

H-France Review Vol. 19 (November 2019), No. 240

Jessica Goodman, *Goldoni in Paris: La Gloire et le Malentendu*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2017. xx + 227 pp. Notes, bibliography, and index. £65.00 U.K. (hb). ISBN 9780198796626.

Compte-rendu par Isabelle Ligier-Degauque, Université de Nantes.

Dans son livre *Goldoni in Paris. La Gloire et le Malentendu*, Jessica Goodman examine les trente années que Carlo Goldoni a passées à Paris et sur lesquelles il porte un regard ambigu. Dans son autobiographie *Memorie italiane* et ses mémoires françaises (*Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie*), Goldoni souligne l'importance de ce long séjour en France pour la reconnaissance de son statut d'auteur, mais il rejette en même temps sa production théâtrale pour la Comédie-Italienne de Paris comme ayant été un échec. Arrivé à Paris en septembre 1762, fort de sa renommée de réformateur de la comédie en Italie, Goldoni commence à écrire quelques mois plus tard pour cette troupe. Ses deux années de collaboration ont souvent été, comme le rappelle Jessica Goodman, envisagées comme l'histoire d'un malentendu : Goldoni se serait heurté d'une part aux résistances de comédiens incapables de jouer ses pièces élaborées et peu désireux de le faire, attachés qu'ils sont aux canevas, et, d'autre part, à la frilosité d'un public français qui rejetterait l'idée même d'une évolution de la comédie italienne. C'est à partir de cette idée reçue que Jessica Goodman examine dans son ouvrage les bases historiques de ce malentendu.

Jessica Goodman a choisi de mettre en perspective le récit autobiographique de Goldoni et sa vision de son activité dramatique par rapport à la vie des spectacles au XVIII^e siècle à Paris. Ainsi, le livre *Goldoni in Paris*, organisé en huit chapitres, débute par l'étude des moments-clés retenus par l'auteur pour narrer son parcours (chapitre 1) et, après un détour historique sur le contexte théâtral français du XVIII^e siècle et le statut d'auteur dramatique (chapitres 2-4), revient à Goldoni en s'intéressant aux stratégies qu'il a développées pour réussir à se faire un nom dans le pays de Molière, qu'il admire tant (chapitre 5), ainsi qu'à la variété de son activité hors de la Comédie-Italienne (chapitre 6). Jessica Goodman s'arrête alors précisément sur les *Mémoires* (chapitre 7) pour les comparer à ce que l'on peut connaître de l'activité de Goldoni à Paris et de l'accueil qui lui a été réservé : selon Jessica Goodman, Goldoni a en effet construit de lui un personnage très rousseauiste et a ainsi incarné d'une certaine manière son assertion : « Je suis le héros de la Pièce ». Le dernier chapitre, qui porte sur la postérité de Goldoni dans la culture française, s'achève sur le fait que cet auteur italien a échoué à devenir un homme de lettres français, comme il l'espérait.

Prenant du recul par rapport à la restitution autobiographique de son expérience théâtrale en France, Jessica Goodman relativise l'échec auquel conclut Goldoni quand il évoque son passage

à la Comédie-Italienne. Elle mène ainsi une enquête de fond pour rassembler tous les éléments, de nature diverse (registres de la Comédie-Italienne, correspondance de Goldoni, réception de ses pièces dans les périodiques de l'époque, etc.), pour réévaluer la déception de l'auteur vénitien. Ainsi, Jessica Goodman démontre que, dans ses échanges avec les amis et les collègues restés en Italie, Goldoni donne des nouvelles positives sur sa collaboration avec les Comédiens-Italiens : il essaie de trouver des arrangements avec la troupe, apporte des indications pour faire jouer ses pièces qui ne sont pas univoquement rejetées, se réjouit du bon accueil réservé à *Arlequin et Camille* etc. C'est donc *a posteriori* que Goldoni construit le portrait du « proto-artiste maudit », selon l'expression de Jessica Goodman. Il s'agit alors de comprendre pourquoi Goldoni s'est focalisé négativement sur sa collaboration avec les Italiens de Paris et valorise à l'excès d'avoir eu une pièce (*Le Bourru bienfaisant*) jouée en 1771 à la Comédie-Française, qui a obtenu du succès.

L'un des grands intérêts du livre est de chercher les causes de l'image posthume de Goldoni (perçu comme étant un auteur très malheureux en France) dans la stratégie d'écriture de l'auteur lui-même au moment où il s'agit de faire le bilan de sa vie. Pour ce faire, Jessica Goodman s'appuie sur la réalité des spectacles de Paris à l'époque de Goldoni afin de souligner l'écart avec la compréhension que celui-ci en a. Goldoni reste un étranger vivant dans la capitale française, qui a pensé pouvoir s'y faire une place avec des attentes erronées et qui conserve ses préjugés dans ses écrits rétrospectifs. Si le chapitre 2 vaut surtout comme une étape de contextualisation dramatique, où Jessica Goodman rappelle que la Comédie-Italienne partage avec la Comédie-Française les mêmes publics et pratique une politique tarifaire similaire pour le prix des places, le chapitre 3 adopte une démarche sociologique et offre des perspectives moins connues pour mieux cerner le statut d'auteur dramatique. La mobilisation des travaux de Pierre Bourdieu (en particulier *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*) conduit Jessica Goodman à étudier la place que Goldoni cherche à occuper dans les théâtres parisiens et la vie mondaine, les obstacles rencontrés et la manière dont il y réagit. Elle convoque ainsi la notion bourdieusienne de « stratégie » pour comprendre le parcours de Goldoni non pas comme un plan prémédité et autorisant un récit unique et rationnel, mais comme une série d'efforts d'adaptation par rapport à son environnement culturel et économique. Elle s'inscrit ainsi dans la lignée des travaux d'Alain Viala, Nathalie Heinich et Antoine Lilti. On peut néanmoins regretter, dans ce troisième chapitre, quelques redites au sujet de l'histoire du champ théâtral français comme l'évocation de la diversification des lieux de spectacles à Paris au cours du XVIII^e siècle et la nécessité de la polyvalence pour un auteur dramatique. L'analyse détaillée des revenus des dramaturges, sur laquelle l'auteur revient dans le chapitre 4, permet à Jessica Goodman de mesurer le statut privilégié de Goldoni dans la Comédie-Italienne sur le plan financier, après que les pensions versées à Favart et à Sedaine ont été supprimées à son arrivée. Les plaintes de Goldoni concernant sa rémunération ne sont pas fondées, comme le montre Jessica Goodman : son paiement mensuel de cinq cents livres, quel que soit le sort de ses pièces, est bien plus lucratif que les droits basés sur les recettes. Les registres de la Comédie-Italienne constituent une source d'informations précieuses sur la pratique des spectacles au XVIII^e siècle, et l'intégration de données comptables telles que les sommes perçues par les auteurs travaillant pour la Comédie-Italienne, en comparaison avec les pratiques salariales de la Comédie-Française, est l'un des aspects novateurs du livre.

Qui plus est, en exploitant les règlements des années 1760 de la troupe de la Comédie-Italienne, Jessica Goodman montre que Goldoni est non seulement bien mieux payé que Favart (ce qui lui vaudra d'en être jaloux), mais qu'il est aussi inscrit en tant qu'auteur dans ces règlements. Toutefois, il ne figure pas comme partie prenante de l'administration de la troupe et ne signe pas

les registres : il est avant tout, et exclusivement, un auteur engagé par les Comédiens-Italiens et rémunéré comme peu d'auteurs en son temps. La troupe trouve avantage à s'attacher les services d'un dramaturge qui s'est fait connaître en Italie et le paie grassement, et qui, comme le souligne Jessica Goodman, tire profit de son image. Si l'on peut comprendre le choix méthodologique de se focaliser sur six auteurs (p. 74-84) ayant écrit pour la Comédie-Italienne, la série de portraits est un peu rapide et n'est finalement portée que par le souci de souligner que ce théâtre n'est pas en France au sommet de la hiérarchie symbolique. Le bref arrêt sur Luigi Riccoboni et Marivaux, au début du chapitre 4 qui porte sur « Les règles du jeu », vise à parler du statut spécifique de deux auteurs renommés de la Comédie-Italienne et ne convainc pas pleinement tant ces deux hommes ont des carrières très différentes, comme le reconnaît d'ailleurs elle-même Jessica Goodman. En revanche, Jessica Goodman souligne un fait essentiel pour comprendre l'activité des dramaturges dans le Paris du XVIII^e siècle : la Comédie-Italienne n'est pas à négliger, loin s'en faut, par les auteurs, ni à rejeter rétrospectivement, comme le fait Goldoni. Elle est un espace de création déterminant. Une telle collaboration peut même entrer dans une logique de construction de carrière. Ainsi, Goldoni a espéré que la pension reçue de la Comédie-Italienne lui apporterait une liberté artistique afin de pouvoir prétendre ensuite être admis à la Comédie-Française, fort de ce capital symbolique et financier. Le livre de Jessica Goodman repose sur le leitmotiv de l'aspiration de Goldoni à devenir un auteur écrivant pour la Comédie-Française au point de l'obséder et de nuire à la consolidation d'une carrière dramatique qui avait bien commencé.

L'idée forte du livre de Jessica Goodman, développée tout particulièrement dans les chapitres 5 et 6, est en effet de mettre en évidence l'aveuglement de Goldoni face à la Comédie-Française, estimant que seul ce théâtre peut ouvrir à un auteur la voie de la consécration. Ce surinvestissement atteste d'une méconnaissance des mécanismes de la vie théâtrale, et de la société française plus largement : Goldoni n'a pas mesuré la nécessité de la diversité pour un auteur de théâtre, ni celle de son implication dans les différents cercles du savoir et de la sociabilité. Or les relais d'opinion que sont les auteurs de périodiques, les éditeurs, les membres de l'Académie et des cercles intellectuels en général, tels que les Salons, offrent aux dramaturges qui désirent se faire un nom des occasions répétées de renforcement et de diffusion de leur production. Jessica Goodman souligne alors l'écart entre le soin de Goldoni pour défendre son nom en tant qu'auteur au sein d'une troupe ayant l'habitude de décisions et de créations collectives, et son manque de compréhension de ce qui pourrait garantir la pérennité de son œuvre, si ce n'est l'entrée dans la postérité.

On remercie Jessica Goodman d'évoquer l'activité de Goldoni hors de la Comédie-Italienne et d'étudier son intégration à la vie de la Cour, notamment par l'obtention d'un poste de maître d'italien de Mesdames, filles de Louis XV, accompagné du versement d'une pension annuelle et d'un logement à Versailles. La dédicace du *Bourru bienfaisant* (1771) à Madame Marie-Adélaïde témoigne aussi de son désir d'obtenir la reconnaissance royale, qui est une véritable obsession et source de malentendu. La vie mondaine de Goldoni ne lui apporte pas satisfaction : ayant quitté la Comédie-Italienne après seulement deux ans de collaboration, il n'est pas plus distingué, selon Jessica Goodman, que les nombreux auteurs employés des « Menus Plaisirs ». Il est devenu un simple particulier fréquentant la Cour, qui s'est coupé du public et des critiques.

Le livre de Jessica Goodman a le grand mérite de faire apparaître les *Mémoires* sous un jour nouveau. Insister sur l'échec de son passage chez les Italiens revient à construire l'image héroïque d'un auteur qui a surmonté un obstacle dans son ascension vers la gloire. Son récit

autobiographique inclut dans une logique dépréciative l'incompréhension de son art qu'il a dû supporter mais aussi l'inconfort personnel procuré par la fréquentation de la Cour et des cercles en vue. L'exagération « rousseauiste », de son malaise, selon Jessica Goodman, conduit à forger l'image d'un auteur en marge de la société et qui ne sait pas jouer le jeu des mondains. Lorsqu'il admet certains échecs (par exemple sa tentative d'importer l'*opera buffa* à Paris), il le fait d'autant plus facilement qu'ils peuvent être minimisés par rapport au *Bourru bienfaisant* qui fait sa fierté et devant qui tout cède. La Comédie-Française apparaît ainsi comme un théâtre exceptionnel qui a su reconnaître son talent. Une telle vision de son parcours réduit Goldoni à n'être, en France, que l'auteur d'une pièce, qui a été appréciée du public.

Mais quel est donc le legs de Goldoni dans la culture française ? Le chapitre final de *Goldoni in Paris* est sans ambages : on ne retient de lui que la réforme de la comédie italienne entreprise dans son pays natal. L'espoir de devenir un homme de lettres français et d'atteindre la gloire s'est révélé une illusion, dont Jessica Goodman aura su explorer les causes sans jamais accabler Goldoni et échapper à toute projection affective à l'égard de cet auteur. Ainsi, dans cette étude qui fera date, Jessica Goodman livre le portrait complexe d'un auteur italien qui est resté à jamais étranger au pays des lettres et des arts où il aurait voulu laisser une trace décisive.

Isabelle Ligier-Degauque
Université de Nantes
isabelle.degauque@univ-nantes.fr

Copyright © 2019 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution of individual reviews for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and the location of the review on the H-France website. The Society for French Historical Studies reserves the right to withdraw the license for redistribution/republication of individual reviews at any time and for any specific case. Neither bulk redistribution/republication in electronic form of more than five percent of the contents of H-France Review nor re-publication of any amount in print form will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France. The views posted on H-France Review are not necessarily the views of the Society for French Historical Studies.

ISSN 1553-9172