tout mente dans une femme, lorsque sa langue ment ? Avez-vous bien réfléchi à la nature de cet être faible et violent, à la rigueur avec laquelle on le juge, aux principes qu'on lui impose ? Et qui sait si, forcée à tromper tout le monde, la tête de ce petit être sans cervelle ne peut pas y prendre plaisir, et mentir quelquefois par passe-temps, par folie, comme elle ment par nécessité » (Alfred de MUSSET, *On ne badine pas avec l'amour*, III, 6, Garnier Flammarion, Paris 1988, p.154).

⁶² En cela réside le tragique de la pièce de Musset.

Giacinta en revanche fuit la souffrance, s'appuyant sur la raison comme un véritable remède de l'âme⁶³, en femme d'un XVIIIe siècle qui hésite entre raison et sensibilité.

Il y a, dans la pièce de Musset tout comme chez Goldoni, une figure féminine, pendant de Vittoria entre Guglielmo et Giacinta : Rosette. Comme les deux personnages goldoniens, Perdican et Camille s'avouent leur amour alors qu'il est déjà trop tard⁶⁴, mais beaucoup plus tragiquement puisque Rosette meurt d'avoir été le jouet de leurs sentiments.

Personnage complexe⁶⁵, Giacinta n'est toutefois pas encore de la trempe de ces futures héroïnes romantiques qui céderont à la passion ou iront s'enfermer au couvent⁶⁶. L'expédient du dénouement choisi (Vittoria épouse Guglielmo) permet de ne pas résoudre le dilemme de la passion chez Giacinta : Goldoni croit-il réellement au pouvoir de la raison sur la passion ?

L'espace de « défoulement » des passions sous-jacentes est constitué des apartés, d'autant plus nombreux que la tension est grande (*Le avventure* (III,11-12)⁶⁷. Le texte est alors littéralement envahi par les apartés où s'épanchent les affections intimes, dans un crescendo de dissimulations et de souffrances individuelles (« andiamo a sacrificarci » dit Guglielmo se parlant à lui-même)⁶⁸.

Les monologues forment aussi les espaces du « défoulement » intime d'une intériorité réprimée, blessée par les si nombreux impératifs extérieurs de « sociabilité ». « Vorrei respirare un momento. Vorrei un momento di quiete. Giochi chi vuol giocare. Niente mi alletta... » commence Giacinta dans son monologue des *Avventure*⁶⁹, où cet espace de parole devient de plus en plus présent et nécessaire à mesure que les crises s'accroissent. Dans *Il ritorno* enfin c'est aussi la lecture qui permet à Giacinta de respirer et de canaliser ses tensions⁷⁰.

Seuls échappent au conditionnement les personnages détachés, ou cyniques, comme l'oncle Bernardino. Bernardino dénonce par son ironie féroce, par son rire distancié, les

⁶³ *Il ritorno*, II, 7, p.230. « s'apre nel mio pensiero la celletta che mi fa pensare a Guglielmo, ho da ricorrere alla ragione, e la ragione ha da guidare la volontà ad aprire de' cassettini ove stanno i pensieri del dovere, dell'onestà, della buona fama ».

⁶⁴ « Insensés que nous sommes ! Nous nous aimons ! Quel songe avons-nous fait, Camille? (...) Ô mon Dieu, le bonheur est une perle si rare dans cet océan d'ici-bas ! Tu nous l'avais donné, pêcheur céleste, tu l'avais tiré pour nous des fonds de l'abîme, cet inestimable joyau ; et nous, comme des enfants gâtés que nous sommes, nous en avons fait un jouet (...) Il a bien fallu que nous nous fissions du mal, car nous sommes des hommes. Ô insensés, nous nous aimons » Alfred de MUSSET, *Op. cit.*, III,6, p. 163.

⁶⁵ « Giacinta risoluta e padrona di sé si trasforma in una donna inquieta, turbata, se non addirittura lacerata, dalla passione per Guglielmo. Una passione che la rende ben più moderna dell'Eugenia de *Gl'Innamorati* e che ne fa una delle figure più ricche di risvolti del pur memorabile universo femminile goldoniano. Di fronte a lei, tutti gli altri personaggi (...) finiscono inevitabilmente per apparire meno determinanti e meno emblematici di una condizione umana, prima che sociale » (Giovanni ANTONUCCI, *I Capolavori, Goldoni*, Newton, Roma, 1992, p.302-303).

⁶⁶ « Goldoni non poteva andare oltre e fare di Giacinta un'eroina romantica che si ribella alla morale corrente perché era un uomo del Settecento e aveva piena coscienza di ciò che allora era il matrimonio (...) Altro che lieto fine e cedimento alle convenzioni sociali ! Qui c'è un personaggio che accetta consapevolmente il suo destino matrimoniale, ma con una ferita *dentro* che difficilmente riuscirà a rimarginarsi. È questa la straordinaria "modernità" di Giacinta » (Giovanni ANTONUCCI, *Ibid.*, p.356-357).

⁶⁷ *Le avventure*, III, 11-12, p.179-183.

⁶⁸ *Le avventure*, III, 13, p.183-184.

⁶⁹ *Le avventure*, III,2, p.167.

⁷⁰ *Il ritorno*, II,7, p.230. Giacinta fait partie des rares personnages qui, lorsqu'ils se parlent à eux-mêmes, ne se mentent pas. Sa capacité à l'auto-analyse se révèle pleinement dans *Le avventure* et *Il ritorno*.

excès de la villégiature⁷¹. Sa voix satirique est contre-balancée par l'autre voix goldonienne plus modératrice, plus discrète et néanmoins juste aussi, de Fulgenzio qui regrette qu'un honnête homme tel que Filippo se laisse entraîner dans des dépenses inconsidérées, n'allant lui-même en villégiature que lorsque ses intérêts l'exigent (*Le smanie* II,9)⁷². La réapparition de Fulgenzio modère le venin de Bernardino (*Il ritorno*, III,5). Ainsi, faussement atténuée, la critique n'en est pas moins efficace. Quant à Ferdinando, personnage de parasite négatif, Goldoni lui prête des paroles critiques qui n'en sont pas pour autant invalidées : « bel soggetto per una cantata per musica » s'écrie-t-il au sujet de Vittoria à la fin du premier acte des *Avventure*⁷³ ou « vado al caffè, dove mi aspetteranno i curiosi di sapere le avventure di Montenero. Ho da discorrerne per due settimane. Ho da divertire Livorno [l'on entend : Venise...]. Ho da far ridere mezzo mondo (parte)⁷⁴ » conclut-il comme eût conclu un certain dramaturge vénitien⁷⁵.

Conclusion :

D'autres pièces goldoniennes avaient anticipé la description du malaise de toute une classe sociale dans ses rapports avec la Terre Ferme : *La castalda* (1751), *La cameriera brillante* (1754), *I Malcontenti* (1755) et *La villeggiatura* (1756). Toutes s'attardaient sur l'aspect matériel des excès de la villégiature, sur les conséquences financières ou mercantiles, ou sur les travers ridicules des personnages, mais sans atteindre la description d'une névrose collective de classe comme dans *La trilogia della villeggiatura* (1761-62) : la lutte intérieure de l'individu contre la pression et les impératifs de la sociabilité vue comme malaise de tout un groupe social après 1750.

« Un autre poète, Barbaro, pronostiquait la fin prochaine de Venise ; Gasparo Gozzi, passant l'été à Padoue, dans un moment de désespoir, mettait fin à ses jours en se jetant dans le fleuve ; Goldoni attaquait la folie de ses compatriotes » dans les comédies sur la villégiature⁷⁶. Il semble bien qu'il s'agisse du terme approprié : une folie proche de ce qu'en dit Goldoni dans *L'autore a chi legge* pour les *Smanie* :

L'innocente divertimento della campagna è divenuto a' dì nostri una passione, una mania, un disordine.(...) L'ambizione ha penetrato nelle foreste : i villeggianti portano seco loro in campagna la pompa ed il tumulto delle Città, ed hanno avvelenato il piacere dei villici e dei pastori, i quali dalla superbia de' loro padroni apprendono la loro miseria.(...)⁷⁷.

Si le bourgeois vénitien est en passe de perdre sa lucidité, les serviteurs ont en revanche pleinement conscience des erreurs de leurs maîtres, qu'ils miment au début des

⁷¹ Son apparition dans deux scènes seulement le rend d'autant plus percutant (*Il ritorno*, II, 5-6, p.224-229).

⁷² *Le smanie*, II, 9, p.78-79. Fulgenzio, double de Goldoni, dont la présence est quasi aussi discrète que celle de Bernardino, ne réapparaît qu'à la fin du troisième acte, puis seulement dans *Il ritorno*, I,3, p.202-203

⁷³ *Le avventure*, I, 10, p.138.

⁷⁴ *Il ritorno*, I, 4, p.206.

⁷⁵ « Goldoni mêle habilement la position (que l'on peut qualifier d'officielle) de réprobation, pour morigéner le public, et la position de celui qui a pratiqué, et apprécié, la vie en villégiature » (Françoise DECROISSETTE, *Op. cit.*, p.100-101) comme en témoigne cet extrait d'une longue lettre-poème en martelliens adressée à Gabriel Cornet (1757) sur la villégiature dans la villa de Widman à Bagnoli : « Non descrivo la tavola ; da ciaschedun si sa / Del padrone di casa la generosità ; Dico ben che è un piacere veder tante persone / Unite a buona tavola a far conversazione » (cité par Gerolamo BOTTONI, *Op. cit.*, p.8).

⁷⁶ Gerolamo BOTTONI, *Ibid.*, p.6. C'est nous qui traduisons.

⁷⁷ *L'autore a chi legge* pour *Le smanie*, p.41.

Avventure (I,1), ou deviennent même porte-parole de Goldoni : « Oh ! chi volesse dire... chi volesse discorrere su quel che succede in villa, ci sarebbe da fare de' tomi. Si vanno a struggere i poeti per far commedie ? Vengano qui, se vogliono fare delle commedie »⁷⁸.

Malaise d'un groupe social, ou malaise intime et individuel ? Le second ne serait somme toute que le reflet du premier, chez des personnages déchirés entre leur for intérieur et l'extériorité imposée par la comédie sociale des apparences et de la bienséance⁷⁹.

Cécile Berger

⁷⁸ *Le avventure*, I,3, p.123. L'acte III également s'ouvre sur la lucidité critique des serviteurs.

⁷⁹ Pour Giorgio Strelher, « La Trilogia è una commedia d'amore. E di un amore "sbagliato"(...) Qui il dramma è d'amore, in pieno, senza reticenze, c'è abbandono sentimentale, incontro di sentimenti a caldo (...). Se c'è una possibile "tristezza" in Goldoni (e noi l'abbiamo sempre sentita, dovunque, perché la dolcezza ha sempre accanto a se la malinconia), se c'è qualche ripiegamento malinconico in questo secolo, in definitiva dolcissimo, pieno di gioia di vivere, di garbo e di misura nella sua più piena e non decadente espressione, qui essa si ritrova catalizzata in piena luce (Giorgio STRELHER, *Per un teatro umano*, Milano, Feltrinelli, 1974, p.237-238.)

