



**HAL**  
open science

## Bettina d'après Goldoni (1993). Du projet à sa mise en scène par Jean-Claude Berutti

Marina Rancatore Marmouget

### ► To cite this version:

Marina Rancatore Marmouget. Bettina d'après Goldoni (1993). Du projet à sa mise en scène par Jean-Claude Berutti. 2019. hal-02134196

**HAL Id: hal-02134196**

**<https://bnf.hal.science/hal-02134196>**

Preprint submitted on 20 May 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

**Marina Rancatore-Marmouget**  
***Bettina* d'après Goldoni (1993)**  
**Du projet à sa mise en scène par Jean-Claude Berutti**

### **L'apport des archives**

L'objectif de l'Association Goldoni européen, association française à vocation internationale, créée le 22 septembre 1990, était de faire connaître Goldoni en célébrant le bicentenaire de sa mort à Paris en 1793. Il s'agissait surtout de traduire des pièces jusqu'alors inédites en français et d'inciter ainsi à la création de nouvelles mises en scène. Traducteurs, metteurs en scène et acteurs ont formé en 1993 un groupe de travail autour d'un projet commun : connaître et faire connaître dans toute sa diversité l'œuvre théâtrale de Carlo Goldoni.

Quatorze traducteurs et traductrices<sup>1</sup> ont mis en place avec cinq éditeurs (L'Arche, Actes-Sud, Circé à Strasbourg, L'Imprimerie nationale, ENS Editions Fontenay Saint-Cloud) un plan de publication de quarante traductions nouvelles<sup>2</sup>. Ces pièces qui n'avaient jamais été traduites auparavant, ont été mises à l'épreuve, avant publication, dans le cadre d'ateliers théâtraux qui ont apporté une aide décisive pour les traducteurs et un apprentissage réel pour les comédiens. Cette organisation de travail en plusieurs étapes a permis d'expérimenter une collaboration efficace pour une nouvelle connaissance de Goldoni en France.

Les archives de l'Association Goldoni européen sont actuellement conservées à la Bibliothèque nationale de France. Parmi ces archives se trouve le dossier *Bettina*, un spectacle mis en scène par Jean-Claude Berutti en 1993 ; la scénographie et les costumes étaient signés par Rudi Sabounghi. C'est une création du Théâtre National de Strasbourg en coproduction avec le Théâtre National de la Communauté Française de Belgique pour la saison théâtrale de 92/93. Il a été joué à Strasbourg du 12 au 30 janvier 1993 et à Bruxelles du 3 au 20 mars 1993. Ce spectacle est particulièrement intéressant car son originalité réside dans l'adaptation théâtrale de deux pièces de Goldoni toutes deux créées en 1749 *L'Honnête Fille* (*la Putta onorata*) et sa suite *La bonne Epouse* (*la Buona moglie*). Au sein de Goldoni européen Ginette Herry entreprend la traduction de ces deux pièces qui n'ont jamais été traduites en français. Dans le dossier de *Bettina*, figure la plaquette de la saison 92/93 du Théâtre national de Strasbourg en coproduction avec le Théâtre national de la communauté française de Belgique, le programme du spectacle *Bettina*, un dossier documentaire réalisé par Danielle De Boeck, Daniel Lemahieu et Claude Voglet, avec la collaboration Orfeo Mangani comprenant un petite biographie de Goldoni, et une approche des différents thèmes du spectacle complétée par un entretien avec le metteur en scène Jean-Claude Berutti et la traductrice Ginette Herry. On trouve aussi dans les archives, le dossier de presse dans lequel figurent les articles de presse régionale et nationale. Tous les articles sont numérisés et consultables depuis le site du Théâtre national de Strasbourg ; l'affiche de *Bettina* y est aussi numérisée.

### **Le diptyque *L'Honnête Fille* / *La Bonne Epouse***

Goldoni élabore ces deux pièces lors de son retour à Venise en 1748 : ce sont les premières pièces qu'il écrit à Venise et les premières « comédies vénitienes » dont l'action se passe à Venise, et où plusieurs personnages s'expriment en langue vénitienne, et qui sont destinées à clôturer le carnaval.

---

<sup>1</sup> Nadine Alari, Lucie Comparini, Françoise Decroisette, Sylvie Favalière, Ginette Herry, Huguette Hatem, Anne Manceron, Geneviève Rey-Penchenat, Marie-France Sidet, Myriam Tanant, Valeria Tasca, Karin Wackers.

<sup>2</sup> La liste des pièces traduites est référencée dans l'ouvrage : *Goldoni en Europe aujourd'hui-et demain ? Utopie théâtrale en quatre journées dédiée à Bernard Dort*, préf. de Ginette Herry, Strasbourg, Circé, 1995, p. 402.

Elles font partie de la série de pièces qui vont amorcer le renouvellement théâtral entrepris par Goldoni.

« Voilà deux pièces très heureuses, dont j'avais pris le sujet principal dans la classe du peuple : je cherchais la nature partout, et je la trouvais belle quand elle me fournissait des modèles vertueux et des traits de bonne morale. »<sup>3</sup>

C'est en ces termes que Goldoni évoque dans ses *Mémoires* la création de *L'Honnête Fille* (*La Putta onorata*, premier volet de *Bettina*) en 1749 au Carnaval de Venise, suivie, un an plus tard d'une autre pièce, *La Bonne Epouse* (*La Buona moglie*, second volet du diptyque présenté au Théâtre national). Les deux pièces marquent un tournant dans le théâtre de Goldoni grâce à sa collaboration avec le chef de troupe Girolamo Medebach qui saisit l'opportunité d'un nouveau créneau commercial. Pour Goldoni, c'est aussi un pari économique, car il a un contrat d'un an à l'essai pour « faire fructifier » les comptes du Théâtre Sant'Angelo et lui donner une notoriété auprès des autres théâtres vénitiens. Dans ce contexte, il expérimente un nouveau théâtre en instaurant un rapport différent avec les acteurs qu'il juge essentiel. Goldoni comprend qu'il faut écrire pour une troupe précise et en fonction des comédiens. Au sein de la troupe Medebach, Goldoni distingue Teodora Medebach, l'épouse du chef de troupe Girolamo Medebach, pour ses grandes qualités d'actrice (dans l'emploi de Première Amoureuse) et sa personnalité de femme ; elle sera l'inspiratrice du personnage de Bettina. Dans ses *Mémoires*, Goldoni la cite : « cette actrice estimable autant par ses mœurs que par son talent ». Et c'est elle qui clôt la pièce *L'honnête Fille* par un sonnet en s'adressant à l'assistance<sup>4</sup>. Goldoni collabore cinq années de 1748 à 1753 avec la troupe de Medebach et écrit des rôles ayant du succès à la mesure de chaque personnage. Peu à peu, ces rôles écrits s'imposent au détriment du masque traditionnel de la Commedia dell'arte ; les acteurs, en renonçant progressivement à leurs habitudes acceptent un texte écrit et le public se laisse aussi convaincre par cette nouvelle forme de théâtre.

Dans *L'honnête Fille*, Bettina, blanchisseuse, est orpheline de père et de mère, elle vit avec sa grande sœur Catte et le mari de cette dernière, Arlequin. Elle aime Pasqualino qui passe pour être le fils d'un gondolier vénitien ; il ne travaille pas et n'a aucune fortune. Bettina garde en mémoire l'expérience de vie que sa mère lui a transmise et qui l'aide à se structurer. Jean-Claude Berutti, metteur en scène de *Bettina*, qualifie ainsi le personnage : « Elle travaille, elle est blanchisseuse. Elle gagne sa vie. Elle n'est en rien exclue du schéma économique. Elle fantasme juste un fonctionnement économique à l'ancienne tel qu'elle l'a appris de sa mère et de sa grand-mère, c'est-à-dire d'un monde excessivement réglé à partir de la vie et de la sagesse populaire. » Pour protéger sa vertu, Bettina s'enferme chez elle en attendant de se marier avec Pasqualino. Mais sa sœur Catte n'est pas un bon exemple à suivre. Divers événements surviennent, dont une tentative d'enlèvement entreprise par le marquis de Ripaverde pour obtenir Bettina.

Dans la deuxième pièce *La Bonne Epouse*, on retrouve Bettina mariée à l'homme qu'elle aime Pasqualino, mais elle n'est pas heureuse pour autant. Ce dernier se laisse entraîner par la mauvaise fréquentation que représente Lelio, un *forestiero* de Livourne, revenu à Venise pour connaître son père gondolier. Bettina est délaissée par Pasqualino. L'histoire de Bettina la blanchisseuse dans la première pièce qui se clôt par son mariage avec Pasqualino se poursuit dans la seconde pièce séparée dans le temps par deux années. Les mêmes personnages sont présents, sauf Donna Pasqua, disparue, qui était la femme du gondolier Menego et l'usurier Scanna vers lequel se dirigent le Marquis de Ripaverde Ottavio et son épouse la Marquise Beatrice pour mettre en gages quelques biens et rembourser leurs dettes auprès des créanciers. Tous les autres personnages ont chacun évolué en interaction les uns avec les autres au rythme d'actions, de jeux et d'intrigues dramatiques.

## **Le projet Bettina**

Si l'un des objectifs de l'Association Goldoni européen était d'intéresser les metteurs en scène, les acteurs, les producteurs en leur proposant des traductions nouvelles des pièces de Goldoni, celles de la

---

<sup>3</sup> Carlo Goldoni, *Mémoires de M. Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie, et à celle de son théâtre. Dédiés au roi*, In *Tutte le opere* di Carlo Goldoni, a cura di Giuseppe Ortolani, Mondadori, 1935, t 1, préface, p 259.

<sup>4</sup> Carlo Goldoni, *L'Honnête Fille* (*La putta onorata*). Texte français, introduction et notes de Ginette Herry, l'Arche, 1992. Notes, p. 175.

traductrice Ginette Herry trouve preneur auprès du metteur en scène Jean-Claude Berutti qui partage son activité professionnelle entre le théâtre et l'opéra. Le projet commun naît lors d'une veillée automnale au cours de laquelle Ginette Herry lit à haute voix les deux pièces inédites, *L'Honnête Fille* et *La Bonne Epouse*. « Elle joue tous les personnages ! » s'exclame Jean-Claude Berutti, enthousiaste et convaincu de l'intérêt du projet pour le public. Il reconnaît la matière d'une « grande fable épique », d'un « grand roman populaire », d'un « feuilleton », comme on dirait à la télévision. Ce dernier a déjà monté une comédie vénitienne de Goldoni, *Les Cancans*, comme spectacle de sortie d'étudiants à l'INSAS de Bruxelles.

La première mise en scène des deux pièces en un spectacle avait été réalisée par Luca Ronconi en 1963 au théâtre Valle de Rome. En 1976, Luca Ronconi fait de ce diptyque une version télévisée pour la RAI : *Bettina I* et *Bettina II*. Dans ce film, Luca Ronconi supprime toute référence aux masques et aux rôles et privilégie la donnée réaliste de l'œuvre. La première représentation de la *Putta onorata*, "*Histoire de Bettina, première partie*", dans une mise en scène de Mario Sciacaluga avec Elisabetta Pozzi dans le rôle de Bettina, a eu lieu au Teatro Genovese le 23 mars 1987, celle de la *Buona moglie*, "*Histoire de Bettina, deuxième partie*" le 28 avril. Il s'agissait de deux spectacles montés séparément avec les mêmes comédiens. Il faut aussi rappeler le précédent de Strehler qui avait mise en scène la *Putta onorata* à Venise, Campo San Trovaso en 1950.

En France *L'Honnête Fille* n'avait jamais été représentée. Mais il existait une adaptation, *Bettina et les hommes*, représentée par les élèves de l'Ecole du TNS sous la direction de Jean-Claude Berutti en 1985. Déjà dans cette adaptation le metteur en scène expérimentait avec ses élèves certains aspects de la dramaturgie goldonienne. Dans un entretien, il confiait « Il n'y a pas de règles goldoniennes, mais des particularités, avec chaque pièce, Goldoni tente une expérience ». Le texte de ce spectacle fut repris et a servi de point de départ au projet de spectacle *Bettina* créé en 1993, dans une mise en scène de Jean-Claude Berutti et coproduit par le Théâtre national de Strasbourg et le Théâtre National de la Communauté française de Belgique. Deux élèves du Groupe XXVII de l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique de Strasbourg ont fait partie de la distribution, dont Isabelle Pietra, dans le rôle-titre ; les comédiens en formation au Théâtre National de Strasbourg ont été associés aux différentes productions. Pour Jean-Claude Berutti, qui travaillait régulièrement en Belgique, ce spectacle représentait un bilan de son parcours pédagogique - il enseigne alors à l'INSAS (Institut national supérieur des arts du spectacle et des techniques de diffusion) de Bruxelles et au TNS (Théâtre national de Strasbourg) - ainsi que de ses dix ans de créations théâtrales. S'agissant d'une production franco-belge, il souhaitait rassembler des gens de théâtre rencontrés lors de ses formations à l'ESAD (Ecole supérieure d'art dramatique) de Strasbourg et l'INSAS de Bruxelles et faire participer à cette aventure de nouvelles personnalités issues de tous horizons ; ainsi des comédiens confirmés de plusieurs nationalités (française, belge et portugaise), associés à de jeunes comédiens (deux garçons et deux filles), émanant de deux écoles supérieures d'art dramatique (INSAS à Bruxelles et TNS à Strasbourg) et un jeune bachelier du lycée européen de Strasbourg étaient réunis dans sa distribution. Fabrice Rodriguez (Pasqualino) et Gaétan Lejeune (Nane) sortaient de l'INSAS. Le pari du metteur en scène était de rassembler des comédiens d'origines différentes où les accents perceptibles, le mélange des styles de jeu et des générations pouvaient faire émerger un Goldoni européen.

Toutefois, les jeunes acteurs face à Goldoni étaient déconcertés ; les textes jugés « faciles » ont été considérés comme littérairement faibles, banals. Tout un travail de réajustement a été nécessaire pour saisir la juste note de l'interprétation, comme en témoignent les propos recueillis auprès de Jean-Claude Berutti : « Les principales difficultés d'interprétation vinrent du fait que les comédiens avaient des formations hétérogènes. Notre « diapason » était le comédien français André Cellier, très expérimenté et faisant profiter de ses expériences ses collègues plus jeunes. Ceux-ci, face à la ductilité du texte goldonien (ils auraient dit face à la « faiblesse du texte ») se trouvaient déconcertés dans leurs habitudes de jeu. Ils avaient de la difficulté en même temps à assumer le caractère « banal » du dialogue, mais n'arrivaient pas à y investir un sous-texte ni à en dégager la musicalité naturelle. Ils se raccrochaient souvent au fait que les personnages vieillissaient entre les deux parties d'un peu plus d'une année pour « construire » un parcours. J'appelais cela le parcours romanesque du personnage, ou le temps romanesque au théâtre. Il m'arrivait aussi de jouer sur le parallélisme des deux parties (situations comiques se répétant de façon dramatique dans la deuxième pièce) pour lancer les comédiens dans des scènes d'improvisation (des scènes non-écrites par Goldoni de la vie comédienne

possible des personnages) pour favoriser l'investissement intime de chacun. Cela concernait surtout les deux couples, les amoureux et le couple d'amitié fatale que représentent Lelio et Pasqualino, mais je me suis autorisé ce genre d'approche pour la scène du « cabinet noir » chez le Comte et les scènes avec la rusée Catte (elle-même miroir désagréable de sa cadette Bettina). Les jeux d'improvisation me permettaient surtout d'aider les jeunes comédiens à ancrer en eux une « réalité » dramatique qui dépassait le seul texte goldonien sur lequel ils disaient trop souvent ne pas pouvoir « s'appuyer ». J'ai tenté d'exploiter la célèbre « porosité » entre le comédien et le rôle que Goldoni lui-même exploitait au cœur de la troupe de Medebach. Aurait-il d'ailleurs pensé au rôle de Bettina si Madame Medebach n'avait pas été une comédienne si maladivement sensible qu'elle était capable « de faire pleurer les bancs du théâtre » ? Ce fut pour moi une découverte que de pouvoir expérimenter cette porosité et de la mettre en jeu dans les corps et les esprits de comédiens d'aujourd'hui. »

Il fallait lutter contre l'idée d'un théâtre facile ressenti comme tel par les comédiens et notamment les jeunes comédiens qui, réticents, s'exprimaient ainsi : « Goldoni n'est pas assez bien pour nous », « Tout de même, ce Goldoni, il n'a pas beaucoup d'intérêt », « Ce n'est pas de la littérature, chez lui il n'y a pas de grandes idées et ce n'est même pas du théâtre à thème, ni du théâtre à thèse ! C'est de la comédie, bon, mais la comédie, ce n'est pas sérieux : est-ce qu'on a encore vraiment besoin de travailler là-dessus ? ». Pour lutter contre cet *a priori* sur le théâtre de Goldoni, le metteur en scène Jean-Claude Berutti demanda à l'un des acteurs permanents de la Comédie de Saint-Etienne, Louis Bonnet, d'accompagner ces jeunes acteurs dans une redécouverte du théâtre de Goldoni. Pour Louis Bonnet, il était fondamental de jouer Goldoni dans le théâtre public. Sa présence d'acteur plus mûr et expérimenté dans le groupe aida à accepter la matière goldonienne et ils ont tous travaillé sur le surjeu comique, sur le gag et sur la surcharge des émotions et du sérieux. Cette expérience relatée par Jean-Claude Berutti s'est poursuivie en collaboration avec la traductrice Ginette Herry qui, pour que les scènes jouées soient plausibles et bien reçues, eut l'idée d'écrire un texte de liaison entre les scènes jouées : « Lors d'une veillée : Ginette racontait et on jouait des scènes, toute la maison a été sous le charme, et l'expérience a laissé des traces en même temps qu'elle a convaincu nos jeunes comédiens qu'avec Goldoni, on pouvait plaire, faire rire et émouvoir des gens d'aujourd'hui qui en voient passer, des spectacles, puisqu'ils travaillent dans un théâtre, et ne sont ni privés de plaisir théâtral ni dépourvus d'esprit critique ».

Cette expérience improvisée et l'activité de conter/jouer est un exemple de collaboration efficace ; elle a permis de montrer une réelle complicité professionnelle entre le metteur en scène et la traductrice dans leur activité de formation et de transmission de connaissances vers un auditoire de jeunes comédiens. Ils n'ont pas hésité à partager leur expérience professionnelle en la matière et leurs compétences pour former de jeunes générations d'acteurs.

## L'adaptation théâtrale

*Bettina* fut jouée à Strasbourg du 12 au 30 janvier 1993 et à Bruxelles du 2 au 20 mars 1993. Ce spectacle, projet « d'excellence » mené par trois Théâtres Nationaux (Strasbourg, Bruxelles et Luxembourg) et coproduit par le Théâtre National de la Communauté française de Belgique, a fait partie des créations de la saison 92/93 du Théâtre national de Strasbourg, qui associait à ses productions les comédiens en formation dans son Ecole. Six jeunes comédiens belges et six jeunes comédiens français se partageaient douze des treize personnages de *Bettina* ; ils ont été rejoints par Antonio Rama du Théâtre national de Lisbonne dans une distribution conçue par Jean-Claude Berutti. Précisons qu'à l'occasion des représentations belges de *Bettina*, le metteur en scène animait parallèlement un atelier d'acteurs sous le titre « les amoureux goldoniens » avec les élèves acteurs de première année de l'INSAS où il enseignait. Convaincu par le théâtre de Goldoni, son objectif était de leur faire comprendre ce qu'était le théâtre d'avant les temps modernes, à travers la richesse du théâtre du dramaturge, reflet et condensé de tout le dix-huitième siècle.

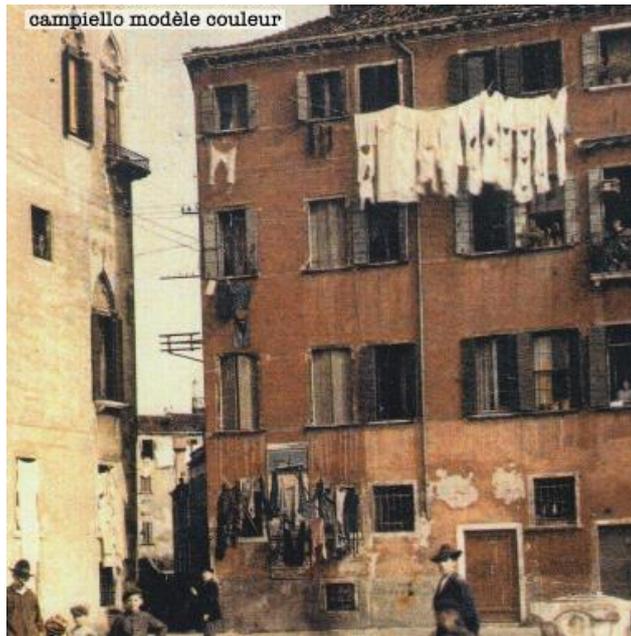
Les deux pièces, *L'Honnête Fille* et *La Bonne Epouse* sont devenues *Bettina*. Jean-Claude Berutti a pris le parti de construire le spectacle comme un roman théâtral pour qu'il soit présenté dans une seule soirée. C'était un spectacle de trois heures et demie. Il ne fallait pas qu'il soit trop long pour que *Bettina* puisse tenir le temps d'une seule représentation. Le choix a été fait, dès le départ, de supprimer le personnage de Brighella, le serviteur du marquis de Ripaverde ; il tenait aussi le rôle d'informateur

et de mauvais conseiller auprès de son maître, ce dernier représentant une aristocratie dégénérée. En retirant Brighella, le metteur en scène souhaitait « charger » davantage le marquis, lui donner un caractère de perversité plus accentué. L'articulation particulière des actions du diptyque, celle des personnages et des comédiens a nécessité de nombreuses répétitions au cours desquelles l'adaptation a été souvent modifiée. Selon Jean-Claude Berutti : « Peu à peu un équilibre s'est précisé en fonction des nécessités de jeu et puis, *in fine*, à une semaine de la première, le texte définitif fut rétabli de la façon la plus resserrée possible. » Toute l'histoire devait être racontée le même soir, devant les mêmes spectateurs réunis pour qu'il y ait à la fois un rapport complémentaire des deux pièces et un rapport complémentaire du public à ces deux pièces. Jean-Claude Berutti écrit que le début de *Bettina*, est « à l'origine d'une longue série de pièces où le peuple de la cité est protagoniste. Goldoni le regarde droitement, sans recul, avec ses coutumes, ses rituels. Ici, point de nostalgie crépusculaire ! Rendre l'âpreté de ce regard doit être la première préoccupation du metteur en scène ». Afin de permettre une réelle continuité de l'action dans les deux pièces, le spectacle devait être réalisé avec le même groupe d'acteurs obligés de s'adapter à la variable Temps décidée par le metteur en scène : « En accolant les deux pièces et en décidant que la seconde partie ne se passerait plus du temps de Goldoni mais dans un présent rapproché, je décidais du même coup que le protagoniste de l'ensemble devenait le temps lui-même ». Pour réaliser la scénographie du spectacle *Bettina*, Jean-Claude Berutti fit appel à Rudy Sabounghi, scénographe et costumier, son principal collaborateur aussi bien au théâtre qu'à l'opéra. Ce dernier, à l'occasion de la célébration du bicentenaire de la mort de Goldoni était sollicité simultanément pour deux projets de scénographie : le premier du metteur en scène Jacques Lasalle qui lui demandait de faire les décors et les costumes de *La Serva amorosa* pour la Comédie-Française et le deuxième projet de Jean-Claude Berutti pour *Bettina* au Théâtre National de Strasbourg.

### **Décors, lumières et son**

Rudy Sabounghi, scénographe et costumier, imagina un décor mobile pour représenter Venise, les façades des palais, les petites cours intérieures des modestes maisons. Le diptyque impliquait des changements de décors nombreux. Ces derniers se transformaient au fur et à mesure avec des portes qui s'entrebâillaient, des espaces intérieurs qui s'installaient. On pouvait passer de l'intérieur à l'extérieur, aux canaux de la ville animés par les gondoliers. Le scénographe confia une difficulté pour lui « d'organiser le fonctionnement de l'espace de manière à ce que les changements ne cassent pas la fluidité par des attentes techniques ». Dans un témoignage recueilli auprès de lui, il se rappelle que « la difficulté dans les pièces de Goldoni, c'était la rapidité avec laquelle l'espace devait changer. Alternant intérieurs et extérieurs divers, j'ai mis au point un principe inspiré par trois images » :

La première image, une autochrome d'un auteur inconnu donne le ton décoratif du traitement de la peinture de l'espace :



Dans la deuxième photo d'Henri Cartier-Bresson, le principe suivant a été copié : à l'extérieur, de jour, les fenêtres sont noires :

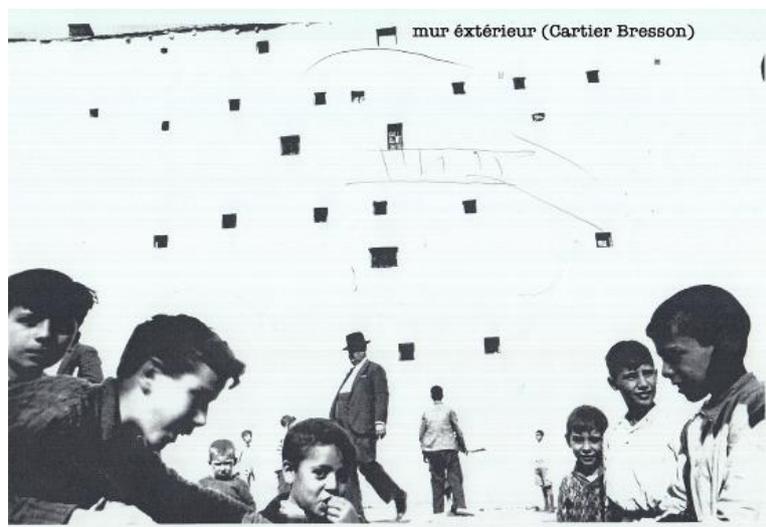


Photo d'Henri Cartier-Bresson.

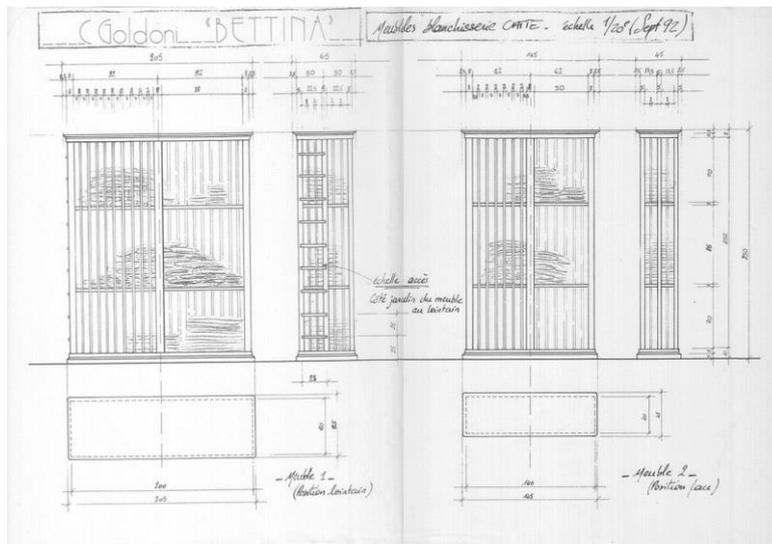
Dans la troisième photo (auteur non connu) représentant l'intérieur d'un palais vénitien, le mur est sombre et les fenêtres claires s'ouvrent vers un ciel :



« Du point de vue de son fonctionnement, le mur de fond du décor était en fait une toile peinte avec toutes les portes et fenêtres équipées d'un système d'ouverture/fermeture. Ce mur de toile pouvait balayer l'espace du lointain à la face, déterminant ainsi des espaces très profonds (chez le marquis) ou extrêmement réduits. A chaque position de mur venaient des cintres des éléments mobiliers ou décoratifs complétant le décor en place : ainsi deux grandes armoires à linge et une grande table dans la blanchisserie où travaillent Catta et Bettina, des lignes de cordes à linge quand nous sommes sur le *campielo* ou une série de portraits de famille chez le marquis » :



Catta et Bettina. *Bettina*, mise en scène de Jean-Claude Berutti, décors et costumes de Rudy Sabounghi, Théâtre national de Strasbourg/Théâtre National de la Communauté française de Belgique, 1993, photo de Danièle Pierre, Bruxelles.

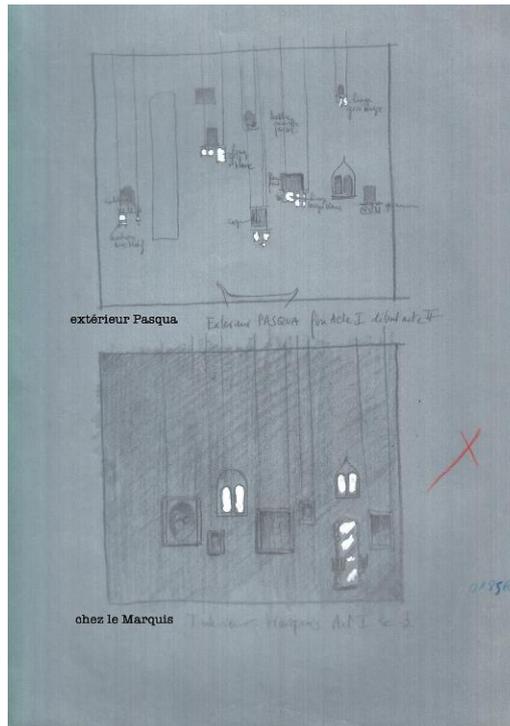


Les deux grandes armoires à linge. Croquis de Rudi Sabounghi, scénographe et costumier du spectacle *Bettina*.



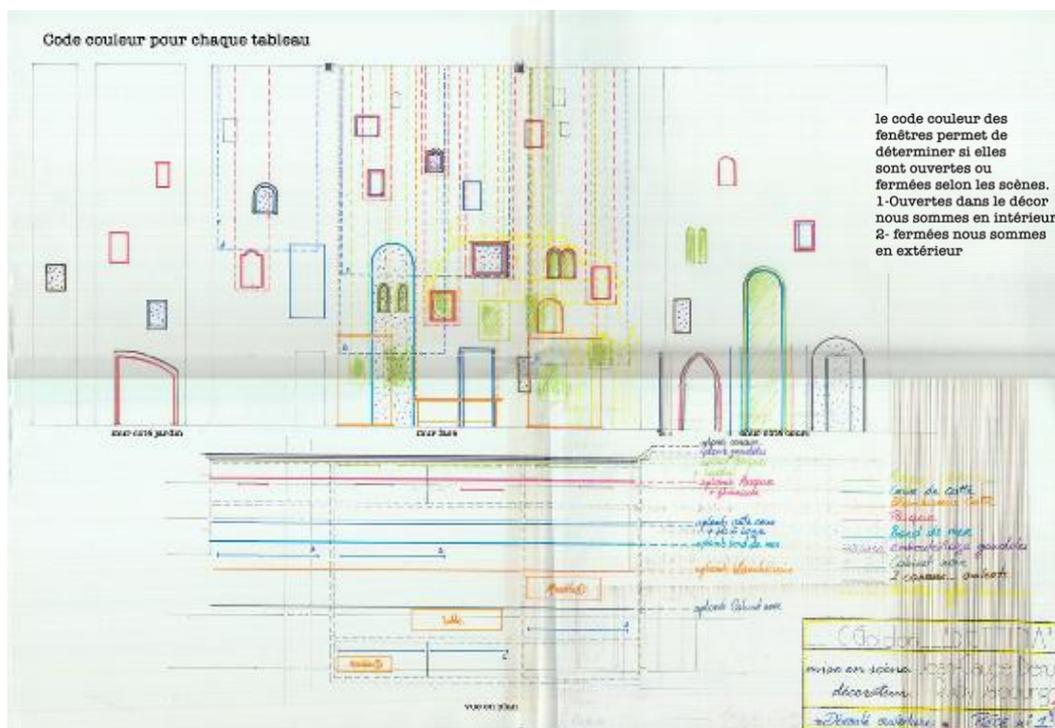
*Bettina*, mise en scène de Jean-Claude Berutti, décors et costumes de Rudy Sabounghi, Théâtre national de Strasbourg/Théâtre National de la Communauté française de Belgique, 1993, photo de Danièle Pierre, Bruxelles.

La photo qui représente l'intérieur du marquis et de la marquise a donné lieu au croquis préparatoire du scénographe présenté ci-dessous comprenant les différents éléments de la scène :



Croquis des différents extérieurs et de l'intérieur du marquis et de la marquise :  
 Croquis de Rudi Sabounghi, scénographe et costumier du spectacle *Bettina*.

Un code couleur pour les fenêtres a été élaboré, permettant de savoir si elles étaient ouvertes ou fermées selon les scènes avec l'indication d'extérieur si elles étaient ouvertes dans le décor et celle d'intérieur si elles étaient fermées :



Croquis de Rudi Sabounghi, scénographe et costumier du spectacle *Bettina*.

Tout en souhaitant sortir d'une Venise cliché, Rudi Sabounghi aborda la problématique de la représentation imaginaire de Venise en installant dans la scénographie quelques signes identitaires de la ville. Il fallait également penser à installer les personnages goldoniens dans leur environnement professionnel ou domestique sans les couper d'indices ou d'éléments pouvant les représenter et

poursuivre la continuité de chaque personnage à chaque nouvel espace scénographique. Par exemple dans la photo ci-dessous mettant en scène Catta et Pasqualino, le métier de blanchisseuse de Catta est représenté par le linge séchant sur plusieurs fils occupant une grande partie de la scène et une grande bassine à linge posée sur le sol derrière Pasqualino.

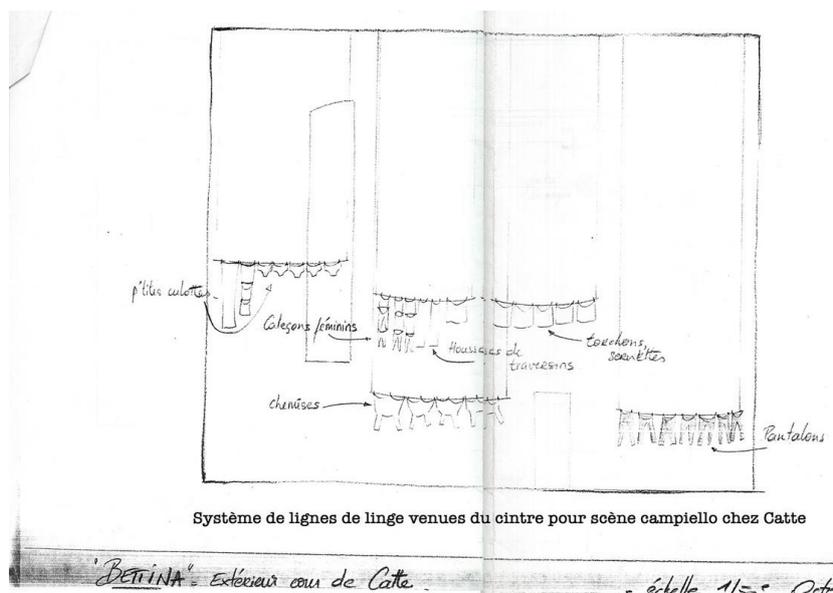


« Charmer le petit ami de sa sœur, c'est avoir un peu du « gâteau » (J-C Berutti)

Jacqueline Bollen (Catta) et Fabrice Rodriguez (Pasqualino) dans *Bettina*, mise en scène de Jean-Claude Berutti, décors et costumes de Rudy Sabounghi, Théâtre national de Strasbourg/Théâtre National de la Communauté française de Belgique, 1993, photo de Danièle Pierre, Bruxelles.

Pasqualino en grand manteau à la vénitienne, est en visite chez Bettina et Catta et trouve cette dernière qui a terminé sa lessive et étend son linge.

Le décor de la cour évoque l'essentiel identitaire du métier de blanchisseuse des deux sœurs : les vêtements étendus et le bac à lessive derrière Pasqualino. En parallèle, ci-dessous le croquis préparatoire du scénographe pour la mise en scène du linge chez Catta :



Composition du décor chez Catta comprenant un système de lignes de linge venues du cintre. Croquis de Rudy Sabounghi, scénographe et costumier du spectacle *Bettina*.

Le décor d'époque de la première partie concernant *L'Honnête Fille* se substitua à un autre décor plus « moderne », plus réaliste, plus dix-neuvième siècle pour la deuxième partie relative à *La Bonne Epouse* ; il s'agissait de marquer les deux ans réels qui séparent les deux pièces dans le texte de Goldoni par ce changement d'époque notable et aussi pour insister sur la modernité des situations vécues par les personnages. D'un commun accord qui marquait leur collaboration sur ce projet, Jean-Claude Berutti et Rudy Sabounghi décidèrent ainsi par cette transformation d'époque de donner la sensation que le monde peut changer en quelques années. L'idée était de restituer l'histoire des personnages qui se développent dans la durée, dans le temps qui passe et les fait vieillir : dans *L'Honnête Fille*, on quitte Bettina heureuse de se marier avec Pasqualino, et on la retrouve dans *La Bonne Epouse*, au début de la pièce, avec un bébé dans les bras, le sien, mais en épouse malheureuse délaissée par Pasqualino. Le scénographe imagina « qu'une vision lointaine, plus « canalettienne » – je parle de la grande distance du regard que Canaletto porte sur ses personnages - pourrait convenir à ce diptyque que je qualifierais d'épique. »

Rudy Sabounghi a créé « dix-neuf grands espaces scénographiques qui changent constamment et concernent toutes les classes de la société. Le travail a consisté à ne pas éparpiller toutes ces données mais à les réunir, à les concentrer pour que la tension - dans les deux sens du terme, l'attention et la tension - vienne d'ailleurs de l'intérieur, de l'acteur, de la scène. De ce fait, le décor et les costumes apparaissent de manière non décorative ». Le choix du décor s'est porté sur un fond monochrome, de couleur ocre, de manière à ce que se détachent très nettement les silhouettes noires des différents personnages pris dans un espace volontairement agrandi par des murs montés très hauts. On peut s'en rendre compte dans les magnifiques photos en noir et blanc de la photographe bruxelloise Danièle Pierre ajoutées au fur et à mesure dans le texte. Que ce soient pour les murs de l'intérieur de Catta la blanchisseuse ou l'extérieur des murs des palais de Venise, les personnages semblent « pris dans un espace qui les dépasse, un peu comme la durée de leur vie. La paroi du fond était mobile, de la face vers le lointain, balayant le plateau et les situations ».

De nombreuses scènes de gondoliers figurent dans les deux pièces de Goldoni, et notamment plusieurs querelles de gondoliers qui se croisent et se disputent pour décider qui passera le premier sur la voie lagunaire embouteillée. Il fallait trouver un procédé artisanal pour permettre le corps à corps des gondoliers. Rudy Sabounghi révèle que « les décors ont été construits par Bruxelles, après que les deux directeurs techniques du Théâtre National de Bruxelles et le Théâtre National de Strasbourg qui co-produisirent *Bettina* se sont entendus sur un principe de fonctionnement technique compatible aux deux théâtres, notamment le dégagement nécessaire en coulisse et la taille des gondoles pour réaliser le fameux embouteillage ». Le scénographe les fit circuler sur des rails :

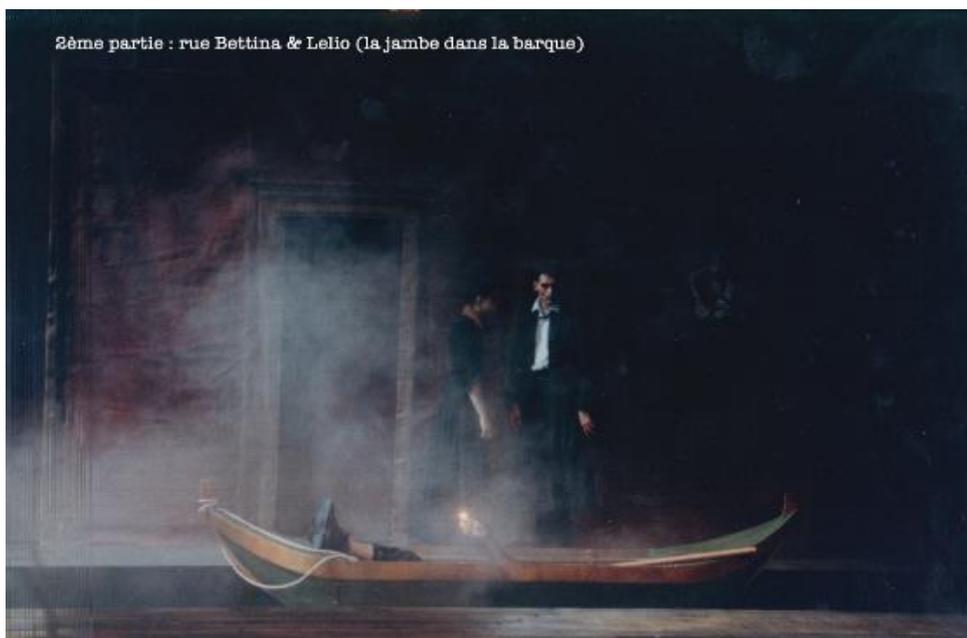


*Bettina*, mise en scène de Jean-Claude Berutti, décors et costumes de Rudy Sabounghi, Théâtre national de Strasbourg/Théâtre National de la Communauté française de Belgique, 1993, photo de Danièle Pierre, Bruxelles.

Nathalie Borlée, aujourd'hui directrice technique du Théâtre de Liège et jeune régisseuse à l'époque témoigne :

« Je me souviens de *Bettina* comme d'une expérience très enrichissante sur un gros spectacle du théâtre National en 93. Je n'étais à l'époque qu'une jeune régisseuse. Le décor était constitué de canaux pour faire passer les gondoles et de murs qui avançaient et reculaient en spectacle pour changer les perspectives. Nous avons beaucoup ri avec les gondoles. Nous étions beaucoup de jeunes régisseurs et comme les gondoles ne pouvaient aller très loin en coulisses à cour (les cheminées du cintre étaient à cour dans l'ancien National), nous devions les attraper, les relever verticalement, les tourner et les replacer en sens inverse. Une manipulation qu'il aurait fallu filmer tant nous nous empêtrions dans le petit espace que nous avons pour la manœuvre. Quand les gondoles se coinçaient en route, je vois encore un technicien du National habillé en salopette noire complète, ramper jusqu'à la gondole en spectacle pour dégager la guinde. A l'époque, il n'y avait pas non plus de machine pour faire des effets lumières très sophistiqués, aussi je rampais sous les praticables pour secouer une bassine d'eau avec des éclats de verre dedans pour faire des reflets d'eau sur les parois où passaient les gondoles. Très drôle. Pour les murs, j'étais derrière sagement avec Richard, ancien machiniste du National devenu chef après, qui lisait un livre de poésie et souhaitait que je ne lui parle pas en spectacle car il était très concentré. Je le suivais sagement, câbles en main, avec les murs qui avançaient pour que les acteurs ne s'embrouillent pas avec tous les câbles. Robert Delepierre, le grand chef machiniste, nous apprenait les nœuds aux pauses et plein de trucs basiques mais essentiels pour être dans ce métier. C'était une régie assez sportive car il fallait courir dans tous les coins pour faire toutes les manipulations. »

Comme on peut le constater, les conditions de production du spectacle n'étaient pas évidentes, laissant à penser que les gens de la scène concrète sont aussi des artisans qui doivent sans cesse imaginer, élaborer des procédés pour restituer les situations même les plus difficiles des pièces en se libérant des *a priori* que les siècles ont introduit dans les textes. La collaboration entre Jean-Claude Berutti et Rudy Sabounghi a parfaitement fonctionné, car ils ont élaboré ensemble le spectacle *Bettina* en effectuant un travail sur de grands espaces dépouillés, un décor épuré pour mettre en valeur le jeu des personnages. Il ne s'agissait pas de monter des pièces élégantes, nostalgiques ou crépusculaires, mais un monde rude, aux résonances et aux problématiques modernes. Pour exprimer l'idée d'une confrontation entre Bettina, une jeune fille, et la cité, le scénographe a conçu « une grande cour à géométrie variable qui raconte la ville, ses petites rues, ses *campielli*, ses tourments, ses canaux, ses palais et ses appartements »



*Bettina*, mise en scène de Jean-Claude Berutti, décors et costumes de Rudy Sabounghi, Théâtre national de Strasbourg/Théâtre National de la Communauté française de Belgique, 1993, photos de Danièle Pierre, Bruxelles.



*Bettina*, mise en scène de Jean-Claude Berutti, décors et costumes de Rudy Sabounghi, Théâtre national de Strasbourg/Théâtre National de la Communauté française de Belgique, 1993, photo de Danièle Pierre, Bruxelles.

Le décor rappelait l'Italie, les cours intérieures, les linges aux fenêtres, les terrasses et les enchevêtrements propices aux rencontres et aux intrigues qui fourmillaient dans les deux pièces. Les lumières apportaient l'ambiance d'une Venise hivernale, pas vraiment ensoleillée, bordée de ruelles et de cours plutôt sombres. La vraie grande scène de soleil et aussi de lyrisme était celle de *l'altane* (*L'Honnête Fille*, I, 5) sur laquelle Bettina rêvait son bonheur, sa vie future avec son aimé Pasqualino. Pour Rudy Sabounghi « le jeu des lumières effaçait les uns pour faire apparaître les autres. Grâce à ces effets extraordinaires, on allait du dedans au dehors, et on pouvait voir s'ouvrir des cabarets douteux et sur les canaux voir glisser et se heurter des gondoles ». Pas de musique dans le spectacle, mais des sons réels qui reconstituaient des bruits de ville avec des bruits de pas, des bruits d'eau et des échos lointains.

## Les costumes

Le choix effectué était celui de la sobriété loin des clichés que pouvait apporter la Venise du dix-huitième siècle. Selon les orientations de Jean-Claude Berutti, « l'action du diptyque se jouant dans le même quartier vénitien, mais en hiver, et les scènes se répondant en miroir, bonheur, prospérité d'un côté, désamour et crise de l'autre, j'avais accentué cette symétrie toute classique en séparant les deux parties du spectacle de 200 ans. L'atelier de fabrication de costumes de Strasbourg fabriquait les costumes dix-huitième, dessinés par Rudy Sabounghi, à Bruxelles l'atelier symétrique fabriquait les costumes vingtième siècle dessinés par Colette Huchard, costumière et chef d'atelier ». Cette dernière conçut les costumes « contemporains » : de facture plutôt d'après-guerre, les références au néo-réalisme cinématographique étaient nombreuses. Dans l'entretien mené avec Colette Huchard, cette dernière confie toute l'importance et « la vérité » du costume : « les costumes sont comme des signes identitaires pour repérer les personnages » ; ils représentent les éléments principaux du spectacle *Bettina* et les comédiens évoluent avec peu d'accessoires. Cette vérité des costumes donne un caractère amplificateur et vivant au théâtre. Dans le diptyque, toute couleur était enlevée, les costumes étaient en noir et les chemises en blanc pour pouvoir traiter les personnages en silhouettes dont le caractère ne se dessine que par le contour, ressemblant aux découpages en papier noir du dix-huitième siècle.

Les costumes pour chaque personnage de la première période correspondant à *L'Honnête Fille* et de la deuxième période relative à *La Bonne Epouse* sont présentés dans les dessins ci-dessous ; l'évolution du costume y est très nette en rapport avec l'évolution de chaque personnage marqué par les deux ans qui se sont écoulés. Les croquis ont été réalisés par Rudi Sabounghi qui explique : « Pour bien théâtraliser le long passage du temps qui sépare les deux pièces, j'ai proposé de rapprocher de nous l'époque de la deuxième, mais sans brutalité. J'ai tenté cette *NON brutalité* par l'utilisation du noir sur quasiment l'ensemble de la palette, ce qui rend plus souple cette transgression. Certains rares éléments sont restés volontairement en couleurs pour marquer une continuité ou une discontinuité : par exemple la couleur rousse de la chevelure de la marquise, le corset orangé de Bettina qui s'assombrit dans la deuxième pièce. Ce saut d'époque concerne tous les rôles sauf celui de Bettina que j'ai voulu garder dans la même époque uniquement avec les formes plus féminines de la mère qu'elle est devenue ».

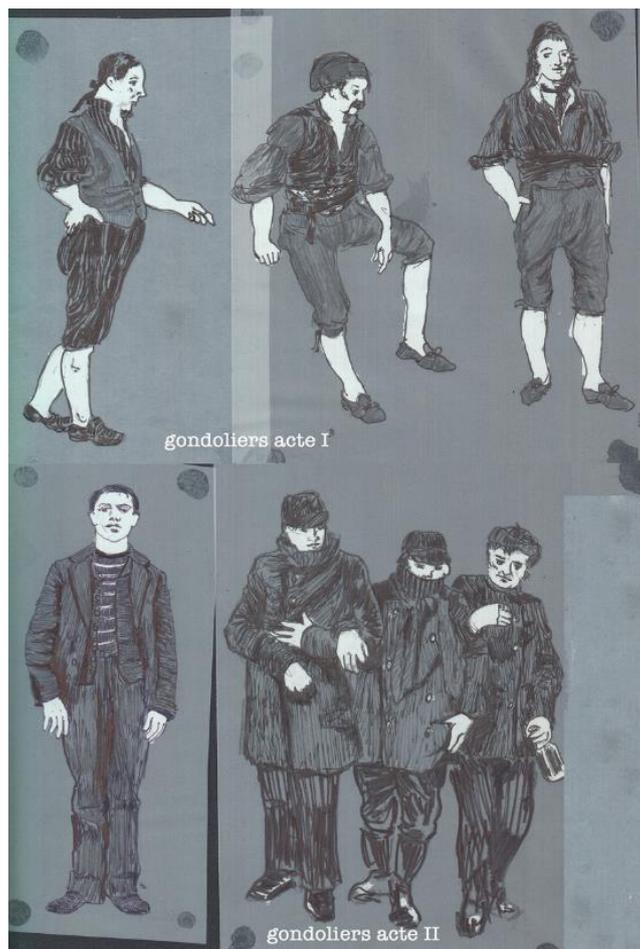


Costumes du marquis de Ripaverde et de la marquise Beatrice, première et deuxième partie de *Bettina*. Dessins de Rudi Sabounghi, scénographe et costumier du spectacle *Bettina*.



**Les deux soeurs Catta & Bettina**

Costumes de Catta et de Bettina, première et deuxième partie de *Bettina*  
Dessins de Rudi Sabounghi, scénographe et costumier du spectacle *Bettina*



Costumes de gondoliers, première et deuxième partie de *Bettina*. Dessins de Rudi Sabounghi.



Costumes de Pantalon et de Lelio, première et deuxième partie de *Bettina*.  
Dessins de Rudi Sabounghi, scénographe et costumier du spectacle *Bettina*.

### La chaîne de collaboration traducteur-metteur en scène-acteur

Les répétitions du spectacle ont duré neuf semaines pour les acteurs incarnant Bettina et Pasqualino, un peu moins pour les autres comédiens qui arrivaient successivement aux répétitions. Une place importante a été accordée au travail de la langue. Parmi les consignes du metteur en scène pour les acteurs, le plus important était de trouver la simplicité de parole en travaillant avec sa propre

technique, avec sa propre mémoire, notamment affective. « Il fallait que chacun ait sa propre manière de dire, sa propre manière de parler pour éviter d'obtenir une langue théâtrale banalisée, une similitude dans l'expression », note Jean-Claude Berutti.

Trois semaines de répétition eurent lieu à Bruxelles, puis suivit le début des répétitions à Strasbourg, avec tous les comédiens, répétitions auxquelles participa Ginette Herry, traductrice des deux pièces. Cette collaboration entre traductrice et metteur en scène fut mise à profit pour commenter le travail effectué durant les répétitions de Bruxelles. Un dialogue à propos du texte s'est instauré entre Ginette Herry et les comédiens qui tentaient des aménagements de textes « sous prétexte de rendre le texte plus facile à dire ». Face à la résistance des acteurs, la présence de Ginette Herry permettait de nourrir le dialogue avec eux tout en leur rappelant les enjeux de l'action et le texte à respecter. Le metteur en scène venait appuyer cette position en défendant le texte traduit : « Devant les comédiens, il était très important que le texte garde sa cohérence. Et plus les comédiens avaient de difficultés à mettre le texte en bouche, mieux c'était, moins ça coulait, plus ça se rapprochait d'une parole inventée dans l'instant. Plus ils se battaient, plus ils maudissaient le metteur en scène parce qu'il voulait que ce soit comme le disait le texte du traducteur, meilleur c'était au moment où il fallait réinventer la réplique en scène devant les spectateurs. »<sup>5</sup>

Faire en sorte que le texte garde son autonomie, son caractère de création presque à part entière, tel était le but de Jean-Claude Berutti. Ce dernier confie lors d'un entretien que sa collaboration avec Ginette Herry a été indispensable pour la préparation de la mise en scène ; cela lui a permis de travailler plus en profondeur et d'atteindre au mieux l'essentiel du texte à mettre en scène. Si la confrontation auteur-traducteur constitue la première étape du travail, la collaboration traducteur-metteur en scène intervient dans le processus pour amener le texte à un nouveau stade avant de le livrer aux comédiens. Ces derniers ont un rôle de transmission de la conception de l'œuvre au public comme résultat des phases de travail précédentes. Ils représentent le dernier maillon de cette chaîne dont l'objectif est tourné vers le public. Leur travail consiste à trouver le rythme et le tempo de la pièce, car chaque personnage à interpréter possède sa propre psychologie et son tissu relationnel. En l'occurrence la performance de chaque acteur était de saisir le changement chez un personnage d'une attitude à son contraire, comme par exemple passer d'une scène tempérament à une autre pleine d'angoisse ; citons le personnage de Bettina qui doit faire face à deux enlèvements et qui se voit contrainte d'accepter l'aide de la marquise Beatrice pour échapper aux persécutions du marquis. Par la suite, elle ne cessera, par tous les moyens y compris celui de donner ses *mannini*, ses bracelets en or qui lui viennent de sa mère, de rechercher Pasqualino afin de le ramener auprès d'elle.

## Accueil et bilan

Les deux pièces *goldoniennes* foisonnantes et chorales ont requis un travail approfondi de la part de l'ensemble des comédiens et une véritable analyse psychologique des personnages. Nous avons pu constater tout au long de cette analyse que la mise en scène a une véritable fonction de relais vis-à-vis de la traduction. Cette dernière a fait prendre conscience de la réelle difficulté que posait le rendu linguistique dans l'uniformisation de la langue française<sup>6</sup>. La mise en scène entreprise par Jean-Claude Berutti a permis de se rendre compte de la complexité du théâtre de Goldoni et la scénographie créée par Rudi Sabounghi a offert l'ampleur temporelle voulue.

La lecture des articles de la presse régionale de l'époque permet de comprendre la manière dont la critique et le public a reçu le spectacle *Bettina*. Bien que ces deux pièces méconnues du public aient

---

<sup>5</sup> Il faut ajouter que la parution en 1993 du *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni* de Gianfranco Folena a facilité la tâche des traducteurs en donnant les équivalents italiens des termes des comédies de Goldoni appartenant non seulement au dialecte de la ville de Venise, mais aussi aux autres idiomes de la région natale du dramaturge. *Goldoni en Europe aujourd'hui-et demain ?* Rencontres internationales de Strasbourg dédiées à Bernard Dort, 1995 ; *La Venise de Goldoni*, univ. de Provence I, 1998, p. 87.

<sup>6</sup> Gianfranco Folena, *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*, Redazione a cura di Daniela Sacco e Patrizia Borghesan, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1993.

suscité une critique mitigée, les différents articles offrent des précisions intéressantes et souvent précieuses sur le spectacle lui-même, compte tenu du fait qu'il n'y ait pas eu d'enregistrement de *Bettina*. Ainsi, Le journaliste Cégeste de *Liberté de l'Est* relève que « l'intérêt de ce beau doublé réside dans le traitement scénique de la dégradation de la vie sociale vénitienne dont la mise en espace est bien réglée ». On apprend que la succession des changements de lieux s'opèrent d'un rideau à l'autre tandis que les mobiliers tombent des cintres, que les gondoles se croisent sur l'étroit chenal ; effet scénique réussi grâce au travail des techniciens qui se livrent à un chassé-croisé de manipulations de décors amovibles, travaillés par une régie des lumières précise. D'un avis contraire, Jean-Marie Wynants de *Soir-MAD* note « quelques lourdeurs dans la mise en scène. Les changements de décors ont un côté énervant par leur systématisme et surtout par ces bruits de poulie et de pas, gênant parfois la parole des acteurs ». Il est aussi intéressant de relever les propos de Jef de Roeck dans *De Standaard* : « Le caractère plus contemporain dans la deuxième partie de la pièce avec des objets, tels une cravate, un chapeau mou, un robinet dans la cuisine, on peut se demander si c'est nécessaire, car le contenu de la pièce renvoie suffisamment à des situations contemporaines ». Le journaliste S.C. de *l'Echo* souligne « les décors et les costumes merveilleux. En revanche, on comprend mal le point de vue du metteur en scène qui montre du Goldoni en s'esquintant pour que cela ne ressemble plus du tout à du Goldoni. Pour innover sans doute ». *Bettina* fait partie des représentations qui ont tenté d'offrir aux spectateurs français une vision nouvelle de l'œuvre de Goldoni, ce qui peut expliquer en partie l'attitude de méfiance de la part des critiques ; la comparaison a souvent été faite avec les adaptations de Strehler ; pour Jacques Hilaire de la *Libre culture*, cette mise en scène de *Bettina* est « à des milliers de lieux des arlequinades montées par Strehler, un Goldoni inattendu dans son pessimisme et son cynisme ».

D'autres journalistes ont saisi la volonté du metteur en scène de montrer un Goldoni différent : pour Marie-Françoise Grislin d'*Hebdoscope, Théâtre* « Il y a beaucoup d'histoires que chaque séquence s'ingénie à parfaire, des histoires que le temps complique, dégrade. Les histoires sont captivantes, les personnages plus vivants que stéréotypés car Goldoni sait mettre en évidence les secrets, la philosophie, le système de valeurs qui les obligent à agir ». L'esprit de la mise en scène est particulièrement bien accueilli par JPP de la revue *L'Alsace* qui titre : *La Venise mouvementée de Bettina* « Heureuse initiative de J-C Berutti. Treize personnages évoluent là dans 22 lieux différents ! « Construit comme un roman » dit Berutti qui a voulu montrer là « un Goldoni observateur de toutes les couches de la société vénitienne, sensible à l'air du temps autant qu'au merveilleux du théâtre, un Goldoni qui rend hommage aux femmes de Venise, et, par là-même, à sa mère vénitienne ». Et, reprend la rédactrice de *La Lanterne* : « La pièce nous dit le désamour, la brisure et l'épreuve du temps qui passe. Le grand pari du spectacle est de réaliser avec le même groupe d'acteurs une transformation des corps, un changement partiel de peau, mue de la tonalité des voix qui se sont assourdies ». Plusieurs articles saluent le talent, la performance remarquable des acteurs et le choix de ces derniers effectué par Jean-Claude Berutti qui indique combien « une distribution goldonienne est délicate car les personnages sont une famille, un milieu, cela doit se sentir », remarque appuyée par *Les Affiches Moniteur d'Alsace et de Lorraine* « Un spectacle à voir, du grand théâtre, avec des acteurs convaincants qui animent le texte de Goldoni avec passion, et nous montrent également un extrait de l'histoire sociale de la lagune ». Pour Marie-Françoise Grislin d'*Hebdoscope, théâtre* : « Sa distribution est d'une extraordinaire justesse, tous remarquables d'une vérité, d'un naturel bouleversant, d'une force intérieure pour interpréter le personnage » et elle enchaîne sur la traduction de Ginette Herry : « Une célébration de la langue vénitienne si bien traduite par Ginette Herry qu'on la devine pleine de verve, d'images, de poésie, de trivialité aussi, une langue vivante et populaire » Cégeste de *Liberté de l'Est*, reconnaît la modernité de la traduction des deux pièces : « Si l'on s'en tient à une lecture au premier degré, on rit beaucoup, ne serait-ce que par la qualité et la rude santé du texte, dont Ginette Herry a fourni une traduction langagière aux résonances contemporaines tout à fait succulentes. Si l'on s'intéresse à la partie émergée de l'iceberg Goldoni, on est surpris de découvrir derrière le fait divers ou l'anecdote citadine, une peinture de mœurs traitée non pas au pastel ou à l'aquarelle fugitive mais à la manière noire, où les ombres et les lumières sont très contrastées ». Il admet que l'on passe du Goldoni, auteur populaire, à celui qui bouscule les idées reçues d'un auteur seulement populaire, rejoignant les propos d'Antoine Wicker des *Dernières nouvelles d'Alsace*, qui écrit que la série de représentations avait donné l'occasion d'aller « à la (re)découverte de facettes habituellement négligées, parfois inattendues, stimulantes ou insolites, de la vie et de l'œuvre du

dramaturge vénitien ». Il nous a semblé important de reprendre ces quelques articles se faisant l'écho d'une presse mitigée et en même temps révélateur d'un système de pensée qui a du mal à se détacher des clichés et préjugés envers le texte et « la petite musique si singulière » (expression de Ginette Herry) de Goldoni.

L'un des objectifs de l'Association Goldoni européen de 1992 a été de réunir les gens du livre et les gens du théâtre pour favoriser une collaboration autour d'un travail interdisciplinaire nécessaire à l'approfondissement de la connaissance de l'œuvre de Goldoni. L'Association souhaitait souligner par là-même la richesse et la diversité du théâtre goldonien. Ce partage de connaissances et d'active collaboration s'est poursuivi lors de l'organisation de cinq colloques thématiques, la création de mises en scènes indépendantes, d'adaptations, de créations de comédies inédites et non inédites en français. Cinq numéros spéciaux de revues de théâtre et cinq collections d'éditions littéraires (chez Actes Sud/Papiers, l'Arche, Circé et l'Imprimerie Nationale), associés à une trentaine de spectacles et de lectures-spectacles furent publiés de 1992 à 1995. En 2007, le colloque *Carlo Goldoni et la France : un dialogue dramaturgique de la modernité*<sup>7</sup> qui a eu lieu lors du tricentenaire de la naissance de Goldoni, a permis de s'interroger sur l'impact du théâtre de Goldoni en France et plus particulièrement sur les mises en scène goldoniennes créées en France depuis le bicentenaire de 1992. On a pu constater que le nombre des mises en scènes<sup>8</sup> autour de l'œuvre de Goldoni avait augmenté de manière significative à Paris mais aussi dans les régions et conclure de ce fait que la pénétration de cet auteur auprès du public avait été probante. Les années qui séparent ce bicentenaire du tricentenaire de la naissance de Goldoni, ont participé à une meilleure connaissance de l'auteur en explorant les modalités de transmission du savoir théâtral italien et d'échange avec la culture théâtrale française.

---

<sup>7</sup> *Carlo Goldoni et la France : un dialogue dramaturgique de la modernité*, *Revue des études italiennes*, n° spécial, t. 53, 2007 [2008], éd. par Andrea Fabiano, 2 vol, 288 p.

<sup>8</sup> Voir le bilan de Françoise Decroisette. *Carlo Goldoni et la France : un dialogue dramaturgique de la modernité*, Op. cit. p. 252.