

Goldoni et le désir bourgeois

Olsen, Michel

Publication date:
1996

Document Version
Peer-review version

Citation for published version (APA):
Olsen, M. (1996). *Goldoni et le désir bourgeois*. Paper presented at Le sens et la modernité urbaine, Odense, Danmark.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact rucforsk@kb.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Goldoni et le désir bourgeois

Colloque sur: *Le sens et la modernité urbaine*. Odense universitet. 26-27 janvier 1995

Introduction¹

Contrairement à ce que l'on prétend généralement, il est plus que douteux que le prétendu théâtre bourgeois du XVIII^e siècle soit bourgeois dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce terme: il est moins l'expression d'une classe – la bourgeoisie – que d'un groupe – celui des 'philosophes', où se côtoyaient nobles libéraux, grands bourgeois et ce que nous appellerions aujourd'hui les 'intellectuels'. Ce théâtre offre des caractéristiques bien particulières dont je rappelle quelques-unes qui nous importent ici. Dans ce théâtre, qualifié de bourgeois, les problèmes financiers ne jouent qu'un rôle somme toute réduite, la valeur de l'amour absolu n'est guère contesté – bien que cet amour soit réduit à une convention, la dot est une condition du mariage plus que l'objet ultime du désir. De plus, l'insistance sur la bonté de l'Homme – accompagnée d'une méchanceté absolue – tend à effacer les nuances dans la peinture des caractères. Il serait prétentieux de vouloir changer un terme consacré par une longue tradition de l'histoire littéraire, mais il est loisible de proposer que l'on revienne à l'acceptation originelle du terme de 'théâtre bourgeois': un théâtre domestique, traitant de l'intimité, de la sphère privée qui vient en quelque sorte d'être créée en cette fin du XVIII^e siècle. Je vous proposerais maintenant de me suivre, pendant cette demi-heure consacrée au désir bourgeois, sur un autre chemin qui nous mènera hors de France.

A Venise, au temps des Diderot et Sedaine, Carlo Goldoni fait représenter des comédies bien différentes. Pendant son travail pour les théâtres de sa ville natale (1748-62), il met en scène toute une comédie humaine, montrant sur les tréteaux quasi tous les groupes sociaux et articulant explicitement, par des porte-parole, les valeurs qui motivent leurs actions. De plus – ce qui nous intéressera ici – il assume ouvertement, par le truchement de ses personnages, certaines valeurs que l'on peut qualifier de bourgeoises: sens de l'épargne, âpreté au gain, travail

¹ J'ai traité plus en détail les problèmes esquissés dans cette conférence dans: *Goldoni et le Théâtre bourgeois. Analecta romana instituti danici, Supplementa*. "L'Erma" di Breitschneider, Rome 1995, ainsi que dans plusieurs articles.

régulier, et ces valeurs viennent informer jusqu'au désir sexuel. C'est d'ailleurs pourquoi cet auteur est si supérieur à ses contemporains: l'assomption ouverte de ces valeurs lui évite d'avoir recours aux stéréotypes des reconnaissances, condamnées en théorie par un Diderot, mais acceptées dans ses 'dramas bourgeois'.²

Si l'on considère le théâtre de Goldoni sur l'arrière-fond de son époque, d'autres particularités sautent aux yeux: Goldoni n'observe pas l'unité de lieu (que l'on pense à *La casa nova* ou l'action se déroule dans deux appartements), ou bien il utilise une scène simultanée, comme dans *Il campiello* ou *Le baruffe chiozzotte*. Évidemment, Goldoni connaît les règles qu'observaient la plupart des théâtres européens. S'ils les enfreignent, c'est que leur observation ruinerait sa vision du monde.

Il juxtapose volontiers des groupes sociaux, plus que des individus; il oppose l'extérieur ouvert de la rue et de la place à l'intérieur des maisons fermées sur elles-mêmes. S'il connaît les salons, la conversation qu'il y représente a souvent quelque chose de compassé; souvent, pour les petits-bourgeois, la vie de ces salons comporte de risque de la futilité, voire de l'immoralité. Si le sens des différences sociales est plus vif qu'en France (généralement les mésalliances, même entre riches bourgeois et nobles, sont porteuses de conflits bien plus dramatiques que sur les tréteaux parisiens) cela n'empêche nullement que tous les groupes sociaux ne puissent accéder au rang de protagonistes: pêcheurs, vendeurs des rues, petits-bourgeois pauvres, commerçants – parmi lesquels le fameux Pantalone, le vieux paillard avare de la commedia dell'arte, devenu exemplaire, économe, sérieux et sage – militaires, nobles – sérieux ou déchus – tous les états passent revue sur la scène.

Venise, cité célèbre à l'époque – et a plus d'un titre – est présente partout, son célèbre carnaval, ses maisons de jeu, ses cafés, création toute récente, ses gondoliers, mais également ses sombres maisons renfermées, d'où les jeunes filles ne doivent pas sortir sans compagnie, où l'on reçoit les marchandises, le 'mezzan' où se fait la comptabilité, le Rialto, rendez-vous des commerçants.

L'on sent que la Sérénissime – déjà mythe ou encore réalité? – est reliée par la mer au monde connu. Les navires vont et viennent (certainement plus que dans la réalité). Mais si Goldoni présente parfois à ses contemporains une image quelque peu idéalisée – invitation à une réforme morale dont celle du théâtre n'est qu'une partie – il observe également l'évolution de la Dominante, la mode des

² Sans doute, sur la scène française, les valeurs financières ou sociales (richesse et noblesse) ne sont pas absentes: la dot et le rang jouent un rôle important pour le dénouement des comédies, qui se fait le plus souvent – et cela depuis Molière – par la reconnaissance: un personnage cru pauvre ou roturier s'avère, à la fin de la pièce, riche ou noble. Mais ce sont là des valeurs présumées plus que proposées sous forme de thèses.

villégiatures sur la Terre-Ferme, la dépense ostentatoire, même et surtout chez qui n'en a pas les moyens. Goldoni n'est pas un révolutionnaire; sur chapitre, son rival Chiari va plus loin (cf. p. ex. *La serva senza padrone*), mais il n'hésite pas à peindre la noire misère des servantes, mal nourries et dormant dans une armoire, témoins des violences qu'un mari fait subir à sa femme (*Le Massere*).

On peut d'ailleurs saisir la présence de Venise, le fait que c'est un Vénitien qui écrit pour des compatriotes, dans l'usage du dialecte vénitien. Ailleurs, et même parfois chez Goldoni, l'usage des patois et dialectes est réservé au bas comique, voire à la ridiculisation de ceux qui les parlent – et qui ne possèdent donc pas le code du langage cultivé. Le patois peut également connoter l'honnête simplicité. C'est cet usage que l'on trouve réalisé dans certains personnages que Goldoni a hérités de la *commedia dell'arte*: Brighella ou Arlequin (qui parle bergamasque). Tout change pour le vénitien. A Venise, ce dialecte était encore langue officielle, à côté de l'italien. Par exemple, on l'utilisait dans les cours de justice et pendant les délibérations politiques. Or, Goldoni tire profit de cet état des choses: il expose assez souvent des personnages qui parlent italien au rire du public – vénitien! Les parasites nobles sont nombreux, mais parfois c'est simplement le fait d'être étranger au milieu, de s'exprimer en italien, qui frappe d'un léger ostracisme l'intrus. Cet usage linguistique souligne ainsi combien le théâtre de Goldoni a partie liée avec le particularisme vénitien.

Toutes ces choses sont assez connues, mais un bref rappel n'était peut-être pas inutile. Le particularisme vénitien se manifeste à bien des niveaux, et bien entendu la sexualité n'y échappe pas. Parler de 'sens' sexuel constitue sans doute une nouveauté de vocabulaire, mais le terme est suggestif, Alain Corbin a su lui donner un contenu, et il reste toujours que le désir sexuel n'est pas anhistorique. Cette thèse est démontrée par de nombreux exemples dans la grande *Histoire de la vie privée*,³ et le théâtre de Goldoni qui ne respecte pas nos conventions littéraires, en offre de nombreux exemples.

De plus, ce sens s'accorde somme toute assez bien avec l'acception que lui donne Simmel, qui parle des prohibitions que rencontrent certains mariages, c'est-à-dire de l'interdiction de certaines combinaisons sociales. Or, comme le suggère Simmel, ces prohibitions ne se posent pas nécessairement au sujet comme des défenses extérieures. Dans une civilisation close sur elle-même, les individus ont incorporé les règles du jeu social, auxquelles leur désir se conforme le plus souvent immédiatement, sans conflit ni même prise de conscience. Le théâtre de Goldoni offre le grand intérêt de mettre sur les tréteaux de tels individus; bien que l'auteur soit conscient de la particularité vénitienne, témoins ses pièces pour des publics

³ Ariès, Philippe & Duby, Georges (éd): *Histoire de la vie privée*. Seuil, Paris, 1987.

non vénitiens.

Amour inconditionnée?

Limitons-nous, dans l'univers de Goldoni, à l'amour décrit de façon positive et sympathique. La représentation de cet amour nous réserve quelques surprises: cet amour n'est plus, chez Goldoni, la valeur absolue qu'il est dans la presque totalité de la littérature française et cela depuis l'Amour courtois. Goldoni enfreint allègrement la règle presque absolue de la constance, qui veut qu'un personnage sympathique n'échange pas un objet d'amour (toujours sympathique) contre un autre.

Bien au contraire, cela arrive fréquemment chez Goldoni. On trouve des pièces où un amour apparemment sincère se voit échangé contre un autre; ainsi dans *La donna di maneggio* (1760), deux amoureux se voient contraints d'abandonner leur amour réciproque, lui pour accepter l'épouse que son père lui a destinée, elle pour un autre mari qu'on lui offre. Et voilà une mésalliance évitée, car le jeune homme est plus noble et riche que la jeune fille. Cette insistance sur les conventions sociales n'aurait certainement pas plu à Paris. Mais Goldoni, ayant pris le parti des convenances, peut se passer de la reconnaissance sociale.

Dans *La buona madre* (1760) trois jeunes gens se trouvent finalement mariés à des partenaires dont ils n'étaient pas amoureux au début de la pièce (quatre, si l'on compte la mauvaise mère, à qui un peu d'argent obtenu permettra de trouver un jour un mari, elle aussi).

C'est que, chez Goldoni, en plus de l'attrait physique – il faut probablement se garder de parler de passion – ce qui compte dans le mariage, c'est l'indépendance d'ailleurs toute relative qu'espèrent obtenir les enfants.

Chez Goldoni, même l'amour qui sera, à la fin de la comédie, couronné de succès, est loin d'être absolu. Dans *La sposa persiana* (1753), Tamas aime Ircana, mais son père a choisi pour lui une autre épouse, riche! Tamas jure qu'il aimera toujours Ircana; néanmoins il s'incline devant la proposition que lui fait son ami Ali: il peut toujours aller voir la jeune fille choisie par son père; ainsi il décidera en connaissance de cause qui est la plus belle. En chargeant à peine, on pourrait dire qu'il va comparer les marchandises à acquérir! Ircana s'avère la plus belle, et ainsi le conflit se poursuit, mais le seul fait d'hésiter indique combien on est loin de la conception traditionnelle de l'amour. On retrouve la même attitude dans *Le donne gelose*: Un jeune homme, Basseggio, hésite entre deux amours: il se décide finalement à prendre celle que les circonstances lui offriront. On n'hésite donc pas en fonction des qualités morales de l'aimée. Ces quelques exemples font déjà apercevoir combien le désir sexuel est (pré)formé par les convenances sociales.

Fonction du mariage

A supposer qu'il y ait un noyau invariable des valeurs du mariage – ce qui est une hypothèse bien douteuse – il s'imprègne de valeurs ajoutées, valeurs certainement présentes dans les autres cultures européennes, mais qui sont, chez Goldoni, exprimées en toutes lettres. Dans *Sior Todero Brontolón*, le jeune Nicoletto, lui aussi, veut se marier à tout prix, peu importe, dirait-on avec qui. De même, le cri de triomphe: "Je suis marié. Je suis un homme"⁴ que pousse le fils à la dernière scène de *La buona Madre* (1760), tout en sautant de joie, est symptomatique, d'autant plus qu'il se trouve marié à une veuve à qui il ne pensait pas seulement au début de la pièce (nous entrevoyons peut-être dans cette comédie tardive le clin d'œil ironique de l'auteur).

Dans *La madre amorosa*, une mère "socioanalyse" sa fille: Vous avez en horreur la soumission, vous voulez abandonner la maison paternelle, vous voulez faire figure dans le grand monde.⁵ Mais la fille insiste: Je veux un mari ("io voglio marito" III,2). Le manque d'article dans la citation italienne est significatif: un mari visé en intension, en idée, le désir de se marier en l'absence de tout candidat – et les sujets de ce désir semblent en être au moins partiellement conscients.

Hédonisme

On trouve un exposé en bonne et due forme de l'hédonisme goldonien dans *Il Moliere* (1751). Femme, enfants, parents, amis, tout devient, en cercles concentriques, une expansion de l'amour de soi. Certes, le désir choisira, selon qu'il est chaste ou mauvais, d'aimer une épouse ou une maîtresse, mais la mention de deux amours: un bon et un mauvais semble aller de soi et ne suscite pas de réflexions. Les enfants sont un prolongement de nous-mêmes et nous procurent la gloire. Parents et amis peuvent nous assurer la félicité. Reste comme valeur non définie la gloire, autrement dit l'image de nous-mêmes médiée par les yeux des autres.⁶ Dans *La madre amorosa* (I,1) Pantalone exprime les mêmes idées et *Il*

⁴ Son maridà. Son omo, son maridà. (saltando) (III,17).

⁵ Voi abborrite la soggezione, siete annoiata della casa paterna, bramate di figurar nel gran mondo, bramate avere uno sposo al fianco. Florindo (le parvenu dissipateur que la fille n'épousera pas) è il primo che vi si offre; ecco l'origine, ed ecco il fine del vostro amore" (II,1).

⁶ E si ama quel che piace, e si ama quel che giova,
e fuor dell'amor proprio altro amor non si trova.
Lo provo: ama colui l'amica, ovver la moglie,
Ma sol per render paghe sue triste o caste voglie.
S'amano i propri figli, perché troviamo in essi
L'immagine, la specie, la gloria di noi stessi.
E s'amano i congiunti, e s'amano gli amici,
Perché l'aiuto loro può renderci felici.
Tutto l'amor terreno, tutt'è amor proprio, amico.
Filosofia l'insegna, per esperienza il dico. (IV,8, je souligne).

vecchio bizzarro exemplifie cette attitude.

Cet hédonisme explicite distingue Goldoni de la majeure partie des auteurs du théâtre français officiel contemporain, et c'est une valeur qu'il assume sans hésiter. Bien sûr, les valeurs d'un individu ne sont pas toujours celles exprimées dans son œuvre d'écrivain. Et le genre qui nous occupe, le théâtre, offre des constantes qui ne sont pas nécessairement dues aux individus qui l'ont cultivé. On a ainsi insinué que Nivelles de La Chaussée, le fondateur de la comédie larmoyante a fort bien pu vivre en hédoniste, voire en égoïste. Mais l'individu Goldoni semble en parfait accord avec les valeurs que montre son théâtre et, par voie de conséquence plus que probable, avec une grande partie du public vénitien. C'est en fonction de ces valeurs qu'il a abandonnées un amour de jeunesse, ce qu'il décrit dans ses *Mémoires* avec une bonne foi charmante:

La pauvre petite m'aimait tendrement et de bonne foi; je l'aimois aussi de toute mon âme, et je puis dire que c'étoit la première personne que j'eusse aimée. Elle aspirait à devenir ma femme, et elle le seroit devenue, si des réflexions singulières, et cependant bien fondées, ne m'eussent pas détourné.

Sa sœur aînée avoit été une beauté rare; et à ses premières couches elle devint laide. La Cadette avoit la même peau, les mêmes traits; c'étoit des beautés délicates que l'air flétrit, que la moindre peine dérange: j'en avais vu une preuve évidente. La fatigue du voyage que nous fîmes ensemble l'avoit furieusement dérangée. J'étois jeune; et si ma femme au bout de quelque temps, eût perdu sa fraîcheur, je prévoyois quel auroit dû être mon désespoir.

C'étoit trop raisonner pour un amant; mais soit vertu, soit foiblesse, soit inconstance, je quittai Feltre sans l'épouser (I,20, vol. I, p. 96 s.).

Goldoni, qui écrit pour un public français, ne se vante nullement de sa conduite. Si pourtant on analyse son théâtre, c'est cette attitude même qui est acceptée: non pas le coup de foudre, mais l'évaluation somme toute raisonnable – ou raisonnante – de l'objet du désir.

C'est ainsi que Goldoni ne craint pas d'établir des mariages entre une jeune fille et un vieillard, ou entre une veuve et un jeune homme. Molière aurait crié au scandale; que l'on pense à ses vieux barbons désireux de se marier à la place des jeunes. Goldoni par contre ne craint pas de prendre, sous certaines réserves, le parti des vieux.

Pour décrire cette attitude, rien de mieux que de suivre la figure du célèbre Pantalone. Goldoni reprit ce personnage dans l'arsenal de la *commedia dell'arte*, mais d'avare, de dégoûtant et de libidineux qu'il était, Pantalone devient pendant les premières années de la réforme goldonienne (1748 – 1754) un marchand respectable, incarnant une morale bourgeoise que Goldoni voudrait imposer sur les tréteaux. Or c'est ce même Pantalone qui réalise l'apothéose de l'hédonisme conforme aux règles du jeu social. La réalisation heureuse du mariage d'un vieux se trouve dans *Il vecchio bizzarro* (titre original: *El cortesan antigo* 1754). Cette pièce suit de peu *La cameriera brillante*, où l'on assiste également au mariage de Pantalone qui vit retiré dans sa 'villa', et d'abord sans grand désir de sociabilité.

L'hédonisme pur trouve son pendant du côté féminin: une veuve de *La buona madre* peut quasiment s'acheter un jeune homme. Le problème se pose sous une forme plus crue dans un dénouement partiel de cette pièce. Un vieillard, au nom de Lunardo, épouse finalement la fille de la mauvaise mère, celle qu'aimait, au commencement de la pièce, le fils de la bonne mère. Ce vieillard est peu appétissant. Encore la fille a-t-elle de la chance; sans ce mariage, elle aurait été sa gouvernante, c'est-à-dire sa maîtresse. Et le vieillard la prend évidemment pour son plaisir – et peut-être pour avoir une garde-malade pour ces vieux jours.

Conventions

Pourtant lorsque les secondes nocces sont présentées dès le début d'une pièce, elles sont presque toujours malheureuses. Y a-t-il donc incompatibilité entre les nocces heureuses malgré la disparité d'âge approuvées en fin de pièce et ces mêmes nocces malheureuses lorsqu'elles existent dès le début de la pièce? A y regarder de plus près, il me semble que non. L'amour n'étant plus un sentiment absolu, il doit le céder à d'autres égards plus graves.

En effet, plus que l'individu compte la famille. C'est ainsi que le mariage est obligatoire ou défendu selon la situation familiale du personnage. Chez Goldoni, radicalement opposé sur ce point également à l'esprit de son siècle, l'on ne trouve que peu de traces de l'individualisme naissant. Un fils peut certes se révolter contre son père, mais il ne le fera pas au nom de valeurs admises (ne fût-ce que partiellement), et il sera un mauvais fils. Vouloir se marier malgré les conventions n'est pas acceptable, contrairement aux théâtres français et autres qui exposent avec sympathie la révolte des jeunes, quitte à résoudre le conflit par une reconnaissance. Les conventions sociales, "préjugés cruels" pour un Diderot, ne sont guères questionnées et en fin de compte acceptées. L'objet du désir gagne ou perd selon la valeur que lui assignent ces mêmes conventions.

Si Pantalone et la veuve que je viens d'évoquer peuvent se marier avec des jeunes, c'est qu'ils ont accomplis leurs devoirs familiaux et partant sociaux. Par contre, les maris qui convolent aux secondes nocces ayant encore la charge d'enfants d'un premier mariage et procréant éventuellement un autre enfant avec la nouvelle femme, s'exposent à toutes sortes d'ennuis, et surtout à voir disperser l'héritage. Or, Goldoni représente la famille souche, qui essaie de concentrer l'héritage sur un seul descendant mâle, problème résolu en France en sens inverse par un Destouches qui dans *L'École des mères* préconise la division entre les enfants aussi bien de l'affection que de l'héritage. On pourrait donc être tenté d'expliquer les attitudes des bourgeois goldoniens par une structure familiale particulière, décrit

par Emmanuel Todd dans deux importants ouvrages.⁷

Le Mariage mis à nu

La loi qui détermine la valeur du mariage semble donc bien être familiale: le mariage est proscrit s'il expose à des risques la fortune ou la cohésion familiales. Il est prescrit s'il est nécessaire pour la continuation de la famille; et il est facultatif (neutre) dans les autres cas.

Nous avons vu des exemples du dernier cas ainsi que du premier cas – où Goldoni ne fait au fond que mettre les points sur les *i* des différentes idéologies bourgeoises européennes, enfreignant il est vrai, le code de l'amour courtois, qui survit toujours comme une convention de théâtre. Voyons maintenant des exemples où fonctionne la prescription du mariage.

Le commandant de *La guerra*, cadet de grande noblesse s'est marié pour continuer sa famille. Sa fille explique brièvement qu'il s'agissait bien d'une obligation, après la mort de l'aîné.⁸ Ce qu'il faut expliquer, ce n'est pas l'obligation de se marier et de continuer la famille (cela va de soi), mais le fait que ce cadet ait poursuivi la carrière militaire, carrière réservée justement aux cadets et qu'ils abandonnaient volontiers, si, par une aubaine extraordinaire, ils avaient trouvé un riche parti; c'est ce que fait l'amoureux heureux de *L'amante militare*.

Ce qu'il y a de plus curieux, c'est que parfois, devant l'obligation du mariage, certains personnages traînent les pieds. Dans *Il cavaliere di buon gusto* (1750), l'oncle marie son neveu pour pouvoir jouir lui-même de tous les agréments de la vie, y compris les belles femmes; il veut éviter le mariage si un autre peut se charger de la continuation de la famille à sa place. Il présente des traits hédonistes; ainsi il est fatigué de la tutelle des jeunes filles que les conventions lui imposent. La conservation de la famille devient une corvée.

Chose curieuse, on trouve dans la réalité vénitienne des comportements semblables. Ainsi Andrea Tron, homme politique important et donc figure exemplaire, n'avait nul désir de se marier. "Il se félicita qu'un frère eût bien voulu en (du mariage) accepter le poids". Ainsi sa famille ne s'éteindrait pas.⁹ Ce comportement, note Georgelin, a partie liée avec la dénatalité qui caractérisa la noblesse vénitienne. Par contre, le drame bourgeois de Diderot invite les hommes à la procréation (cf. *Le Fils naturel*, IV,3 et *Le Père de famille*, II,2).

Nous voyons également, dans plusieurs comédies goldoniennes, le conflit

⁷ Cf. Todd, Emmanuel: *La Nouvelle France*. Seuil, Paris 1988, et *L'Invention de l'Europe*. Seuil, Paris 1990. J'ai développé ailleurs cette hypothèse (cf. note 1).

⁸ Don Egidio mio padre nacque cadetto di sua famiglia, e impiegossi nel militare. Morto il di lui fratello, rimase solo, fu obbligato a legarsi con una moglie, ma non per questo rinunziar volle all'esercizio dell'armi. (I,8, je souligne).

⁹ Cf. lettre du 6.9.1746, citée par Georgelin, Jean: *Venise au temps des Lumières*, Mouton, La Haye-Paris 1978, p. 757.

entre rivaux résolu par le renoncement du protagoniste. Évidemment, Goldoni y exprime à l'occasion sa répugnance à forcer directement la volonté d'une jeune personne (du moins quand il écrit pour la noblesse), mais le renoncement de la part d'un personnage sympathique, auquel se sont identifiés les spectateurs, n'est possible que si auteur et public ne placent pas les valeurs de l'amour par-dessus tout. C'est le cas dans *Il cavaliere di spirito o la donna di testa debole* (1757) et dans *L'apatista o l'indifferente* (1758); les deux pièces font partie du théâtre de société représenté chez le marquis Albergati à Zola.

Du côté féminin, si la veuve de *La buona madre* (1760) se choisit un beau jouvenceau pour la consolation de ses vieux jours, elle espère pouvoir le dominer: c'est probablement le sens d'un détail final: elle lui enlève un couteau. Dans *La vedova scaltra* (1748), Rosaura jouit de sa liberté, mais consent finalement à se remarier. La veuve de *Le donne gelose* (1752) par contre préfère rester seule. Après avoir assisté de près à la vie en commun de deux couples, elle conclut: Entre mari et femme, il n'y a que disputes, coups et larmes. Cela lui fait passer la volonté de se remarier.¹⁰ La veuve de *La donna sola* réussit également, en milieu noble, à éviter la sujétion que serait le mariage. Évidemment, ce sont de telles pièces qui comptent, surtout si on les compare aux pièces où des bons vivants masculins refusent également le joug marital.

Or, si nous additionnons ces pièces avec, d'une part, celles où un récalcitrant est converti aux valeurs du mariage, et de l'autre, avec celles qui dépeignent les problèmes entre mari et femmes, il est assez évident que le mariage n'est ni le paradis harmonieux, ni la terre promise, tel qu'il est censé l'être, du moins par présupposition, dans la comédie traditionnelle où, dans la grande majorité des cas, les noces sont le but auquel tendent, sans se poser de questions, les jeunes amoureux.¹¹ Goldoni est peut-être moins le partisan du mariage qu'on ne le pense généralement, ou s'il l'est, c'est parce que les conventions, si importantes dans son théâtre, le lui prescrivent. Son moi idéal: Momolo-Pantalone réfléchit deux fois avant de s'y engager.

Conclusion

Au cours de ces quelques remarques, nous avons vu que le mariage a assez peu à voir avec le désir sexuel, voire avec le sentiment. Si le mariage ne connote ni l'intimité, ni la confiance ni le désir, qu'en est-il donc du "désir bourgeois"? Que

¹⁰ Tra mario e muggier sempre i cria, sempre i se rosega, sempre i pianze! I me fa scampar la voggia de maridarme. (I,18; cf. aussi II,13).

¹¹ Dans *le Philosophe marié*, Destouches a peint un 'philosophe' qui ne désire pas se marier, mais son amour pour sa bien-aimée, n'est contesté que par le ridicule qui, aux yeux de ses amis, frapperait un "philosophe marié". Destouches combat ainsi une attitude fort semblable à celle que propose Goldoni!

reste-t-il du mariage? Il reste la famille, le social et l'argent. La famille est une valeur dont la continuation importe beaucoup. Pour les jeunes, qui vivent sous la tutelle de parents ou de frères et sœurs, la famille est la seule voie qui mène à une indépendance toute relative. De plus, la dot tient une importance énorme chez Goldoni.

Par contre, hommes et femmes n'espèrent guère le plaisir sexuel dans le mariage. Dans la réalité ils sont probablement allés le flairer, voire le trouver pendant les carnivals célèbres dans l'Europe entière. La nouvelle décence imposée au théâtre interdit de dépeindre ces mœurs faciles, sinon par allusion, et surtout de leur attribuer une fonction positive. Reste, pour ceux qui peuvent se le permettre, le luxe d'un second mariage, conçu pour le plaisir, et sans risque pour les valeurs familiales. Là encore, il s'agit presque de la jouissance raisonnable d'un bien de consommation, honnêtement acquis. L'existence de l'amour passion dans le théâtre de Goldoni est des plus problématiques et l'amour valeur, dans lequel un des amoureux (ou les deux) est autorité morale, source de valeurs pour l'autre, n'existe guère (il s'agit approximativement du vieil amour estime de la Carte de Tendre).

Certes, l'on ne peut pas considérer Goldoni comme un représentant de la bourgeoisie en général, ni donc voir dans son théâtre l'expression sincère de ce qui est ailleurs passé sous silence. La structure familiale vénitienne notamment s'oppose à l'individualisme, qui du moins depuis l'âge des Lumières préside au développement des images du désir. Goldoni présente pourtant un 'monde possible', et ce monde fonctionne sans le désir de l'amour passion qui constitue jusqu'aux débuts de notre siècle une des motivations majeures de la littérature. Cela ne veut pas dire que la sexualité est absente de son théâtre, bien au contraire. Mais le désir s'informe des convenances sociales. Cette représentation explicite d'un désir socialisé, dont, à ma connaissance, l'on ne trouve la pareille nulle part ailleurs, est un des traits originaux du théâtre de Goldoni.