

## **CARLO GOLDONI : LE POUVOIR DE LA PASSION ENTRE MONDE ET THÉÂTRE**

Vederete quanto Amor  
in donna sii potente,  
e qualmente siàn vinti  
da soa forza

*La Veniexiana*

Au cœur de la production théâtrale et théorique de Goldoni, la passion est un objet fondamentalement ambigu: vice et vertu, facteur de dérèglement et de rétablissement des relations, expression de la fiction et de la sincérité, exerçant un pouvoir exceptionnel tant au niveau émotionnel que cognitif, sur les personnages aussi bien que sur les spectateurs, destinataires ultimes de cette représentation<sup>1</sup>. En fait, la réflexion de Goldoni à l'égard de cet obscur objet du désir est étroitement liée à celle, plus vaste, qui concerne le statut du théâtre et plus particulièrement de la comédie, dans le cadre d'un

---

<sup>1</sup> Bartolo Anglani fait remarquer l'intérêt obsessionnel manifesté par Goldoni pour cet objet : « Però per noi può essere interessante [...] andare più a fondo nell'analisi [...] per tentare di cogliere il senso – o i sensi – dell'interesse ossessivo che il teatro goldoniano sembra aver riservato in tutto l'arco del suo svolgimento alla declinazione delle passioni, al cui territorio appartengono storicamente le manie e le nevrosi » (*Le passioni allo specchio. Autobiografie goldoniane*, Rome, Kepos Edizioni, 1996, p. 75). Voir aussi L. Comparini, « Des mouchoirs et des larmes. Pathétique et passion de la page à la scène », *Chroniques italiennes*, 38 (*Goldoni, le livre, la scène, l'image*), 1994.

processus de réforme dramaturgique qui se développe dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le phénomène des émotions, des larmes des personnages pour la plupart féminins qui inondent la scène, entraîne une évolution de la comédie vers un genre mixte, mélange de sérieux et de comique.

Nous essayerons d'abord de comprendre l'émergence du pathétique au théâtre, dans le contexte plus général de la réflexion dramaturgique au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ensuite, nous mettrons en évidence les traits distinctifs de cet objet de pouvoir dans la comédie de Goldoni ainsi que ses implications en ce qui concerne le développement du genre.

### **Un laboratoire des passions: le théâtre**

La diffusion du pathétique et des larmes est un phénomène qui concerne toute la littérature européenne du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment le théâtre et le roman, et qui s'explique par le rôle de plus en plus important joué par la sensibilité, qui permet à l'individu de se réaliser grâce à la coïncidence entre sentir et savoir, raison et passion<sup>2</sup>. Le théâtre semble être le genre le plus touché par cette vague sentimentale et passionnelle. D'abord, les passions constituent la source du spectacle et le spectacle lui-même, en ce qu'elles sont à l'origine d'une action qui est mise en scène non seulement devant les personnages, mais aussi devant des spectateurs réels. Ainsi, le pathétique présente à la fois une stratégie de représentation (avec un style, des thèmes, des personnages, des espaces) et de communication (le théâtre, les acteurs, le jeu) ; on peut donc dire que le médium dramatique, à la différence du roman ou de la peinture, enrichit la réflexion sur le pathétique « d'un ensemble de considérations liées à l'incarnation et au rôle du comédien dans la communication des émotions »<sup>3</sup>. Dans la mesure où les spectateurs sont placés dans une situation de réception collective, le pathétique produit sur eux une action particulièrement efficace en modifiant leur perception et leur attitude morale. Source de la manifestation de

---

<sup>2</sup> On a pu parler de « perméabilité générique » pour indiquer ce flux larmoyant passant de l'un à l'autre genre : voir A. Coudreuse, *Le goût des larmes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1999.

<sup>3</sup> S. Marchand, *Théâtre et pathétique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2009, p. 22-23.

l'émotion, recherché comme objectif principal de la représentation théâtrale, le pathétique devient principe créateur<sup>4</sup> :

Le goût des larmes n'influe pas seulement sur la création mais modifie la manière de penser l'art dramatique. En plaçant l'effet au centre de la réflexion spéculative, en signant le passage d'une poétique du beau à une esthétique du plaisir, les dramaturges-philosophes entendent faire du pathétique un principe de la création.<sup>5</sup>

Les larmes et les passions envahissent la scène, entraînant une transformation du système générique traditionnel fondé sur la polarité comédie/tragédie. Un nouveau genre moyen s'affirme progressivement (larmoyant, sentimental, attendrissant, sérieux), à commencer par le théâtre larmoyant de Destouches et La Chaussée, la « comédie des sentiments » (et non pas « sentimentale ») de Marivaux, jusqu'à la comédie « attendrissante » de Voltaire, sans oublier la « domestic tragedy », la « tragédie bourgeoise » ou « domestique » des Anglais, *Le Marchand de Londres* de Lillo (1730), *Le Joueur* de Moore (1753) et jusqu'au drame de Diderot<sup>6</sup>.

Quant à Voltaire, dans sa préface de 1750 à *Nanine ou le préjugé vaincu* (1749), il expose les éléments distinctifs de cette comédie, qu'il définit comme « attendrissante » pour la distinguer de la « comédie

---

<sup>4</sup> Voir *ibid.*, p. 17 : il « représente ce qui, dans la relation esthétique, est le plus éphémère, le plus fuyant et le plus inexprimable : l'effet ».

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 18. Voir aussi p. 63 : « Plus que comme un ornement agréable, le pathétique est conçu comme une composante essentielle de l'expérience théâtrale, apparaissant aux yeux des dramaturges comme une obligation à laquelle ils ne sauraient se soustraire, sous peine de s'exposer à l'échec. »

<sup>6</sup> Voir F. Deloffre, « Introduction », dans P. de Marivaux, *Théâtre complet*, Paris, Garnier, 1980, p. II, cité par R. Tessari, « Dai lumi della Ragione ai roghi della Rivoluzione francese », dans R. Alonge et G. Davico (éd.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Turin, Einaudi, 2000, p. 253 : Marivaux « [...] inaugura un genere inedito sul quale insisterà di preferenza, e che si può definire commedia del sentimento – il che non significa affatto “commedia sentimentale”. Non si tratta più, come avveniva per Molière, Regnard o Dancourt, di ambiente verosimile, di personaggi specificati o dal loro stato sociale o dal loro carattere, bensì d'un universo nel quale la realtà esclusiva è quella del sentimento, là dove si nasce all'esistenza nascendo all'amore ».

larmoyante », et qui est caractérisée par un mélange de larmes et de rire, de comique et de pathétique, ainsi que par sa capacité à « faire passer les spectateurs insensiblement de l'attendrissement au rire »<sup>7</sup>. En revanche, *L'Écossaise* (1760), une comédie de contrastes, est plutôt fondée sur l'alternance de moments plaisants et attendrissants :

Quant au genre de la pièce, il est dans le haut comique, mêlé au genre de la simple comédie. L'honnête homme y sourit de ce sourire de l'âme préférable au rire de la bouche. Il y a des endroits attendrissants jusqu'aux larmes, mais sans pourtant qu'aucun personnage s'étudie à être pathétique.<sup>8</sup>

Le rôle central des passions se précise davantage dans l'œuvre de Diderot. Nous assistons à une évolution de sa pensée, d'une esthétique vériste fondée sur l'*Ut pictura poesis* d'Horace, selon laquelle la poésie doit être un tableau, une représentation du réel, à une esthétique de l'enthousiasme pour la vertu et, dans l'art, pour l'énorme, le sauvage, le primitif<sup>9</sup>. Dans l'*Éloge de Richardson* (1762), Diderot souligne la fonction cathartique des larmes, résultat des malheurs de la vertu, comme facteur commun entre les genres. En ce qui concerne le théâtre, il se tourne vers des sujets susceptibles d'intéresser un nouveau public et vers des genres intermédiaires entre la tragédie et la comédie, qu'il désigne comme « tragédie bourgeoise » ou « domestique », « comédie sérieuse », « drame », dont son *Fils naturel* et son *Père de famille* sont un exemple<sup>10</sup>. Ce genre moyen, dont le précurseur est pour lui Térence (voir « Sur Térence », 1765), est caractérisé par des nuances plutôt que des contrastes entre rire et pleurer. Pour cette raison, Diderot supprime les rôles de valets intrigants et rusés et

<sup>7</sup> Voltaire, « Préface », dans *Nanine ou le préjugé vaincu*, dans J. Truchet (éd.), *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1972, vol. I, p. 874, 875.

<sup>8</sup> Voltaire, « Préface », dans *L'Écossaise*, *ibid.*, vol. II, p. 210-211.

<sup>9</sup> Voir L. Versini, « Introduction », dans Diderot, *Œuvres*, t. IV (*Esthétique-Théâtre*), Paris, R. Laffont, 1996, p. III.

<sup>10</sup> *Le Père de famille*, commencé en 1757, est achevé en 1758 et publié avec *De la poésie dramatique*. Cette pièce fut elle aussi objet d'une « cabale » orchestrée par Choiseul, Fréron et Palissot. Elle fut représentée en 1759 à Toulouse, Bordeaux, Marseille, Lyon et remporta un grand succès. Elle fut accueillie à la Comédie Française en 1761 pour sept représentations, ce qui constitue un réel succès pour l'époque. Puis encore avec beaucoup de succès en 1769, à Vienne en 1771 devant Marie-Thérèse et à Naples devant le roi en 1773.

tout élément ridicule chargé de faire rire. Il s'agit de ce qu'il définit comme *genre sérieux* :

[...] il y a de l'intérêt ; et il y en aura sans ridicule qui fasse rire, sans danger qui fasse frémir, dans toute composition dramatique où le sujet sera important, où le poète prendra le ton que nous avons dans les affaires sérieuses, et où l'action s'avancera par la perplexité et par l'embarras. Or, il me semble que ces actions étant les plus communes de la vie, le genre qui les aura pour objet doit être le plus utile et le plus étendu. J'appellerai ce genre le *genre sérieux*.<sup>11</sup>

Dans ses *Entretiens*, il souligne le rôle fondamental de la passion, d'un point de vue à la fois philosophique et théâtral. Sur le plan philosophique, c'est à Constance que Dorval attribue cet éloge : « Les passions détruisent plus de préjugés que la philosophie. Et comment le mensonge leur résisterait-il ? Elles ébranlent quelquefois la vérité. »<sup>12</sup> Quant à sa fonction plus éminemment théâtrale, elle joue un rôle crucial dans le jeu des acteurs : « La voix, le ton, le geste, l'action, voilà ce qui appartient à l'acteur ; et c'est ce qui nous frappe, surtout dans le spectacle des grandes passions. C'est l'acteur qui donne au discours tout ce qu'il y a d'énergie. C'est lui qui porte aux oreilles la force et la vérité de l'accent. »<sup>13</sup> La passion amoureuse est fondamentalement théâtrale, elle ne peut pas être lue, elle doit être entendue. Afin d'émouvoir le spectateur, l'acteur doit transmettre l'énergie de l'expérience émotive à travers des gestes, des hésitations et tremblements de la voix :

Moi : j'ai pensé quelquefois que les discours des amants bien épris, n'étaient pas des choses à lire, mais des choses à entendre. Car, me disais-je, ce n'est pas l'expression *je vous aime*, qui a triomphé des rigueurs d'une prude, des projets d'une coquette, de la vertu d'une femme sensible : c'est le tremblement de voix avec lequel il fut prononcé ; les larmes, les regards qui l'accompagnèrent.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> D. Diderot, *Entretiens sur le Fils Naturel*, J. Goldzink éd., Troisième entretien, Paris, Flammarion, 2005, p. 119-120.

<sup>12</sup> *Ibid.*, Second entretien, p. 111.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 90-91.

Ce qui distingue le genre sérieux, c'est l'intérêt, une notion qui désigne une agitation émotive, une participation affective du spectateur. Diderot explique cette notion d'« intérêt » dans son essai *Eloge de Richardson* (1761), en relation à l'œuvre romanesque de l'auteur anglais qui, afin de toucher le lecteur, fait en sorte qu'il s'identifie et se reconnaisse dans les personnages et les situations représentées, comme s'il participait réellement à l'action, comme s'il était lui-même un personnage du roman :

[...] les passions qu'il peint sont telles que je les éprouve en moi ; ce sont les mêmes objets qui les émeuvent, elles ont l'énergie que je leur connais ; les traverses et les afflictions de ses personnages sont de la nature de celles qui me menacent sans cesse ; il me montre le cours général de choses qui m'environnent.<sup>15</sup>

Son esthétique théâtrale repose sur ces deux postulats : a) l'émotion qu'on éprouve au théâtre est de la même nature que celle qu'on éprouve dans la vie ; b) la sensibilité et la moralité sont synonymes. Suscitant des émotions fortes et les larmes qui en sont la conséquence, le théâtre peut donc exercer son rôle pédagogique en rendant meilleurs les hommes : « Le parterre de la comédie est le seul endroit où les larmes de l'homme vertueux et du méchant soient confondues. Là le méchant s'irrite contre des injustices qu'il aurait commises. »<sup>16</sup> Le pathétique va s'inscrire progressivement dans un projet moral et idéologique. L'effet du spectacle (les émotions, les larmes), son énergie émotionnelle, contribuent à définir la nouvelle fonction du théâtre comme instrument de persuasion, voire de propagande, caisse de résonance des idées des Lumières. S'adressant à un public de bourgeois qui doivent apprendre à devenir des citoyens, le drame aura alors pour le philosophe des implications politiques et sociales bien définies (Mercier).

---

<sup>15</sup> D. Diderot, « Éloge de Richardson », dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 156.

<sup>16</sup> D. Diderot, « De la poésie dramatique », II, dans *Entretiens*, *op. cit.*, p. 171.

### La passion, un nouvel objet de la comédie réformée de Goldoni

Au cœur de l'œuvre de Goldoni, la représentation de la passion présente des différences importantes par rapport à celle de Diderot<sup>17</sup>. Celles-ci consistent dans le statut ambigu de cet objet, à la fois vice et vertu, source de ridicule et de sérieux, ainsi que dans l'attitude ambivalente de l'auteur à l'égard de la stratégie théâtrale du pathétique, la passion étant identifiée à l'expérience dramaturgique elle-même.

Dans la préface à l'édition Bettinelli (1750), la passion joue essentiellement deux rôles différents : d'une part en tant qu'inclination, attraction irrésistible pour le théâtre, éprouvée par l'auteur lui-même, par laquelle Goldoni explique l'origine de son engagement dans l'activité dramaturgique ; et de l'autre, en tant que nouvel objet de la comédie réformée.

La passion est d'abord ce pouvoir qui est à l'origine de sa vocation théâtrale : « Pour moi, il est certain que, dès ma plus tendre jeunesse, c'est vers l'étude des choses du théâtre que je me suis senti quasiment ravir par une *force intérieure invincible*. »<sup>18</sup> Force impossible à réprimer qui accompagne l'auteur tout au long de son parcours de formation :

Ce *génie* ne cessa de grandir en moi toujours davantage quand je commençai à fréquenter assidûment les théâtres ; et jamais il ne me quitta lors des nombreux séjours successifs que je fis dans diverses villes d'Italie où m'amènèrent la nécessité de faire mes études, comme celle de

---

<sup>17</sup> Malgré ses dénégations, Diderot, on le sait, avait repris, sans citer son auteur, la comédie *Il vero amico* (1750) comme modèle pour son premier ouvrage, *Le Fils naturel*, ainsi que dans l'élaboration de sa théorie du genre sérieux. De nombreux autres ouvrages de Goldoni qui, depuis la fin des années 1740, avait entrepris de réformer la comédie, présentaient déjà les éléments constitutifs du nouveau genre : les conditions à la place des caractères, l'idée du tableau et de l'intérêt. Parmi les critiques, c'est peut-être Norbert Jonard qui a consacré le plus d'études systématiques à cet aspect du théâtre de Goldoni, et notamment aux relations entre ses comédies et le drame bourgeois : voir N. Jonard, « Goldoni et le drame bourgeois », *Revue de littérature comparée*, 1977, 4, p. 536-551 ; voir aussi mon article « Goldoni et le genre sérieux : entre dénégation et reconnaissance », *Revue des études italiennes*, nouvelle série, tome 53, n° 1-2 (*Carlo Goldoni et la France : un dialogue dramaturgique de la modernité*), 2007, p. 97-105.

<sup>18</sup> C. Goldoni, *Le Théâtre comique. Comédie. La querelle du théâtre (Gozzi/Baretti)*, éd. G. Herry, Paris, Imprimerie nationale, 1989, p. 73. Texte italien : « Io certamente mi sono sentito rapire quasi per una interna insuperabile forza agli studi Teatrali sin dalla più tenera mia giovinezza. » Toutes les parties en italiques sont soulignées par moi.

suivre mon père au gré des pérégrinations que lui imposait sa profession de médecin itinérant. À Pérouse, à Rimini, à Milan, à Pavie, au milieu des dégoûtantes occupations dont on voulait de vive force me donner le goût, la médecine d'abord, le droit ensuite, ma *passion* pour la poésie dramatique ne cessa jamais, d'une manière ou d'une autre, de se donner libre cours, tantôt dans les dialogues ou dans des comédies que j'esquissais, tantôt dans un tel ou tel personnage que j'étais amené à jouer dans de nobles académies [...].<sup>19</sup>

Force innée, naturelle (« que seule la nature accorde »), également appelée « génie » et qui, selon la représentation de soi de Goldoni, exerce sur lui un pouvoir absolu, irrésistible : « Rien d'autre en vérité que *l'invincible force d'attraction qu'exerçait sur moi le génie du théâtre*, une force à laquelle je ne pus m'opposer. »<sup>20</sup>

La passion, ainsi nommée, apparaît ensuite dans la préface comme nouvel objet de la comédie. Dans le fameux passage concernant les deux livres sur lesquels il affirme avoir médité, le Monde et le Théâtre, il attribue une place centrale aux passions comme matière de ses comédies. Le premier livre lui a montré « les signes révélateurs, la force, les effets de toutes les passions humaines », le second « les coloris nécessaires pour représenter sur la scène les caractères, les passions, les événements que le livre du monde offre à la lecture ». <sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> *Ibid.* Ce que Ginette Herry traduit ici par « passion » est exprimé dans le texte original par le mot *trasporto* : « Crebbe in me vieppiù questo *genio*, quando cominciai ad andare spesso a' Teatri ; né mai mi abbandonò esso ne' vari miei giri per diverse Città dell'Italia, dove m'è convenuto successivamente passare, o a cagione di studio, o di seguir mio Padre secondo le differenti direzioni della medica sua professione. In Perugia, in Rimini, in Milano, in Pavia, in mezzo alla disgustosa occupazione di quelle applicazioni che a viva forza mi si volevan far gustare, come la Medicina prima, e poi la Giurisprudenza, si andò sempre in qualche maniera sfogando il mio *trasporto* per la Drammatica Poesia, or con Dialoghi, or con Commedie, or con rappresentar nelle nobili Accademie un qualche Teatral Personaggio. »

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 74. « Altro non fu esso certamente se non se la *invincibil forza del Genio mio pel Teatro*, alla quale non ho potuto far fronte. »

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 82-83. « [...] mi rappresenta i segni, la forza, gli effetti di tutte le umane passioni [...] », « [...] mi fa conoscere con quali colori si debban rappresentar sulle Scene i caratteri, le passioni, gli avvenimenti, che nel libro del Mondo si leggono [...] ».

Dans le *Théâtre comique* (1750), à travers les personnages de sa « poétique en action »<sup>22</sup>, Goldoni souligne la nouveauté de la comédie réformée qui puise désormais sa matière, ses caractères et situations dans la réalité. Ce sont notamment les passions qui constituent ce nouvel élément appelé à équilibrer la composante ridicule, afin de permettre à la comédie de réaliser son but principal qui consiste dans la correction des vices, à travers le pouvoir des passions et des émotions. La comédie doit maintenant corriger en émouvant le spectateur :

Maintenant qu'on recommence à pêcher les comédies dans le *mare magnum* de la nature, les gens se sentent à nouveau frétiller le cœur, ils se laissent pénétrer par la passion ou par le caractère qu'on représente, et ils peuvent alors savoir si la passion est bien soutenue, si le caractère est bien composé et bien observé.<sup>23</sup>

À propos de *La buona moglie* (1749), qui « marque vraiment l'entrée du pathétique dans le théâtre de Goldoni qui vise à enseigner la vertu par l'attendrissement »<sup>24</sup>, Goldoni souligne dans ses *Mémoires* le pouvoir

<sup>22</sup> C'est ainsi qu'il qualifie sa comédie dans C. Goldoni, *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et de son théâtre*, éd. N. Jonard, Paris, Aubier, 1992, II, 7, p. 267.

<sup>23</sup> C. Goldoni, *Le Théâtre comique. Comédie, op. cit.*, II, 1, p. 136. « ANSELMO – Ma ghe dirò anca el perché. La commedia l'è stada inventada per corregger i vizi, e metter in ridicolo i cattivi costumi ; e quando le commedie dai antichi se faceva così, tuto el popolo decideva, perché vedendo la copia d'un carattere in scena, ognun trovava, o in se stesso, o in qualchedun'altro l'original. Quando le commedie son diventade meramente ridicole, nissun ghe abbadava più, perché, col pretesto de far rider, se ammetteva i più alti, i più sonori spropositi. Adesso che se torna a pescar le commedie nel *mare magnum* della natura, i omeni se sente a bisegar in tel cor, e investindose della passion, o del carattere, che se rappresenta, i sa discernere se la passion sia ben sostegnuda, se il carattere sia ben condotto, e osservà » (C. Goldoni, *Teatro comico*, éd. G. Davico Bonino, Milan, Mondadori, 2004, p. 52-53). Goldoni met l'accent sur la pluralité des passions et des caractères qui différencie son propre théâtre de celui des Français, lequel tourne en revanche autour d'un seul caractère et d'une seule passion : « I Francesi nelle loro commedie non si può dire che non abbiano de' bei caratteri, e ben sostenuti, che non maneggino bene le passioni, e che i loro concetti non siano arguti, spiritosi e brillanti, ma gli uditori di quel paese si contentano del poco. Un carattere solo basta per sostenere una commedia francese. Intorno ad una sola passione, ben maneggiata e condotta, raggirano una quantità di periodi, i quali colla forza dell'esprimere prendono aria di novità » (*ibid.*, II, 3, p. 56).

<sup>24</sup> N. Jonard, dans C. Goldoni, *Mémoires, op. cit.*, p. 644. Voici la phrase entière : « L'importance de cette pièce est double : d'une part, elle marque vraiment l'entrée du pathétique dans le théâtre de Goldoni qui vise à enseigner la vertu par l'attendrissement,

exercé par la représentation de la passion, sa fonction performative. La douceur du personnage de Pantalon, père doux et compréhensif qui préfère « une tendre correction » aux « reproches et à la punition », au centre de la pièce, provoque la repentance et les larmes du fils corrompu par de mauvaises connaissances. À son tour, la pièce joue un rôle moralisateur sur les spectateurs, notamment grâce au jeu de l'acteur :

On m'a fait croire que cette scène avait produit à Venise une conversion ; on m'a même fait connaître le jeune homme qui avait été dans le cas de Pasqualin, et qui était rentré dans le sein de sa famille. Si l'histoire est vraie et si ma pièce peut y avoir contribué en quelque chose, ce fut peut-être l'expression énergique du Pantalon, qui avait l'art de remuer les passions, et de toucher les cœurs jusqu'aux larmes.<sup>25</sup>

Dans la préface (1753) de *Pamela fanciulla* (1750), une pièce où les passions sont traitées avec une telle force et une telle délicatesse qu'elle se rapproche plutôt de la tragédie, Goldoni met l'accent sur le rôle moralisateur du théâtre. À tous ceux qui croient que la comédie doit toujours être ridicule ou critique, il oppose sa propre conception d'une comédie comme expression de sentiments nobles (« di nobili sentimenti maestra ») et dans laquelle triomphent des passions vertueuses (« trionfano le virtuose passioni, si destan gli affetti, si moralizza sui vizi, sul mal costume, su gli accidenti dell'uman vivere »<sup>26</sup>). Dans ses *Mémoires*, il définira *Pamela* comme « un drame selon la définition des Français », et aussi comme une « Pièce à sentiments »<sup>27</sup>. Comme pour Diderot, l'efficacité de l'œuvre théâtrale est mesurée à l'« intérêt » qu'elle parvient à susciter chez le spectateur, c'est-à-dire à sa capacité à l'émouvoir, à le faire s'identifier avec les personnages et les passions représentés, comme s'il se trouvait devant un miroir.

Ce qui compte pour Goldoni, c'est le mélange entre comique et sérieux, ridicule et pathétique. Tout en défendant son choix de mettre au

---

d'autre part, elle met en scène un Pantalon qui, pour la première fois, acquiert une dignité inaccoutumée. »

<sup>25</sup> C. Goldoni, *Mémoires*, *op. cit.*, II, 4, p. 259.

<sup>26</sup> C. Goldoni, Préface, dans *Pamela fanciulla. Pamela maritata*, éd. I. Crotti, Venise, Marsilio, 1995, p. 79.

<sup>27</sup> C. Goldoni, *Mémoires*, *op. cit.*, II, 9, p. 280. Sur cette pièce, voir A. Beniscelli, « Forza e delicatezza delle passioni. Le metamorfosi di Pamela », *Studi goldoniani*, 8, 1988, p. 85-105.

centre de ses pièces des caractères qui sont des modèles de vertu, Goldoni revendique toujours la nécessité de tempérer la composante pathétique par des effets de comique. À propos de la *Putta onorata* (1749), il distingue sa comédie de ce qu'en France on appelle des « drames » :

Quand je parle de la vertu, je n'entends pas cette vertu héroïque, touchante par ses désastres et larmoyante par sa diction. Ces Ouvrages auxquels on donne en France le titre *Drames*, ont certainement leur mérite, c'est un genre de représentation théâtrale, entre la Comédie et la Tragédie. C'est un amusement de plus fait pour les cœurs sensibles ; les malheurs des Héros tragiques nous intéressent de loin, mais ceux de nos égaux doivent nous toucher davantage.<sup>28</sup>

À son avis, les conséquences de la vertu menacée et mise à l'épreuve doivent être tempérées par des effets de comique : « La Comédie qui n'est qu'une imitation de la nature, ne se refuse pas aux sentiments vertueux et pathétiques, pourvu qu'elle ne soit dépouillée de ces traits comiques et saillants qui forment la base fondamentale de son existence. »<sup>29</sup> Au sujet du *Théâtre comique*, il explique que c'est précisément dans ce mélange de comique et de pathétique que consiste la nouveauté, mais aussi le trait distinctif de sa comédie réformée : « [...] le Pantalon fait beaucoup rire, lorsqu'il est en scène avec sa maîtresse, et fait pleurer quand il découvre la rivalité de son fils. »<sup>30</sup>

La nécessité de mettre au centre de la comédie la passion comme vertu en rapport avec le vice est réaffirmée dans sa dédicace du *Filosofo inglese* (1754) au consul britannique Joseph Smith, publiée dans l'édition Pitteri de 1757, la même année que le *Fils naturel* et les *Entretiens* :

Io non sono dell'opinione di certi tali scrittori dell'arte comica, de' quali nel corso di tre o quattr'anni, non picciol numero ne abbiám veduto sortire. Io non credo, voleva dire, come taluni di essi credono, che il protagonista di una commedia debba sempre essere o vizioso, o difettoso, o fanatico, per trarne da lui principalmente il ridicolo, il disinganno o la

<sup>28</sup> C. Goldoni, *Mémoires*, op. cit., II, 3, p. 256.

<sup>29</sup> *Ibid.* À propos de sa pièce *Le flatteur* (*L'Adulateur*), il explique l'échec de celle de Jean-Baptiste Rousseau, *le Flatteur* (1696), qui avait selon lui « traité cet argument plus en Philosophe qu'en auteur comique ; et je cherchai, en inspirant de l'horreur pour un vicieux, les moyens d'égayer la Pièce par des épisodes comiques et des traits saillants » (p. 274).

<sup>30</sup> *Ibid.*, II, 7, p. 269.

correzione, che sono i fini principali della commedia. Mi sono assai volte provato a fondar la commedia sul carattere nobile e virtuoso e sulla passione, e ne ho veduto i migliori effetti, anzi queste sono sempre state le commedie mie più felici. Alla virtù ho sempre posto in confronto il vizio colla sua pena o col suo disinganno, e in questa guisa non ho abbandonato lo scopo finale della commedia e ho consolato gli animi de' spettatori, innamorati del carattere principale.<sup>31</sup>

### Un statut ambigu

À la différence de Diderot, Goldoni met en évidence le statut ambigu de la passion et de son pouvoir, dans le Monde et dans le Théâtre. Car la passion peut être positive (vertu), mais aussi négative (manie, vice, maladie).<sup>32</sup> Quand elle est modérée et contrôlée, elle devient sacrifice et donc vertu, par conséquent un instrument de correction et de persuasion, à travers le pathétique et les larmes (amour modéré par le sens de l'honneur, l'amitié, le respect des bienséances : *Le Véritable Ami*, *L'Honnête Fille*, *Pamela*, Molière, *Le Philosophe anglais*, *Trilogie de la villégiature*). En revanche, en tant que manie ou vice, elle exerce un pouvoir absolu à la fois sur le sujet lui-même et sur son objet (le destinataire) et produit un dérèglement du comportement social (libertinage, jeu, médisance, misogynie, mensonge, jalousie, folie des apparences, mode, villégiature, etc., dans *Le Café*, *La locandiera*, *Trilogie persane*, *Les Amoureux*, *Trilogie de la villégiature*). Il confond la faculté critique des personnages et les empêche de comprendre, de déchiffrer la réalité, les actions, les discours, les comportements de l'autre, et en même temps de distinguer entre réalité et fiction. Incapable de se contrôler et de recourir à la raison, le personnage finit par se précipiter dans le piège tendu par son ennemi, comme dans *La locandiera*. De plus, étant incapable de feindre, non seulement il n'est pas croyable (vraisemblable), mais il s'expose dans tout son ridicule aux yeux des autres personnages (Don Marzio, le Chevalier de Ripafratta, Fulgenzio et Eugenia dans *Les amoureux*, Leonardo dans *Le smania*). Il est parfois lui-même conscient de jouer une comédie, de faire des « scènes ». Dans *Les*

<sup>31</sup> C. Goldoni, *Il filosofo inglese*, éd. P. Roman, Venise, Marsilio, 2000, p. 80.

<sup>32</sup> Voir aussi l'article de F. Fido, « La ragione in ombra e le tentazioni della follia nelle commedie degli anni francesi », dans *Le inquietudini di goldoni*, Genova, Costa & Nolan, 1995, p. 163-183.

*Amoureux*, Fulgenzio et Eugenia sont dominés par une passion bouleversante et irrationnelle<sup>33</sup>.

Dans *Le smanie della villeggiatura* (*La Manie de la villégiature*, 1761), la passion de la villégiature, avec tous les comportements qui lui sont associés, est considérée comme une véritable manie : « L'innocente divertimento della campagna è divenuto ai dì nostri una passione, una mania, un disordine. »<sup>34</sup> C'est une folie<sup>35</sup> qui fournit à Goldoni la matière de ses comédies : « Quest'argomento è sì fecondo di ridicolo e di stravaganze, che mi ha fornito materia per comporre cinque commedie, le quali sono fondate tutte sulla verità : eppure non si somigliano. »<sup>36</sup> En tant que victimes de la manie, les personnages se comportent d'une façon ridicule et invraisemblable. Dans *Le smanie*, Vittoria risque de tomber malade si elle n'obtient pas à temps son *mariage*, la robe à la mode française (I, 3, 26), et Leonardo, victime de la jalousie, se comporte comme un fou en proie au désespoir (III, 5-7). Dans ces scènes, le terme *pazzo* revient trois fois et celui de *bestia* sept fois.

La passion comme maladie provoque chez les personnages un effet opposé à celui que voudrait atteindre le théâtre moral et éducatif issu de la réforme : inauthenticité, tromperie, malheur. D'où la nécessité (mais aussi la difficulté, voire l'impossibilité) de la correction et du contrôle de la passion à travers le miroir du théâtre afin de recouvrer le bonheur perdu, ainsi que de rétablir les relations sociales et familiales, publiques et privées, perturbées par son irruption : « Le passioni nel cuore umano sono come le vele in una nave. Se il pilota non le regola e non le fa servir all'intrapreso

---

<sup>33</sup> Flamminia : « Mi fate di queste scene ? » (I, 4, 27) ; Lisetta : Ne ho vedute tante di queste scene » (I, 8, 17) ; Eugenia : « Facciamo scene ? » (I, 11, 42) ; Fulgenzio : « Ora vi faccio vedere un qualche spettacolo » (I, 11, 83) ; Flamminia a Ridolfo : « Si potrebbe fare sopra di loro la più bella commedia di questo mondo » (II, 1, 7) ; Eugenia (Fulgenzio tira fuori il coltello) : « Non facciamo scene » (II, 13, 47) ; Fulgenzio : « Che scene, che scene ? Le fa ella le scene. Io non faccio scene » (II, 13, 49) ; Clorinda a Fulgenzio : « Perché le fate di queste scene ? » (II, 15, 20).

<sup>34</sup> C. Goldoni, « L'autore a chi legge », dans *Le smanie della villeggiatura*, dans *Trilogia della villeggiatura*, éd. F. Fido, Venise, Marsilio, 2005, p. 63. Le terme *passion* revient plusieurs fois dans le reste de la comédie (I, 8 ; passion pour le jeu, II, 1 ; passion : la jalousie de Leonardo, II, 2 ; « la passione del villeggiare », II, 1, 44).

<sup>35</sup> La *smania* est définie comme une *pazzia* par Fulgenzio (III, 1, 28).

<sup>36</sup> C. Goldoni, « L'autore a chi legge », dans *Le smanie della villeggiatura*, *op. cit.*, p. 63.

viaggio, ma le lascia in balia del vento, conducono la nave errante pel vasto mare, e finalmente al naufragio fatale. »<sup>37</sup>

### La stratégie du pathétique

La focalisation sur l'effet provoqué par la passion renforce le caractère métathéâtral de ces comédies et nous permet de réfléchir sur les notions de vérité et de vraisemblable, de réalité et de fiction. Ce qui est en jeu est le pouvoir de la passion, à travers le théâtre, de déterminer les comportements aussi bien des personnages internes que des spectateurs. Nous assistons en fait au déploiement de ce qu'on pourrait définir comme une stratégie du pathétique qui, utilisée par l'auteur dans la représentation de la passion et de ses effets, a pour but de corriger d'abord les personnages, puis les spectateurs, de leur maladie. Celle-ci est constituée de deux procédés complémentaires : d'une part, une exposition des vices, des excès, qui mettent en évidence leur théâtralité et leur ridicule, mais aussi la souffrance qu'ils provoquent ; de l'autre, une exaltation de la passion modérée par la raison comme vertu, sacrifice.

Dans la comédie *Molière* (1751), le héros de la comédie est le grand dramaturge français, plein de vertus et de qualités, peint en philosophe (« *filosofo eccellente* »<sup>38</sup>), entouré par ses amis (le comédien Valerio, ainsi que Guerrina, l'actrice aimée de Molière). À travers ses actions et son art (monde et théâtre), il arrive à punir et corriger les personnages vicieux (la Béjart et Pirlone). Comme dans plusieurs autres comédies de Goldoni, l'élément purement comique est confiné à la périphérie du texte, dans le portrait (actions et langage) des personnages mineurs (Leandro et le comte Frezza). Quant au caractère le plus négatif de la pièce, Pirlone, il est très modéré par rapport à son modèle, Tartuffe. Grâce au théâtre (la représentation de *Tartuffe*), il subit une correction et se repent<sup>39</sup> :

<sup>37</sup> C. Goldoni, *Genio buono, genio cattivo*, éd. A. Fabiano, Venise, Marsilio, V, 25. Dans la *Trilogie de la villégiature*, Giacinta veut d'abord se protéger de la passion de Leonardo (sa jalousie) et ensuite de sa propre passion amoureuse pour Guglielmo.

<sup>38</sup> C. Goldoni, *Il Moliere*, éd. B. Guthmüller, Venise, Marsilio, 2004, IV, 9, p. 157.

<sup>39</sup> « Restami ora a ragionar di Pirlone. Ognun può ravvisare in costui il prototipo degl'impostori. Quei di Parigi si erano allarmati contro Molière pel suo *Tartuffo*. Si vendicò il bravo comico, ed ecco dipinta nella mia commedia la sua vendetta. [...] Il *Tartuffo* di Molière è una delle sue migliori commedie; ma il carattere di tal impostore fu trovato in Italia, da chi pressiede all'onestà dei teatri, un poco troppo avanzato, perciò fu sospesa la

C. M. CEDERNA

Il signor Pirlone dalla camera, e detti.

PIRLONE – Eccomi a voi prostrato. Così vuol la mia sorte ;  
 Schernitemi voi pure, datemi pur la morte.  
 Non è che a' vostri piedi mi getti un vil timore ;  
 Mi guida il pentimento, il rimorso, il rossore.  
 In quel recinto oscuro il ciel m'aperse un lume,  
 Mi fece il mio periglio pensare al mio costume ;  
 E il popolo commosso contro Pirlone a sdegno,  
 Essere m'assicura dell'altrui fede indegno.  
 Temei de' carmi vostri l'aspre punture acute,  
 Qual s'odia dall'inferno chi porge a lui salute ;  
 E feci ogni mia possa per occultare al mondo  
 L'immagine d'un tristo, che mi somiglia a fondo.  
 Pentito d'ogni errore, l'usure mie detesto,  
 Rinunzio all'impostura, al vivere inonesto ;  
 A voi, al mondo tutto mi scopro qual io sono,  
 E delle trame indegne, Molier, chiedo perdono.

La vengeance de Molière contre les Tartuffes que Goldoni affirme avoir voulu représenter est elle aussi modérée, et Molière lui-même subit une correction. Tout en exposant au ridicule et à la condamnation générale le personnage de Pirlone, identifié avec l'imposteur éponyme de *Tartuffe*, non seulement Molière lui donne la possibilité de se repentir et de se corriger, mais il lui présente également ses excuses :

MOLIERE – Ed io perdon vi chiedo, se a voi feci l'oltraggio  
 D'usar le spoglie vostre nel noto personaggio.  
 Oh scene mie felici ! oh fortunato inganno,  
 Se val d'un uom perduto a riparare il danno !  
 Diasi la gloria al vero : il ciel con mezzi tali

---

traduzione e la rappresentazione in italiano di tale commedia. Io mi sono ingegnato di imitare il valoroso autore francese, e far gustare il carattere dell'impostore agli Italiani con quella moderazione che è tollerabile sulle nostre scene, onde s'abbia una qualche idea della più bell'opera del decantato Molière » (C. Goldoni, préface à l'édition Pasquali (1762), dans *ibid.*, p. 172). Cependant, dans ses *Mémoires*, Goldoni souligne le caractère « bien plus marqué que celui de Molière » de l'hypocrite qu'il a eu « la hardiesse de faire paraître », tout en expliquant que « les faux dévots avaient beaucoup perdu de leur ancien crédit en Italie » (*Mémoires, op. cit.*, II, 12, p. 296).

Sovente il cuor rischiara dei miseri mortali.<sup>40</sup>

Dans *Le Philosophe anglais* (1754), le personnage principal, le philosophe, est un exemple de vertu et de sagesse. Sa fonction n'est pas de faire rire, mais d'instruire les spectateurs à travers sa pensée et ses actions, sa philosophie : « Il mio *Filosofo inglese* è un uomo saggio, discreto, civile, non posto in scena per deridere il sacro nome della filosofia ma per esaltarla, per innamorare di essa gli animi degli uditori e per onorare precisamente una nazione ch'io stimo. »<sup>41</sup> La présence de personnages vicieux sert à mieux faire ressortir les vertus des autres : « A fronte dell'uomo onesto, dell'uomo saggio, del filosofo buono, non ho mancato di mettermi degli impostori, degl'ignoranti, onde maggiormente rissulti il di lui merito e la di lui onestà. »<sup>42</sup> L'analyse que Goldoni fait du philosophe et de la philosophie est une allégorie du monde du théâtre. L'homme sage qui est ici représenté, le philosophe, dont l'objectif est de fasciner les spectateurs, n'a-t-il pas les caractéristiques de l'auteur, voire de l'acteur ? L'identification entre le dramaturge et le personnage principal de la pièce apparaît également évidente dans la description qu'en donne Goldoni dans sa préface « L'autore a chi legge ». Être philosophe, nous dit-il, signifie connaître le cœur humain et ses passions pour les contrôler, les modérer grâce à la raison. Cependant, cet objectif ne peut être atteint par le philosophe qu'en recourant à son tour à la passion, par exemple en haussant le ton de la voix (« lo strepito della voce »). La liaison très étroite entre la philosophie et le théâtre est ouvertement affirmée par Goldoni à travers l'exemple de Molière. Celui-ci réussit à désarmer une actrice qui le menaçait avec un pistolet en la faisant pleurer, simplement en se mettant debout et en l'admonestant, « caricando imperiosamente la voce ». La force seule de la voix d'un philosophe (acteur et/ou auteur) peut avoir un effet correctif sur le destinataire (spectateur) : « Moliere era filosofo, conosceva i

<sup>40</sup> C. Goldoni, *Il Moliere*, op. cit., V, 3, 17-22, p. 162-163. La tendance « modératrice » caractérise les interventions de Goldoni dans les éditions ultérieures. Les changements opérés dans l'édition Pasquali (1762) par rapport à l'édition Paperini (1753), notamment, témoignent de la tentative de Goldoni pour se rapprocher encore plus du drame bourgeois. Les traits comiques de certains personnages, qui deviennent plus sérieux, sont d'abord atténués : Foresta s'éloigne de la servante de la commedia dell'arte, et la passion pour le vin de Leandro est presque effacée. Voir les observations de B. Guthmüller dans C. Goldoni, *Moliere*, op. cit., p. 70.

<sup>41</sup> C. Goldoni, *Il filosofo inglese*, op. cit., p. 87.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 80.

cuori umani, e il forte e il debole delle passioni ; l'intrepidezza avvilisce gli animi trasportati, ed ecco il caso del mio filosofo. »<sup>43</sup>

*La cameriera brillante* (1753) est un exemple de la « potentialité révélatrice du théâtre » : Argentina, la servante brillante, parvient à convaincre tous les personnages de jouer dans une comédie un rôle opposé à leur caractère (III, 1), dans une sorte de psychodrame censé guérir leurs pathologies<sup>44</sup>.

Cependant, l'attitude de Goldoni à l'égard de la stratégie théâtrale du pathétique est ambivalente, car la passion peut être sincère mais aussi feinte, elle peut à la fois entraîner des effets positifs sur les destinataires ou être un acte d'hostilité (une punition), elle peut persuader et tromper. Tout en l'utilisant comme instrument nécessaire à la comédie pour réaliser son pouvoir de persuasion sur le spectateur, il en dénonce le danger en tant que mensonge afin d'apprendre au personnage/spectateur à en déconstruire les mécanismes pour se protéger de son leurre. Mettant en scène le pathétique comme artifice théâtral par lequel les larmes sont souvent utilisées par des personnages féminins dans leur lutte contre leurs adversaires, Goldoni veut mettre en évidence le pouvoir du théâtre (et des femmes) non seulement pour émouvoir, mais aussi pour tromper les personnages, voire les spectateurs, grâce à la séduction.

Dans une scène presque tragique du *Café*, Eugenio, un marchand victime du vice du jeu et du libertinage, menace de tuer son épouse, Vittoria, mais il est arrêté par le sage Ridolfo, propriétaire du café, qui lui reproche son insensibilité devant les larmes de sa femme. Mais alors que, apparemment repenté et ému par la scène, Eugenio s'essuie lui aussi les yeux, Vittoria réagit en rejetant ces larmes insincères : « Larmes de crocodile. Combien de fois m'a-t-il promis de changer de vie ! Combien de fois, les larmes aux yeux, m'a-t-il enchantée ! Je ne le crois plus ; c'est un traître, je ne le crois plus » (II, 24). La recomposition du couple aura lieu à la fin du troisième acte et sera célébrée par les larmes libératoires de Vittoria, qui feront à leur tour pleurer « de joie » le bon Ridolfo. Cependant, la scène est observée avec ironie par le médisant Don Marzio qui commente : « Oh, les maudits fous » (III, 18).

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>44</sup> Voir C. Goldoni, *La cameriera brillante*, éd. R. Cuppone, introduction de P. Puppa, Venise, Marsilio, 2002, p. 224.

Dans *La locandiera*, la misogynie du Chevalier est une maladie incontrôlable qui l'empêche de comprendre et d'interpréter correctement le jeu de l'autre : elle est donc dangereuse et source de malheur. Un évanouissement et des larmes, cette fois féminines, sont les armes avec lesquelles Mirandolina, femme et actrice, accomplit sa vengeance contre cet homme farouche : « Maintenant il est tout à fait tombé. Nombreuses sont les armes avec lesquelles on triomphe des hommes. Mais quand ils sont obstinés, nous avons en réserve un coup infaillible, l'évanouissement » (II, 17). Grâce à son habileté d'actrice, Mirandolina parvient à renverser cette hostilité en son contraire : un amour fou et jaloux, lui aussi incontrôlable et source de désespoir. La scène du repassage et de la brûlure réelle et métaphorique du Chevalier est emblématique de cette douleur provoquée par l'excès d'amour qu'il est incapable de contrôler par la raison (III, 6-7). Tout en l'exposant au ridicule devant les autres personnages spectateurs, la honte et la jalousie lui font perdre la raison et le jettent dans le désespoir. C'est dans ce moment de révélation qu'il s'aperçoit du piège où il est tombé et qu'il dénonce le pouvoir de la fiction dont il a été victime à cause de sa passion :

CAVALIERE – Sì, maledetta, sposati a chi tu vuoi. So che tu m'ingannasti, so che trionfi dentro di te medesima d'avermi avvilito, e vedo sin dove vuoi cimentare la mia tolleranza. Meriteresti che io pagassi gli inganni tuoi con un pugnale nel seno ; meriteresti ch'io ti strappassi il cuore, e lo recassi in mostra alle femmine lusinghiere, alle femmine ingannatrici. Ma ciò sarebbe un doppiamente avvilirmi. Fuggo dagli occhi tuoi : maledico le tue lusinghe, le tue lagrime, le tue finzioni ; tu mi hai fatto conoscere qual infausto potere abbia sopra di noi il tuo sesso, e mi hai fatto a costo mio imparare, che per vincerlo non basta, no, disprezzarlo, ma ci conviene fuggirlo. *Parte.* (III, 18, 45)

Dans la pièce et dans les paratextes, l'attitude de l'auteur à l'égard de Mirandolina est ambivalente et correspond à sa conception même du théâtre. D'une part, dans la comédie, le comportement de l'héroïne est justifié comme réaction à la haine irrationnelle du Chevalier, sa misogynie. Plusieurs années plus tard, dans ses *Mémoires*, l'auteur expliquera encore cette attitude comme une réaction à l'hostilité du Chevalier : « C'est précisément contre cet homme agreste et sauvage, que Mirandolina dresse toutes ses batteries ; elle ne l'aime pas, mais elle est piquée, et veut, par

amour propre et pour l'honneur de son sexe, le soumettre, l'humilier et le punir.»<sup>45</sup> D'autre part, pourtant, dans « L'autore a chi legge », Goldoni dénonce la stratégie perverse de Mirandolina et en explique les mécanismes :

Elle vient le voir, le sert à table, lui parle avec humilité et respect et se pique de plus en plus d'audace quand elle voit sa rudesse diminuer. Elle parle à demi-mot, a des regards timides, et sans qu'il s'en aperçoive, lui cause des blessures mortelles. Le malheureux reconnaît le danger et voudrait le fuir, mais la rusée commère l'arrête par deux petites larmes et par un évanouissement, le terrasse, le défait, l'achève. Il paraît impossible qu'en quelques heures un homme puisse être épris à ce point et, qui plus est, un homme qui méprise les femmes, qui ne les a jamais fréquentées, mais c'est justement pour cela qu'il tombe plus facilement car, les méprisant sans les connaître, et ne sachant pas quels sont leurs artifices ni sur quoi elles fondent l'espoir de leurs triomphes, il a cru que son aversion suffisait à le défendre, et il a offert sa poitrine nue aux coups de l'ennemi.<sup>46</sup>

La représentation de cette tromperie, comme l'explique Goldoni, serait donc un miroir devant servir aux spectateurs/hommes à se défendre du pouvoir des femmes, qui utilisent la passion amoureuse pour séduire leurs victimes, puis se moquer d'elles :

J'ai donc voulu donner un exemple de cette cruauté barbare, de ce mépris injurieux avec lequel elles se moquent des malheureux qu'elles ont vaincus, pour mieux faire abhorrer la servitude que se procurent ces misérables et rendre odieux le caractère des Sirènes enchanteresses. La scène du repassage, où la Locandiera se moque du Chevalier qui se languit d'amour, n'incite-t-elle pas les cœurs à s'indigner contre celle qui l'insulte après l'avoir séduit ? Oh, le bel exemple aux yeux de la jeunesse ! Plût à Dieu que j'eusse eu moi-même de bonne heure un pareil exemple. Je n'aurais pas vu quelque barbare aubergiste rire de mes larmes. Oh que de scènes mes propres aventures ne m'ont-elles pas fournies !... Mais ce n'est pas le lieu ici de me vanter de mes folies ni de me repentir de mes faiblesses. Il suffit qu'on me soit reconnaissant de la leçon offerte. Les honnêtes femmes se réjouiront, elles aussi, de voir

<sup>45</sup> C. Goldoni, *Mémoires, op. cit.*, II, 16, p. 312.

<sup>46</sup> C. Goldoni, « L'autore a chi legge », dans *La Locandiera. Les Rustres*, traduction de N. Jonard, Paris, Flammarion, 1996, p. 41-42.

démasquer ces simulatrices qui déshonorent leur sexe, et les séductrices rougiront en me regardant. Peu importe si elles disent en me rencontrant : sois maudit !<sup>47</sup>

En même temps, le caractère fortement métathéâtral de la pièce nous montre qu'il s'agit aussi d'une leçon adressée aux spectateurs afin de leur apprendre à lire, interpréter, utiliser, et enfin se défendre du pouvoir de manipulation du théâtre, notamment de la comédie réformée, le genre sérieux, un théâtre de la passion et de la séduction. C'est ce que l'auteur nous révèle à travers la réplique finale de l'héroïne, qui s'adresse directement aux spectateurs à la fin de la pièce :

En changeant d'état, je veux changer de conduite. Vous, Messieurs, faites votre profit de ce que vous venez de voir, pour l'avantage et la sûreté de vos cœurs ; et si jamais il vous arrivait d'hésiter, d'être sur le point de céder, sur le point de tomber, pensez aux ruses que vous avez apprises, et souvenez-vous de la Locandiera.<sup>48</sup>

La question du pouvoir de la dissimulation dans l'expression des sentiments est également au cœur de *L'Épouse persane* (1753), une comédie fondée sur la passion :

Questa è una Commedia fondata sulla passione, altre ne ho fatte di un simile stile, e sono state gradite. Né il primo sono stato io a farlo, ma dai Francesi moderni ciò si è tentato, ed anche in Francia la passione della Commedia fu bene accolta. I Spagnuoli, gl'Inglesi ne sono amanti, e l'esperienza m'insegna, che gl'Italiani ancora la sentono volentieri.<sup>49</sup>

À travers les deux personnages que sont Ircana et Fatima, Goldoni met en jeu l'opposition entre la sincérité de la passion, d'une part, et la

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>48</sup> C. Goldoni, *La Locandiera*, *op. cit.*, III, scène dernière, p. 150. Texte italien : « Cambiando stato, voglio cambiar costume ; e lor signori ancora profitino di quanto hanno veduto, in vantaggio e sicurezza del loro cuore ; e quando mai si trovassero in occasioni di dubitare, di dover cedere, di dover cadere, pensino alle malizie imparate, e si ricordino della Locandiera » (*La locandiera*, éd. S. Mamone et T. Megale, Venise, Marsilio, 2007, p. 226-227).

<sup>49</sup> C. Goldoni, *La sposa persiana. Ircana in Julfa. Ircana in Ispaan*, éd. M. Pieri, Venise, Marsilio, 1996, p. 145.

fiction de la raison, de l'autre. Fatima joue le rôle de l'épouse vertueuse, qui contrôle ses sentiments et accepte toutes sortes de compromis afin de se faire aimer par Tamas, qu'elle arrive même à émouvoir avec ses pleurs : « Muove pietà col pianto, misera donna oppressa. / Se la vedesse Ircana, pietà ne avrebbe anch'essa » (II, 6). Ircana, en revanche, suit ses pulsions, son désir absolu d'être la seule aimée par Tamas. Elle revendique la sincérité de ses sentiments, contre ce qu'elle dénonce comme une fiction de la part de Fatima, et est prête à sacrifier sa vie et celle de son bien-aimé pour satisfaire sa passion. Quand Tamas essaie de la convaincre d'accepter son mariage en l'assurant de la bienveillance de Fatima à son égard, Ircana s'y oppose, convaincue de la fausseté des propos de Fatima :

IRCANA - Son donna, e delle donne l'arte conosco anche io.  
 TAMAS - Che puoi temer ?  
 IRC. - Che finga non essere gelosa,  
 E di vendetta in seno covi la serpe ascosa.  
 TAM. - No, non può darsi. In viso troppo è modesta e umile.  
 IRC. - Questo delle alme accorte, questo è l'usato stile.  
 Tamas, tu non sai quanto sotto un placido aspetto  
 Facilmente s'asconda la rabbia ed il dispetto.  
 Quando ho lo sdegno sul viso, tu me lo vedi in faccia ;  
 Se mi conosco offesa, dubbio non v'è che io taccia ;  
 Palese è il mio disegno, palese è la vendetta ;  
 Chi simula e non parla, tempo e comodo aspetta.  
 Fatima è mia nemica, lo so non mi lusingo ;  
 Ella d'amarmi finge, io l'odio, e non lo fingo.  
 Tu, se di lei ti cale, vibrami un ferro in petto ;  
 E se di me ti preme, scacciala a suo dispetto. (II, 10)

Il s'agit de deux modèles opposés de femme : la fiction de Fatima consiste à cacher sa jalousie et à réprimer ses sentiments par la raison dans le but d'obtenir l'amour de Tamas. Ircana, en revanche, représente le débordement de la passion sans limites, ouverte et sincère. Elle dit et fait tout ce qu'elle ressent sans freins inhibiteurs<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Il y a aussi un deuxième type de fiction : celle, perverse, de Curcuma, qui utilise l'adulation et la médisance, le mensonge, contre tout principe moral, afin de défendre ses propres intérêts. Son but est de pousser les deux femmes à la haine réciproque, à la vengeance et même au meurtre (voir *ibid.*, II, 9).

Dans les *Avventure della villeggiatura*, la passion accable les deux protagonistes, Giacinta et Guglielmo. Après avoir traversé toutes sortes d'états d'âmes, partagée entre amour et devoir, voulant mettre fin au cauchemar, Giacinta prend la décision de réprimer sa passion au nom de la raison (honneur, bienséances, etc.). Son cœur est brisé. Mais c'est alors, au moment où tous les ingrédients du pathos sont réunis, qu'intervient le (bon ou mauvais ?) génie de Goldoni, qui rompt l'illusion. Dans le dernier monologue, au lieu de révéler sa souffrance extrême provoquée par ses conflits intérieurs, Giacinta dévoile son identité, s'adressant directement aux spectateurs en tant que personnage et actrice de la pièce. C'est dans cet acte – qu'elle déclare être une décision personnelle, prise contre la volonté de l'auteur lui-même – que nous pouvons voir une démarche d'émancipation du personnage par rapport non seulement au pouvoir de la passion, mais aussi au pouvoir du théâtre. En même temps, cette révélation vise bien entendu aussi les spectateurs, leur émancipation de la fiction théâtrale :

GIACINTA – Lode al cielo, son sola. Posso liberamente sfogare la mia passione, e confessando la mia debolezza... Signori miei gentilissimi, qui il poeta con tutto lo sforzo della fantasia aveva preparata una lunga disperazione, un combattimento di affetti, un misto d'eroismo e di tenerezza. Ho creduto bene di ometterla per non attediarvi di più. Figuratevi qual esser puote una donna che sente gli stimoli dell'onore, ed è afflitta dalla più crudele passione. Immaginatevi sentirla a rimproverare se stessa per non aver custodito il cuore come doveva ; indi a scusarsi coll'accidente, coll'occasione, e colla sua diletta villeggiatura. La commedia non par finita ; ma pure è finita, poiché l'argomento delle avventure è completo. Se qualche cosa rimane a dilucidare, sarà forse materia di una terza commedia che a suo tempo ci daremo l'onore di rappresentarvi, ringraziandovi per ora del benignissimo vostro compatimento alle due che vi abbiamo sinora rappresentato.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> C. Goldoni, *Le avventure della villeggiatura*, III, scena ultima, 41, dans *Trilogia della villeggiatura*, *op. cit.*, p. 243. Sur le thème de la passion amoureuse dans la comédie de Goldoni, voir l'article très intéressant de Giovanna Gronda : « Voci della passione amorosa in Goldoni : Mirandolina, Eugenia, Giacinta », dans *Omaggio a Gianfranco Folena*, II, Padoue, 1993, p. 1347-1358.

### ***Gl'innamorati* ou le triomphe de la passion : du vraisemblable au vrai**

Une passion farouche et incontrôlable accable les amoureux de la comédie homonyme, *Les Amoureux (Gl'innamorati)*. Composée pendant le séjour de Goldoni à Bologne, alors qu'il revenait de Rome à Venise en septembre 1759, la pièce est représentée à Venise au théâtre San Luca à l'automne de la même année (8 représentations avec succès) et publiée dans le deuxième tome de l'édition Pasquali en 1762, peu avant le départ de l'auteur pour Paris. Après le succès de *Pamela* et la composition de *Pamela maritata* pendant son séjour à Rome, Goldoni appréhende son retour dans sa ville, la reprise d'une vie théâtrale envenimée par les polémiques avec Pietro Chiari et Carlo Gozzi, animateur de l'Académie des Granelleschi. Dans le regard rétrospectif des *Mémoires*, c'est à ce moment qu'il aurait conçu son départ pour Paris : « Je commençais à faire mes adieux à l'Italie, sans savoir que je devais la quitter pour toujours. »<sup>52</sup>

Écrite dans une situation de crise, cette pièce présente toutes les caractéristiques des comédies réformées et du nouveau genre théorisé par Diderot, tout en étant très originale et très moderne. On y retrouve l'idée de la scène comme tableau, représentant non pas des caractères mais des conditions, celle des amoureux, saisis dans leur dialogue avec d'autres personnages et avec le public<sup>53</sup>. Quant à l'effet de ce spectacle-tableau sur les spectateurs, Goldoni désigne le même mécanisme d'implication des spectateurs que celui que Diderot décrit avec la notion d'intérêt, mais en recourant à la métaphore du théâtre comme miroir : « Specchiatevi, o giovani, in questi innamorati, ch'io vi presento ; ridete di loro, e non fate, che si abbia a rider di voi. »<sup>54</sup> En même temps, quoique le « titre ne promettait rien de nouveau », l'originalité de la comédie consiste dans l'excès et dans l'énergie du sujet représenté : « [...] l'amour serait le fléau le plus redoutable de la terre, s'il rendait les amans aussi furieux, aussi malheureux que le sont les deux sujets principaux de ma Comédie. »<sup>55</sup>

<sup>52</sup> C. Goldoni, *Mémoires*, op. cit., II, 40, p. 411.

<sup>53</sup> Voir F. Fido, *Nuova guida a Goldoni*, Turin, Einaudi, 2000, p. 100.

<sup>54</sup> C. Goldoni, « L'autore a chi legge », dans *Gl'innamorati*, . S. Ferrone, Venise, Marsilio, 2002, p. 58.

<sup>55</sup> C. Goldoni, *Mémoires*, op. cit., II, 41, p. 416.

Dans ses *Mémoires*, Goldoni souligne la facilité de composition de la pièce, écrite en quinze jours,<sup>56</sup> ainsi que sa spécificité culturelle qui en fait aussi une comédie de mœurs : « En France un pareil sujet n'aurait pas été supportable », car « un peu chargé », et pourtant proche de la vérité : « [...] je n'eus donc pas tort de peindre en grand les folies de l'amour dans un pays où le climat échauffe les cœurs et les têtes plus qu'ailleurs. »<sup>57</sup> Ce choix d'un sujet singulier, à la fois excessif et spécifique à une culture donnée, telle la passion de la jalousie, entraîne un glissement du vraisemblable au vrai dans sa théorie de la comédie : « [...] il y a plus de vérité que de vraisemblance dans cet ouvrage, je l'avoue ; mais d'après la certitude du fait, je crus en pouvoir tirer un tableau qui faisait rire les uns et effrayait les autres. »<sup>58</sup> La vérité de la pièce consiste dans les comportements déraisonnables des personnages (les amoureux, Fabrizio), miroir d'individus à la fois réels et singuliers que Goldoni avait rencontrés à Rome : « J'avais été le témoin de leur passion, de leur tendresse, souvent de leurs accès de fureurs et de leurs transports ridicules. »<sup>59</sup>

En affirmant avoir représenté des faits vrais plutôt que vraisemblables, Goldoni expérimente un théâtre d'une grande nouveauté et originalité. Dans la plupart de ses pièces, la combinaison entre le monde et le théâtre produit un spectacle fondé sur la vraisemblance : un théâtre qui adhère à la réalité, convaincant, transparent. Dans *Un curioso accidente* (1760, puis dans le vol. VII de l'édition Pasquali de 1764), Goldoni affirme que le théâtre doit représenter les comportements ordinaires des hommes (vraisemblance), non les étrangetés de la nature. Au contraire, dans cette comédie, en raison du choix et du traitement du sujet, la notion de « vraisemblance » – qui renvoie à « un criterio di normalità psicologica e sociale a cui Goldoni non può rinunciare » – est remplacée par celle de « vérité », qui consiste dans « lo spettacolo d'una condotta irragionevole ma pur frequente che egli non intende ignorare »<sup>60</sup>. D'où la nécessité pour Goldoni d'introduire dans la pièce des changements qui rendent les faits vrais plus vraisemblables, et de définir les moyens pour rendre compte d'éléments (comportements, actions,

<sup>56</sup> Il était, nous dit-il, « tellement familiarisé avec l'art de la Comédie, que, les sujets imaginés et les caractères choisis, le reste n'était plus pour moi qu'une routine » (*ibid.*, II, 41, p. 415).

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 417.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 416.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> F. Fido, *Nuova guida a Goldoni, op. cit.*, p. 93.

personnages) extraordinaires : « [...] aprir la scena alle singolarità del *romanesque*, cioè della natura, o del Mondo, per poi adattare tale indispensabile materia prima alle convenzioni del dramma o della commedia, con lo scopo di rendere intelligibile quel che è reale. »<sup>61</sup>

La passion comme sujet central de la pièce entraîne en même temps certains choix dramaturgiques, au niveau par exemple de la distribution des rôles aux différents acteurs de la troupe. Comme nous le savons, Goldoni choisissait et concevait ses caractères en étudiant le *monde*, mais aussi le *théâtre*. Ainsi, les personnages de cette pièce, tout en correspondant aux rôles traditionnels de la commedia dell'arte (amoureux, vieux, valets), sont profondément transformés par la distribution des rôles. Par exemple, l'acteur qui jouait d'habitude Brighella (Antonio Martelli) joue ici le vieil oncle (Fabrizio), tandis que celui qui jouait le vieux Dottore (Giuseppe Lapy) joue le valet Succianespole (Siro Ferrone). Il en va de même pour les personnages féminins : l'actrice qui avait coutume de jouer le rôle de la soubrette joue celui de la seconde amoureuse (Giustina Campioni Cavalieri) et la seconde amoureuse (Caterina Bresciani) joue le rôle de la première amoureuse Eugenia. En changeant de rôle, ces acteurs produisent une rupture dans la psychologie du personnage. Par exemple, l'actrice Caterina Bresciani, avec sa forte personnalité, tend à dépasser les limites imposées au rôle de seconde amoureuse : « Fin dai tempi della *Sposa persiana*, quando era la seconda donna dietro la più anziana Teresa Gandini, Caterina affascina il commediografo per la sua irriverenza al sistema dei ruoli, per la tensione che la spinge a rifiutare ogni imposizione, per l'irruenza con cui sconfina dal modello di "amorosa". »<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 101. Dans le premier des *Entretiens sur le fils naturel*, *op. cit.*, p. 72, Diderot avait affirmé : « L'art d'intriguer consiste à lier les événements, de manière que le spectateur sensé y aperçoive toujours une raison qui le satisfasse. La raison doit être d'autant plus forte, que les événements sont plus singuliers. »

<sup>62</sup> C. Alberti, *Goldoni*, Rome, Salerno, 2004, p. 236. Voir M. Pieri, « Introduzione », dans C. Goldoni, *La sposa persiana. Ircana in Julfa. Ircana in Ispaan*, *op. cit.*, p. 23-27.

### L'« ambiguo impasto » : passion et mélange des genres

La passion est dans cette pièce un objet pluri-signifiant, à la fois ridicule et pathétique, sinon tragique ; source de comportements ridicules, elle constitue le comique de la pièce, mais en même temps elle provoque une souffrance nécessaire dans le parcours de connaissance de soi et de l'autre qui est au cœur de la relation amoureuse. Dans cette expérience, les comportements les plus contradictoires alternent et se répètent sans cesse. Ce qui est mis en évidence, ce sont les mécanismes déformants de la passion qui fragilisent les amoureux et qui les manipulent. Les amoureux sont outrés, ils n'arrivent plus à se comprendre, à communiquer leur attachement. Leur jalousie est responsable des délires de l'interprétation qui brouillent la communication entre eux, les rendant incapables de distinguer entre réalité et fiction, de saisir leurs sentiments authentiques. Leur passion n'est pas uniquement ridicule : c'est une force inquiétante qui les domine et qui échappe à la raison comme à tout contrôle<sup>63</sup>. Ils ne parlent pas, ils sont parlés, ils n'agissent pas mais sont agis<sup>64</sup>. Nous assistons au dédoublement de leur personnalité tout le long d'une pièce parsemée de comportements répétitifs et de moments de destruction et d'autodestruction, comme dans la scène où Fulgenzio déchire un mouchoir ou sort son couteau (II, 13). Le langage réfléchit cette tension entre le vrai et le vraisemblable, entre la dimension cachée des sentiments réels, constituant les *a parte*, et la dimension publique, le spectacle de soi offert à l'autre, ironique et allusif (II, 9). La communication ordinaire est interrompue, brisée par les soupçons, les doutes que chacun nourrit à l'égard de l'autre. Cette condition d'incertitude conduit au désarroi et aux ruptures cycliques qui culminent dans de véritables scènes de théâtre où les moments comiques alternent avec les moments sérieux, pathétiques, voire tragiques.

Ces excès passionnels constituent aussi, paradoxalement, la théâtralité de la comédie, à la fois comique et pathétique, toute construite sur le jeu des acteurs et notamment des deux « antagonistes » qui se donnent en spectacle. Ce spectacle est « la plus belle comédie du monde », dit Ridolfo à Flamminia (II, 1), « il più bel divertimento » (II, 2) selon Roberto ; mais c'est aussi un spectacle pathétique qui fait pleurer Lisetta (III, 13) et qui peut glisser vers la tragédie (II, 13). Non seulement les scènes entre les

<sup>63</sup> M. Baratto, « Per una rilettura degli *Innamorati* », dans l'ouvrage collectif *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pise, Nistri-Lischi, 1974, p. 90.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 95.

amoureux peuvent faire rire et faire pleurer ceux qui y assistent, mais le désarroi de l'un peut provoquer la moquerie de l'autre. Les comportements ridicules ou franchement agressifs laissent parfois la place à d'autres qui mettent en évidence la sincérité des personnages, leurs efforts de compréhension de l'autre et de communication. Ainsi, l'amour passion, source de jalousie, de soupçons et de méfiance à l'égard de l'autre, produit le comportement ironique d'Eugenia, la transformant parfois en actrice de comédie qui « fait des scènes » (II, 13). La réaction de plus en plus violente de Fulgenzio qui est suscitée par cette attitude moqueuse ébranle la fiction du spectacle que les personnages sont en train de jouer. Le mouchoir déchiré d'abord, puis le couteau qu'il brandit, ne sont pas des procédés comiques. Ils produisent un effet de réel, un moment de vérité poussant les personnages vers la révélation de leurs vrais sentiments. Eugenia avoue son amour et essaie de détromper Fulgenzio. Celui-ci à son tour vit des moments d'illumination dans lesquels il réfléchit sur les excès de la passion qui l'ont transformé en un être brutal (III, 5).

Quant au « comique pur » de la pièce, il est représenté par Fabrizio : à la différence des amoureux, ce personnage n'est pas ambivalent, mais tout simplement ridicule, caricatural. Son langage est fondé sur l'expansion, l'accumulation, jusqu'à la contradiction. Sa seule préoccupation est de paraître opulent, en énumérant ou en faisant l'éloge de plats extraordinaires et élaborés. Sa personnalité excessive l'empêche de distinguer entre vrai et faux (les tableaux qu'il possède sont des copies). Incapable de comprendre les situations, il contribue au dérèglement des relations entre les amoureux en augmentant leur conflictualité (éloges de Roberto, invitations de Clorinda à déjeuner, consentement au mariage d'Eugenia avec Roberto). Tout ridicule qu'il est, à la différence des amoureux, il n'est pas corrigé par les événements, auxquels non seulement il participe, mais auxquels il assiste en tant que spectateur. Comme d'autres personnages comiques des comédies de Goldoni, il est condamné à rester aux marges, voire à être expulsé de la société tout autant que de la scène, ou tout au plus à être toléré avec mépris (comme Don Marzio dans *La bottega del Caffè*, Ernold et Miledi Daure dans *Pamela*, les deux critiques ignorants du *Molière*, Madame Saixton et les médisants Panich et Bluk dans le *Filosofo inglese*, Monsieur La Cloche dans *L'Écossaise*).

C'est la présence de ces personnages – les amoureux d'une part et Fabrizio de l'autre – qui fonde l'ambivalence générique de cette comédie. La composante purement comique, le comique gai incarné par Fabrizio, est

cependant plutôt reléguée aux marges : c'est donc uniquement grâce au spectacle produit par les amoureux, qui donnent à rire et à pleurer en même temps, que la comédie nous apparaît comme « un ambiguo impasto »<sup>65</sup>, un mélange ambigu entre le rire et les larmes, le comique et le pathétique. Comme l'observe Goldoni dans ses *Mémoires*, « je crus en pouvoir tirer un tableau qui faisait rire les uns et effrayait les autres » : c'est précisément l'ambivalence de la représentation de la passion qui provoque une tension constante au cœur de la pièce entre deux conceptions de la comédie.

Avec le dénouement de la pièce, la maladie de la jalousie semble être soignée par une stratégie théâtrale fondée sur un mélange de dérision et de compassion qui conduit les personnages à la réconciliation finale (le mariage), ainsi qu'au triomphe de la raison et d'autres valeurs positives (honneur, amour, famille, bienséances, sociabilité). Cependant, malgré cette recomposition finale, on continue à se demander si et comment cette passion infernale pourra s'arrêter. Le rythme frénétique des disputes, des changements d'humeur, les répétitions des gestes et des répliques, continuent de nous hanter au-delà du dénouement. Alors, oui, cette folle jalousie pourrait bien constituer une expérience de connaissance montrant aux personnages, aussi bien qu'aux spectateurs, la voie vers une meilleure compréhension de leurs propres pulsions, ainsi que celles des autres<sup>66</sup>. Écrite dans un moment de crise, cette pièce reflète bien, à travers les agissements névrotiques des protagonistes, la condition d'instabilité et le malaise de l'auteur. Dépossédés de leur raison et dominés par le pouvoir absolu de la passion, les amoureux sont réduits à des marionnettes, à des acteurs qui ne savent même pas très bien jouer leur rôle sur la scène du Monde.

**Camilla M. CEDERNA**  
Université de Lille 3

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 97.