

CAHIER PEDAGOGIQUE



Zelinda et Lindoro

d'après Carlo Goldoni / texte Ginette Herry
mise en scène Jean-Claude Berutti

Au Théâtre de la Place
Du 12 au 20 octobre

THEATRE DE LA
PLACE

Fiche signalétique	page 3
1ère PARTIE : LE PROJET	
Présentation	page 5
Dramaturgie	
Goldoni de Paris à Venise à Grignan,	page 6
Le théâtre et la tentation romanesque	page 7
Interview de Ginette Herry	page 8
Le décor	
Maquette du décor	page 10
Biographies	
Ginette Herry	page 12
Jean-Claude Berutti	page 13
2ème PARTIE : GOLDONI LE REFORMATEUR	
Biographie	
Carlo Goldoni	page 15
Venise ou le plaisir	page 16
La Commedia dell'arte	page 17
Les personnages incontournables de la Commedia	page 18
La réforme du théâtre	page 20
Extraits comparatifs	page 22
Crédits bibliographiques	page 25

Zelinda et Lindoro

texte **Ginette Herry**
d'après **Carlo Goldoni**
mise en scène **Jean-Claude Berutti**

scénographie **Rudy Sabounghi**
costumes **Colette Huchard**
musique **Jean-Marcel Kipfer**
musiciens **Guillaume Dumoulin, Grégory Letombe et Romuald Cabardos**
lumière **Laurent Castaingt**
son **Daniel Cerisier**

assistants
mise en scène **Vladimir Steyaert**
scénographie **Bruno de Lavenère**
costumes **Ouria Dahmani-Khouhli**
lumière **Cyrille Chabert**

avec
Louis Bonnet / Don Roberto
Valérie Bauchau / Donna Eleonora
François Sauveur / Don Flaminio
Julie de Maupeou / Zelinda
Anthony Breurec / Lindoro
Shams El Karoui / Barbara
François Font / Don Federico
Denis Leger-Milhau / Fabrizio
Fabien Grenon / un porteur, Mingone, Costanzo,
Maître Pandolfo
Jean-Pierre Laurent / Maître Cigolini
Riad Gahmi / le Notaire
Pauline Laidet / Tognina

Coproduction **Les Châteaux de la Drôme / La Comédie de Saint-Étienne – CDN /
Le Théâtre de la Place, Liège (Belgique)**

Création au Festival de Grignan le 11 juillet 2006
du 14 juillet au 3 septembre 2006 au château de Grignan
du 16 au 30 janvier 2007 à La Comédie de Saint-Étienne
du 12 au 20 octobre 2007 au Théâtre de la Place de Liège

LE PROJET



© Pacôme Poirier

La Fable

Zelinda a dix-sept ans, Lindoro en a dix-huit, ils sont de bonne naissance, ils s'aiment depuis l'enfance. La guerre a fait de Zelinda une orpheline et elle a été recueillie, à Pavie, par un noble seigneur. Lindoro, alors, a quitté Gênes et sa noble famille pour la rejoindre. Mais dans la noble demeure où ils se sont fait engager comme domestiques pour survivre, leur ardent et chaste amour est vite découvert ! Chassés, ils sont ballottés d'un quartier à l'autre de la ville sans trouver ni toit ni repos ; ils risquent même de passer pour des amants en fuite, ce qui est pour eux l'inconcevable même.

Leur ancien maître accepte finalement leur amour et reconnaît leur honnêteté ; il les marie et les reprend dans sa demeure. Mais leurs aventures continuent, tout intérieures, quand ils se mettent eux-mêmes à contrarier leur bonheur. « M'aime-t-elle encore alors qu'elle se laisse regarder par tous les hommes de la maison ? » : la jalousie de Lindoro devient frénétique. Il s'en défend, il la combat, « M'aime-t-il encore, s'inquiète Zelinda, s'il ne paraît plus jaloux ? ».

Entre gaité carnavalesque et finesse psychologique, Goldoni revisité par Ginette Herry nous entraîne en trois saisons dans les plus curieux à-coups du cœur et s'ingénie à nous en faire rire comme à nous en faire pleurer. Pour votre plus grand plaisir, si vous voulez bien...

Jean-Claude Berutti
17 février 2006

Goldoni de Paris à Venise à Grignan

En août 1762, Goldoni a quitté Venise pour la France où il mourra en 1793 sans revoir sa patrie. Le grand réformateur de la comédie écrite a dû s'exiler et entrer au service du Théâtre des Italiens de Paris, qui pratiquent seulement le théâtre d'improvisation. À l'automne 1763, il leur donne à jouer les trois canevas des *Aventures d'Arlequin et de Camille*, fondés sur les qualités des deux meilleurs acteurs de la troupe, l'Arlequin Carlo Bertinazzi et la soubrette Camille Veronese, qui savent faire rire et pleurer à la fois.

L'année suivante, il envoie à Venise *Les Aventures de Zelinda et Lindoro*, trois pièces qui reprennent la trame des canevas mais avec des dialogues entièrement rédigés qui permettent de suivre, sur quelques mois, la destinée de personnages à la fois identiques et en mutation. Autant dire un roman théâtral qui reprend et approfondit l'alliance du pathétique et du comique expérimentée avec Arlequin et Camille.

Dans les canevas pour Paris, ces deux acteurs-personnages sont serviteurs chez Pantalon. Mais leurs sentiments sont nobles, et leurs aventures dramatiques. Dans la trilogie pour Venise, Zelinda est femme de chambre et Lindoro est secrétaire chez le noble seigneur Don Roberto de Pavie. Mais tous deux sont nés à Gênes, ils sont de naissance noble, et c'est par accident qu'ils sont entrés en service. À l'infériorité et à la précarité de leur statut de serviteurs occasionnels, s'ajoutent le déracinement et l'exil. Lesquels secrètent des névroses dont la prise en compte est d'une modernité étonnante.

Quand j'ai découvert la trilogie de *Zelinda et Lindoro*, j'ai été aussitôt frappée par cette modernité et j'ai eu tout de suite envie de la faire connaître : en 1993, j'ai traduit la trilogie pour l'Imprimerie Nationale (volume II de la série Carlo Goldoni, Les Années françaises).

Quand la demande m'a été faite de la réduire à la dimension d'une soirée d'été, que pouvais-je faire sinon réécrire totalement les quelques sept heures du roman théâtral de Goldoni en me fondant sur l'entre-deux.

Entre le théâtre et le conte. D'où l'invention d'un « perchoir » où montent, à tour de rôle, certains des personnages qui ont été, ou sont, les témoins impliqués de ce qui se passe hors la vue des spectateurs.

Entre le langage des mots et celui du corps. D'où l'utilisation de la musique et d'une sorte de jeu dansé pour dire la dérive des sentiments et la pulsations des corps.

Entre 1764 et 2006. D'où l'invention d'une langue qui prend racine dans le dix-huitième siècle mais fleurit aujourd'hui. D'où l'utilisation, comme au cinéma, des raccourcis du montage. D'où l'explicitation d'une partie de ce qui restait silencieux en 1764 : la Guerre européenne de 1756-1763, les Lumières et *l'Encyclopédie*, les reconversions de l'agriculture et de l'industrie, l'autre-en-nous, et l'Ombre du Père qui vient tenter de réparer, d'outre-tombe, les caprices vindicatifs de sa Loi.

Enfin, pour rendre plus sensibles les mutations, la division du tout en trois journées avec chacune sa scénographie et sa tonalité qui renvoient au passage des saisons : celles de l'année, celles de la vie et celles des siècles.

Ginette Herry
Bénerville, 23 mars 2006

Le théâtre et la tentation romanesque

Chaque fois que Carlo Goldoni, au cours de sa longue carrière de poète dramatique, a expérimenté le diptyque ou la trilogie pour ses comédies, il a cherché à faire éclater la forme théâtrale et son contenu pour proposer à son public des parcours plus longs, plus complexes, plus humains pour ses nombreux personnages. C'est ce que j'appelle sa tentation romanesque.

La trilogie de *Zelinda et Lindoro* est la dernière, la plus secrète et peut-être la plus tortueuse de ces tentations, ce qui pourrait expliquer qu'elle n'ait jamais été jouée en France.

Carlo Goldoni choisit d'y traiter des tourments amoureux de deux jeunes gens dont le destin a été bousculé par l'exil... et pour voir leurs amours évoluer dans le temps, il traite d'abord de l'incognito de leurs rencontres, du temps du mariage ensuite, et des crises conjuguées de chacun des époux enfin... tout en faisant mourir en cours de route leur seul protecteur, ce qui rend à nouveau leur situation précaire.

En effet, autour de *Zelinda et Lindoro*, Goldoni traite tout un groupe de personnages, aristocrates, bourgeois, domestiques, paysans, dont les destins croisent ceux des héros, et prennent pour certains une importance au moins égale aux leurs...

Comment rendre compte aujourd'hui du foisonnement de l'invention goldonienne dans le temps d'une représentation normale, pour un public habitué au cinéma, à la télévision et au roman-feuilleton ? C'est que nous avons tenté, Ginette Herry et moi-même, avons choisi de faire raconter par les personnages eux-mêmes les chapitres non joués de l'histoire, et cela nous a conduits à bouleverser la dramaturgie d'origine, jusqu'à faire revenir un mort parmi les vivants... Et nous nous sommes aperçus en faisant ce travail, qu'aujourd'hui, Goldoni aurait été un formidable réalisateur de cinéma, certaines scènes se révélant des plans-séquences, d'autres utilisant le travelling, d'autres jouant du champ contre champ...

Nous nous sommes laissé porter par son talent de scénariste, sans hésiter, quand il le fallait, à rendre plus lisible le contexte historique ou à en inventer un, quitte à intégrer la fable dans le courant philosophique des Lumières, notre seule règle étant de donner plaisir et réflexion à un public populaire d'aujourd'hui, à partir d'une matière poétique ancienne dans laquelle les codes sociaux sont très éloignés (en apparence) des nôtres.

Jean-Claude Berutti

7 mars 2006



Interview de Ginette Herry

Pourquoi créer une adaptation du texte de Goldoni ?

Zelinda et Lindoro est l'adaptation d'une grande pièce de Goldoni composée de trois journées.

Quel a été l'enjeu de la présente adaptation ?

Goldoni est un auteur qui fait preuve d'une grande économie de mots, d'ordinaire. Mais dans le cas de *Zelinda et Lindoro*, il écrit redondant, un redondant fonctionnel : il dit deux ou trois fois la même chose, parce qu'il écrit de Paris, pour des comédiens de Venise qu'il ne connaît pas et qu'il ne pourra pas faire travailler. J'ai donc cherché à retrouver la brièveté que les conditions d'écriture de la pièce lui avaient interdite, et j'ai essayé de remettre de l'action et du jeu dans ce qui pouvait sembler une comédie de conversation.

Comment avez-vous réécrit les intervalles entre les scènes clés ?

J'ai utilisé le procédé du conte. Nous avons travaillé avec Jean-Claude et ses élèves sur la première pièce dans le cadre de l'Ecole de La Comédie de Saint-Etienne. Nous avons sélectionné les scènes qui nous semblaient porteuses de jeu pour les jeunes comédiens. Pour faire le lien entre les scènes, j'avais écrit de courts récits qui articulaient les scènes jouées et que je disais moi-même

Quand est arrivée la proposition de Grignan, cette méthode qui avait bien fonctionné s'est imposée à moi. Mais pour que le procédé ne soit pas trop lassant, j'ai décidé qu'à la place d'un conteur, il y en aurait plusieurs, pris parmi les personnages de l'histoire eux-mêmes, qui occuperaient tour à tour la position de récitant. Mais il fallait écrire ce qu'ils diraient ! Il m'a donc fallu trouver à chacun des motivations et un point de vue qui les amènent à résumer ou commenter l'action de telle ou telle façon. Je suis allée chercher cela entre les lignes du texte complet de Goldoni.

C'est-à-dire ?

Goldoni n'a pas saturé son texte. Il a gardé dans l'histoire de chaque personnage des ellipses et du non-dit. Il n'explicite pas non plus les éléments de son présent, pourtant déterminants selon lui : pour ses contemporains, la parution de l'Encyclopédie allait de soi, par exemple, comme la fin de la guerre de Sept Ans. Ce sont ces effets possibles du présent de l'auteur qui ont accompagné ma relecture des personnages : ces effets sont présents dans le texte mais appartiennent à un sous-texte que j'ai exhumé. [...]



Pourquoi y aurait-t-il tant d'implicite chez Goldoni ?

[...]

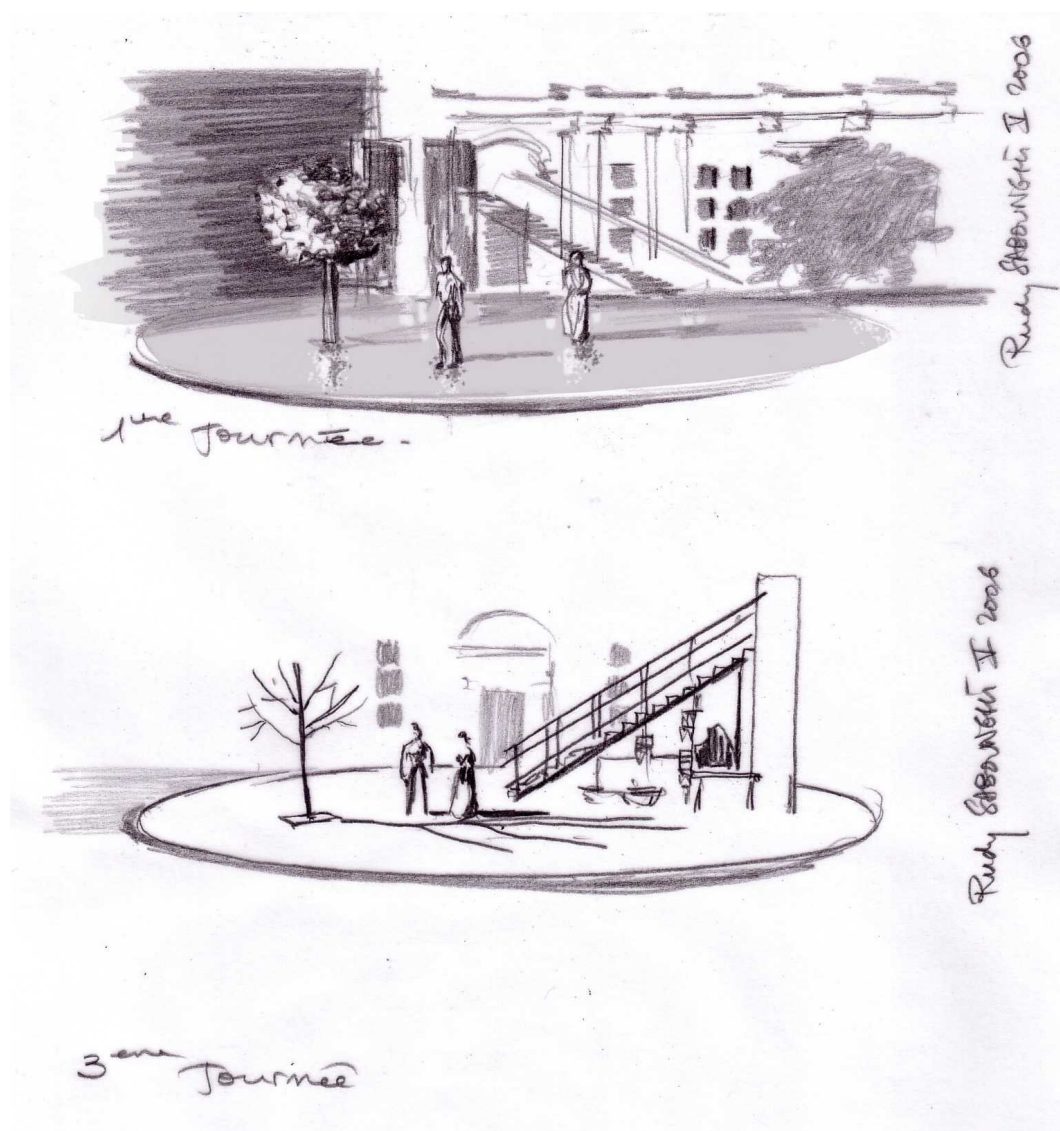
Les auteurs italiens du XVIIIème siècle voudraient analyser l'âme et l'esprit humain [à la manière des auteurs français comme Descartes, Pascal, Racine, Molière, etc.] mais la langue italienne de leur temps n'a pas de mots, pas de vocabulaire, pas de syntaxe pour parler de ce qui se passe en dedans. C'est une des raisons pour lesquelles le théâtre italien joue tant, alors, sur l'extériorité. Ce phénomène ne s'applique pourtant pas totalement à Goldoni, qui fait des efforts colossaux pour arriver à parler de l'intériorité : il va jusqu'à inventer la névrose d'abandon pour dire les inquiétudes de Zelinda ! Il ne le fait pas entièrement avec des mots, mais avec des soubresauts dans les mots, avec des gestes, des postures, des accidents révélateurs (l'évanouissement de Zéline). Nous qui vivons au XXIème siècle, savons lire les symptômes de la névrose. Un indice nous suffit aujourd'hui pour deviner ce qui se passe au-dedans des personnages alors qu'il faudrait une scène entière, parfois prolixe, pour en parler.

**Propos recueillis par Olivier Célik,
Extraits de l'interview de Ginette Herry « Goldoni, un auteur vivant »
*In L'avant-scène théâtre, juillet 2006***

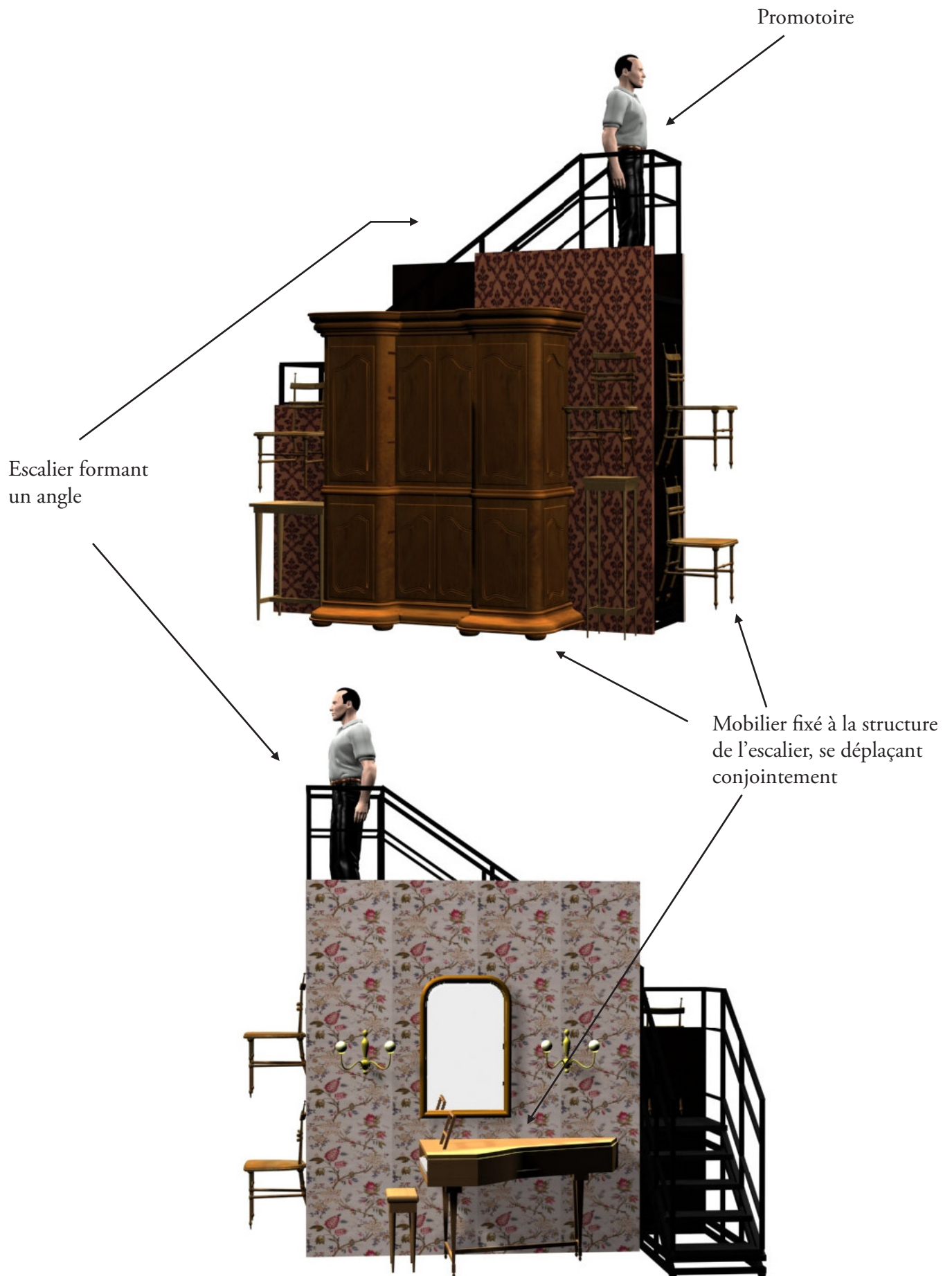
Zelinda et Lindoro a été conçu pour être joué en plein air dans la cour du château de Grignan au cours de l'été 2006 mais aussi pour être repris en salle de spectacle à partir de janvier 2007.

Maquette du décor

Le décor conçu par Rudy Sabounghy s'inscrit aussi bien dans la cour du château de Grignan qu'il magnifie que dans une salle de spectacle où l'attention des spectateurs se recentre sur le jeu des acteurs : il est principalement composé d'un escalier capable de pivoter sur lui-même. Cet élément d'architecture, au-delà de sa fonction première d'escalier, sert aussi de promontoire pour les récitants, permet de figurer les cloisons d'un appartement ou de ranger certains éléments de décor...



esquisse du décor réalisée par Rudy Sabounghy pour le château de Grignan



maquettes infographiques de l'escalier créé pour les salles de spectacle

Ginette Herry

Ginette Herry a enseigné la littérature comparée et la lecture des textes dramatiques à l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg ainsi que l'histoire du théâtre et la dramaturgie à l'École du Théâtre National de Strasbourg. Elle a collaboré avec de nombreux metteurs en scène français et italiens.

Spécialiste du théâtre italien, et cherchant à ne pas séparer le livre de la scène, elle a traduit des pièces de Luigi Pirandello, Vittorio Alfieri, Dario Fo, Rocco D'Onghia, Furio Bordon, Fortunato Seminara et, actuellement, le théâtre complet d'Italo Svevo (3 volumes parus aux Editions Circé).

Elle a consacré une grande partie de son activité à Carlo Goldoni qui a fait l'objet de son Doctorat d'État (« Goldoni au singulier » 1990) et elle travaille continûment depuis 1965 à faire mieux connaître en France l'œuvre et la dramaturgie de cet auteur par de multiples essais, analyses dramaturgiques, contributions à des colloques français et italiens etc. En octobre 1990, elle a été chargée d'organiser en France le bicentenaire de la mort de Goldoni (1793) dans le cadre de l'association « Goldoni européen » créée à cet effet ; elle a organisé à Strasbourg en 1994 le colloque international conclusif : *Goldoni en Europe aujourd'hui – et demain ?* dont elle a coordonné et publié les actes aux Editions Circé (1995). Elle a également assumé la responsabilité du plan éditorial des « quarante comédies nouvelles » de Carlo Goldoni (1990-1995, 16 traducteurs, 4 éditeurs : Actes Sud-Papiers, L'Arche Editeur, les Editions Circé et l'Imprimerie nationale).

De Goldoni, elle a traduit elle-même les *Mémoires italiens* (avec introduction et notes, Editions Circé, 1999), trois livrets d'opéra et vingt comédies (éditions Actes Sud-Papiers, L'Arche, Circé, L'Imprimerie Nationale), dont *Les Aventures de Zelinda et Lindoro*, trilogie (Imprimerie Nationale, 1993). Elle a publié sur cet auteur *Goldoni-Ronconi : « La Serva amorosa »* (Éditions Dramaturgie, 1987) ; « *Le Théâtre comique, la querelle du théâtre : Goldoni-Gozzi-Baretti* (Imprimerie nationale, 1990) ; *Goldoni à Venise – La Passion du poète* (Éditions Champion, 2002 - cet ouvrage a reçu le prix Ennio Flaiano de la critique italienne) ; *La Fondation de Venise ou le Cauchemar de Dorilla*, d'après Carlo Goldoni (Vingt-cinquièmes Rencontres Culturelles de Fénétrange, juin 2003). Depuis avril 2004, elle a commencé à publier en feuilleton, dans chaque numéro de la revue italienne Sipario, une biographie de Goldoni intitulée *Goldoni al tavolino o il Pigmalione di se stesso* (Goldoni à sa table de travail ou le Pygmalion de lui-même).



© Régis Nardoux

Jean-Claude Berutti

Après des études à l'École du Théâtre National de Strasbourg et un premier spectacle au Théâtre de la Cité Internationale (*Lotte à Weimar* d'après Thomas Mann en 1981), Jean-Claude Berutti commence un parcours en solitaire qui le mène de la Belgique à l'URSS en passant par la Hollande et l'Allemagne, pays où il se forme en travaillant autant dans des théâtres modestes que sur les grandes scènes.

Il connaît ainsi la vie de troupe du Théâtre d'Etat de Vologda (*Les Fourberies de Scapin* en 1990), mais aussi les conditions exceptionnelles de théâtres comme La Monnaie à Bruxelles (*Louise* en 1983, *Manfred* en 1993) ou l'Opéra de Lyon (*Faust* en 2000, *Rusalka* en 2001) ou l'Opéra de Nancy (*Le Roi Candaule* en 2005). Mais c'est au Théâtre National de Belgique qu'il travaille régulièrement de 1995 à 2001 (*Le Médecin malgré lui*, *Caprices d'Images* de Paul Emond, *Le Cocu magnifique*) et noue une amitié indéfectible avec les comédiens de la Communauté française.

En 1997, il est nommé directeur du Théâtre du Peuple à Bussang dont il développe l'activité artistique tout en y imposant de façon pérenne le répertoire contemporain (*Le Pupille veut être tuteur* de Peter Handke en 2000 et *La Chute* de Biljana Srbljanovic en 2001).

Depuis 2002, il dirige, avec François Rancillac, La Comédie de Saint-Etienne, centre dramatique national, et son Ecole. Ensemble, ils tentent de redonner sens aux principes de son fondateur Jean Dasté. Grâce à la présence permanente de comédiens, ils font de l'élargissement du public leur priorité en reprenant les chemins de la Loire et de la Haute-Loire, mais aussi ceux des quartiers populaires de la Ville. Jean-Claude Berutti crée ainsi *La Cantatrice chauve* (2003) pour la «Comédie des champs» et *Occupations* de Salomé Broussky (2005) pour la «Comédie des villes». Mais outre ces spectacles de proximité, il met en scène *La Gonfle* de Roger Martin du Gard, *Ruzante* (avec Bruno Putzulu), *Zelinda et Lindoro* d'après Goldoni, qui tournent en France et en Europe.

Depuis novembre 2005, Jean-Claude Berutti est président de la Convention Théâtrale Européenne, réseau qui regroupe 34 théâtres de troupe à travers le continent.

Invité par la Comédie-Française, il créera *Les Temps difficiles* de Edouard Bourdet, en novembre 2006 au Théâtre du Vieux Colombier.

Au printemps 2007, il mettra en scène *L'Elixir d'amour* à l'Opéra de Leipzig et partira ensuite en Afrique pour la tournée de *Catharsis*, nouvelle pièce du jeune auteur togolais Gustave Akakpo créée en octobre 2006 au festival des Francophonies de Limoges

GOLDONI LE REFORMATEUR



Carlo Goldoni est né le 25 février 1707 à San Tomà, à Venise. Sa famille paternelle est originaire de Modène. Carlo, esprit confiant, au tempérament paisible et joyeux, a un goût pour la lecture des auteurs dramatiques, avec une prédilection particulière pour Cicognini. Vers l'âge de neuf ans, ses lectures le poussent à écrire une petite comédie (*Burattini*) destinée au théâtre des marionnettes.

En 1719, il entre au collège des Jésuites de Pérouse. Après trois ans d'études, il s'initie à la philosophie chez les dominicains de Rimini. Deux ans plus tard, il s'enfuit du collège sur la barque d'une troupe de comédiens pour aller retrouver sa mère à Chioggia. Il est placé, dans l'étude de son oncle, procureur du parquet à Venise.

Tour à tour fonctionnaire de la justice criminelle, directeur de théâtre, consul de Venise à Gênes, avocat à Pise. Il fait ses gammes dans tous les genres, tragédie, mélodrame, intermède bouffe, jusqu'en 1745 où il trouve sa voie : la comédie.

Il la situe dans une caricature de la vie quotidienne à Venise, la purifie de ses grossièretés traditionnelles, et rédige entièrement ses dialogues sans laisser de part à l'improvisation des acteurs. En 1750, il expose dans *Il Teatro comico* les principes de sa réforme. Dans *Arlequin serviteur de deux maîtres* (1745), les comédiens sont encore masqués. Ses grandes comédies : *La Locandiera* (1753), *Il Campiello* (1756), *La Villégiature* (1761), *Baroufè à Chioggia* (1762), s'appuient sur le réalisme des situations, la peinture sociale, proches en cela des pièces de son aîné Marivaux.

Le comte Carlo Gozzi, homme de lettres et esprit mordant, traite Goldoni « d'useur de plumes », d'auteur de « trivialités et bestialités poétiques ». L'irascible comte le bombarde de compositions satiriques, toujours médisantes, critiquant âprement la comédie « réformée » lui opposant la *Commedia dell'Arte*. Commence alors une guerre acharnée en faveur de la pureté linguistique et du théâtre traditionnel. Goldoni, excédé et fatigué par tout ce tapage, prend la décision d'accepter l'invitation de Paris afin de soutenir la Comédie-italienne en mauvaise posture.

Il s'exile en France et demeure deux ans à la Comédie-italienne, avant d'obtenir une place de professeur d'italien à la cour de Louis XV. Goldoni continue à écrire, mais en français, et produit, une pièce, au succès tardif, *Le Bourru bienfaisant* (1771).

De 1784 à 1787, l'auteur octogénaire, presque aveugle et souvent malade, compose ses *Mémoires*. Elles furent éditées en trois volumes avec une dédicace à Louis XVI et une préface dans laquelle il exprime sa gratitude pour la France.

En 1792, l'Assemblée législative décrète la suppression de toutes les pensions de la cour. Goldoni, malade, se trouve réduit à l'indigence. Agé de quatre-vingt-six ans, le pauvre dramaturge s'éteint à Paris, le 6 février 1793, dans son appartement, rue de Pavée-Saint-Sauveur, vingt-quatre heures avant que sa pension ne soit rétablie.

Avant son exil en France, Carlo Goldoni a vécu cinquante-trois ans en Italie dont trente-quatre à Venise.

« Cette Italie de Goldoni est celle de la grande parenthèse de décadence politique, qui va du XVIIe siècle à la Révolution française. La belle énergie du Moyen-Age et de la Renaissance a disparu. La péninsule est partagée en une multitude de petits états [...] Partout, sauf à Venise, la paralysie politique engendre un assoupissement progressif de la vie intellectuelle. [...] Un seul domaine reste alors vraiment florissant dans toute l'Italie, c'est celui de la musique»

Parmi les compositeurs, on peut citer : Scarlatti, Vivaldi, Albinoni, Pergolèse... Les Italiens sont les maîtres incontestés de l'opéra. En peinture, Les grands noms sont vénitiens. « Venise occupe une place à part, une place tout à fait exceptionnelle, dans l'Italie du XVIIIe siècle. Et d'abord parce que l'agonie politique s'accompagne chez elle d'une renaissance artistique remarquable. En peinture, tandis que Tiepolo (1696-1770) est le dernier grand peintre italien dont l'œuvre se rattache directement à la Renaissance, apparaissent des artistes qui semblent déjà annoncer le XIXe siècle. » Canaletto, Guardi et aussi Longhi dont les toiles axées sur la vie quotidienne semblent refléter l'univers des comédies de Goldoni.

Si l'activité musicale est intense, le théâtre n'est pas en reste, loin de là. Alors que Paris compte à cette époque, trois théâtres, Venise en a sept : deux de grands opéras, deux d'opéra-comique et trois de comédie. « Mais ce n'est pas seulement par l'éclat de sa vie artistique que Venise se distingue alors du reste de l'Italie. D'une façon générale, on peut dire que c'est tout le comportement des Vénitiens face à la décadence qui est original. » Fidèle à une organisation politique issue du Moyen-Age, qui ne changera qu'à l'arrivée de Napoléon en 1797, la République vénitienne semble se préserver des tempêtes qui secouent d'autres Etats sans toutefois se figer loin de toute évolution des mœurs. « Toutes les forces vives, les dernières ressources, alimentent maintenant au niveau collectif une véritable chasse au bonheur. Tout est prétexte à réjouissances publiques, réjouissances toujours plus fréquentes, plus éblouissantes, plus coûteuses. » Venise est le lieu de plaisir par excellence, s'y retrouvent des gens du monde, des artistes, des érudits venus des quatre coins de l'Europe. Déjà, à cette époque, le tourisme procure à la cité des doges une part non négligeable de ses revenus. Théâtres, salles de jeu, cafés ouverts nuit et jour, carnaval, tout y est conçu pour la vie mondaine et ses agréments. Goldoni y puisera l'essence même de son théâtre, personnages, décors, atmosphères, et langue puisqu'il écrira de nombreuses comédies en dialecte vénitien. C'est aussi là qu'il tentera d'imposer sa réforme du théâtre.

Mémoires de Goldoni – Mercure de France – Introduction : Paul de Roux

Suite à de graves problèmes financiers, Goldoni s'exile à Pise après avoir parcouru la Toscane, en compagnie de sa femme. De 1745 à 1748, il reprend sa profession d'avocat, sans toutefois abandonner l'écriture dramatique. En effet, c'est à cette période qu'il composera, à la demande du grand Arlequin Sacchi, son célèbre *Arlequin serviteur de deux maîtres* en 1745 suivi de *L'Enfant d'Arlequin perdu et retrouvé*.

Par bonheur, Goldoni pourra revenir à son métier de dramaturge, en effet, le fameux « Pantalone », Darbes, lui commande une comédie. Goldoni lui écrit une pièce, *Le Trompeur*, grâce à laquelle il rencontrera Medebac, un directeur de troupe qui lui proposera d'écrire pour sa compagnie.

« En septembre 1748, Goldoni est de retour à Venise, après cinq ans d'absence. Durant quatorze ans, de 1748 à 1762, il va donner ses plus belles œuvres, et du même coup réaliser cette fameuse « réforme du théâtre », qui sera la grande affaire de sa vie. Mais le terme réforme est faible. Il s'agit plutôt d'une révolution. »

Depuis le XVI^e siècle, l'Italie ne connaissait qu'une forme de théâtre comique, la Commedia dell'Arte. C'était une véritable institution nationale, réellement originale d'ailleurs, et dont les Italiens tiraient grande fierté. Bien qu'en pleine décadence, elle conservait au milieu du XVIII^e siècle un immense prestige, surtout auprès du public populaire. »

Les particularités de la Commedia dell'Arte

- L'auteur fournit un canevas en trois actes à partir duquel l'acteur est tenu d'improviser.
- Les « types » comiques sont fixes.
- L'acteur est spécialisé dans un emploi dont il ne change jamais.
- L'apparence physique des personnages comiques est définie (masques et costumes). Cette apparence évoluera au fil du temps sans toutefois subir de réelle transformation.
- Les « amoureux » apparus plus tardivement sont des personnages « sérieux », ils ne portent pas de masque. Les *Zagne* (soubrettes), apparues tardivement elles aussi, portent rarement le masque.
- Et enfin, la Commedia finit par un heureux mariage.

Les personnages incontournables de la Commedia

Les Zanni (valets) : Nom typique des valets bergamasques dans la première moitié du XVI^e siècle ; caricature du paysan pauvre et ignorant. Ils parlaient le dialecte, étaient vêtus d'un large pantalon et d'une ample chemise blanche, serrée à la taille par une corde munie d'une escarcelle et d'une batte (batocio), instrument d'attaque et de défense. Très vite, deux types de Zanni furent en opposition, l'un rusé et l'autre balourd. Des Zanni dériveront une foule de valets, Arlequin, Brighella, Mezzetin, Trufaldino et autres Pedrolino... Les habits des valets vont se personnaliser.

Arlequin va rapidement se démarquer des autres Zanni, ce second valet deviendra le plus populaire et celui qui évoluera le plus au fil du temps. A l'origine, paresseux, gourmand, lourd et grossier, il évoluera vers un personnage capable d'émouvoir. Au fil du temps, il deviendra de plus en plus élégant et policé. Son habit, d'abord criblé de trous se verra ensuite rapiécé pour devenir l'élégant costume aux losanges de couleurs vives que nous connaissons. Par contre, ce qui ne changera jamais, c'est l'incroyable souplesse dont doit faire preuve un Arlequin, acrobate, sauteur agile, improvisateur disert, il doit de plus travailler sa voix afin d'obtenir cette altération, cette fêlure typique et ce rire si particulier.

Brighella reste, quant à lui proche des premiers Zanni, habit et béret blancs. Il dit de lui-même : « *Je suis un homme fameux pour les fourberies et les plus belles, c'est moi qui les ai inventées et illustrées.* » Cela nous en dit assez sur le premier bouffon de la Commedia dell'arte : « C'est un sujet apte à représenter l'intrigue, les basses besognes, les pièges ; les ruses toujours déployées au détriment de l'un de ses semblables. Brighella peut atteindre le point limite de l'assassinat, d'où, pour les effets scéniques, la coloration du masque tirant sur le vert » Une expression sinistre et douceâtre, les yeux obliques, un nez crochu, des lèvres épaisses, barbu et moustachu, il a tout de l'odieuse fanfaron.

Pulcinella bossu jusqu'au XVII^e siècle (où il a perdu cette caractéristique) il a gardé l'habit blanc traditionnel des Zanni. Le masque - imposant surtout par le nez qu'il a grand et crochu et par d'épais sourcils qui lui barrent le front - est surmonté par le célèbre chapeau en pain de sucre qui a remplacé le chapeau gris aux bords relevés. Lent dans ses mouvements, l'air nigaud, il a cependant une grande vivacité d'esprit « surtout dans les apartés qu'il adresse directement au public. » Pulcinella malgré son aspect ne se présente pas seulement comme valet, il peut être aubergiste, marchand, boulanger, soldat, voleur ou bandit... et chacun le reconnaît même sous un déguisement. A la question de savoir qui il représente, la réponse la plus plausible est : le peuple napolitain.

Les vieillards

Pantalone est le vieux marchand, « constamment raillé pour son avarice, sa balourdise servile, ses velléités amoureuses ne correspondant pas à son physique. » [...] Pantalone est plein de contradictions, « il est avare, méfiant, prudent mais parfois même naïvement confiant ; il est bougon, mais aussi débonnaire ; il est pondéré, porté à imposer son bon sens et son expérience ; en même temps, il joue au jeune homme et tombe amoureux, il court les aventures, il aime vanter ses succès et ses ripailles. » Parfois rival de son propre fils, il ne peut sortir de l'aventure qu'amèrement déçu et forcément ridicule. Son habit moult, rouge vif, assorti de savates souples et longues, son nez aquilin, son visage osseux et sa barbiche en pointe toujours en mouvement suite aux grommellements incessants du vieillard renforce encore le ridicule du personnage.

Dottore a un rôle analogue à celui de Pantalone. Plus statique que ce dernier, « il Dottore » est surtout un verbal (verbeux même), gros, nigaud, stupide et absurde, il tourne sans arrêt des phrases vides de sens. Plutôt juriste que médecin, il s'exprime dans un incompréhensible mélange de bolonais et de latin macaronique. C'est le type du pédant, du faux savant. Bologne était célèbre pour ses juristes, ses mathématiciens et ses médecins. Vêtu de noir, à la façon des docteurs, « il n'a de blanc que le collet, les poignets et ce mouchoir qui lui pend à la ceinture ». Corpulent, les joues vineuses, agrémentées d'une grosse verrue, « un demi-masque lui couvre le front seulement et, le nez qu'il a imposant et charnu, repose sur deux grosses moustaches noires, les cheveux sont recouverts d'une calotte noire. »

Le soldat fanfaron

Capitano, « sorte de Don Juan guerrier bourré des plus osées, des plus vulgaires et des plus farfelues métaphores en vogue dans l'Italie et l'Espagne du XVIIe siècle. Il existe cependant dès le début du XVIe siècle. Sa truculence plaisait, « son aspect devait impressionner : les yeux luisants, les moustaches en pointe, le grand nez, les épaules et l'épée interminable, traînée à grand bruit et les poignards qui pendaient à son flanc étaient les attributs de son allure martiale. En fait, il devait exprimer au sujet du militaire en général et de celui espagnol en particulier, la satire de toute gloriole militaire. » Son habit est une caricature de l'uniforme militaire. Le premier de la longue liste des Capitani, se nommait Capitano Spazzavento (chasse le vent) de la Vallée de l'Enfer. Il a donné naissance à tous les Matamoros, Fracasso Rodomonte, Scaramuccia (scaramouche) et autres Brise fer, Tremblement de terre ou Casse montagne.

Les amoureux naissent après les masques et servent à consolider l'intrigue et à la faire évoluer. « C'était précisément autour des amours et des intrigues qui se nouaient – au grand dam ou en opposition avec les vieillards et les rivaux – que les amoureux, les valets et les soubrettes tramaient leur jeu. Les acteurs devaient être beaux, ils parlaient la langue toscane et étudiaient beaucoup, afin de pouvoir intercaler dans le jeu scénique, des passages de poésie, de sonnets ou chansonnettes, avec beaucoup de naturel et de rythme. » Les noms traditionnels des amoureux sont : Lelio, Leandro, Florindo, Lindoro... et Isabella, Aurelia, Flaminia, Rosalinda... pour les amoureuses.

Les Zagne, Colombine est la plus connue et la plus représentative des soubrettes. Les couples maîtresse-servantes et maître-valet offrent la possibilité de multiplier les intrigues, puisqu'il y a, en général, une intrigue amoureuse similaire entre les maîtres et les serviteurs. Les Zagne, apparaissent plus tardivement que les valets, véritables piliers de la Commedia dell'arte, elles deviennent le pendant indispensable de ces derniers dès lors que les amoureux sont créés. Les caractéristiques de Colombine sont : « Débrouillarde, résolue, piquante et malicieuse, la langue bien déliée, les manières libres. » [...] « Elle est une incomparable menteuse et elle use du mensonge pour servir ses propres amours et celles de sa jeune maîtresse. » A Colombine viendront s'ajouter Spinetta, Pasquetta, Coralina et autres Lisetta. Tout comme les amoureux, son habit n'est pas déterminé et elle porte rarement le masque. A la fin du XVIIe siècle, elle porte généralement une petite veste, une jupe multicolore et un petit tablier blanc.

Les Masques de la Commedia dell'Arte – Bouffonneries n°1 – D. Sartori

La grande ambition de Goldoni est de « créer une comédie nationale de réelle valeur littéraire et psychologique ». L'exemple de Molière, qui sut dépasser la farce pour créer de véritables comédies de caractère, l'influença fortement. La Commedia dell'Arte donnait aux dramaturges une place extrêmement restreinte : fournisseurs de canevas. L'improvisation des acteurs pouvait transformer, d'un jour à l'autre, la comédie initiale. Les acteurs ne possédaient pas toujours le talent nécessaire à cette inventivité permanente. Dès lors, ils usaient fréquemment de « trucs et de ficelles », « tirades passe-partout, lazzi éculés, plaisanteries obscènes.. » La qualité des intrigues laissant souvent à désirer le niveau des spectacles n'était pas toujours élevé, surtout en ce XVIIIe siècle.

« Imposer aux comédiens des pièces entièrement rédigées et ne laissant pas place à l'improvisation, habituer le public aux études de mœurs et de caractère, c'est à dire lui faire oublier les personnages de la Commedia dell'arte : telles étaient les deux tâches essentielles auxquelles Goldoni devait d'abord s'attaquer. »

Les premières mesures visant à réformer le théâtre, seront introduites progressivement, elles seront souples, cédant parfois aux goûts du public. Les masques ne sont pas totalement proscrits mais à chaque fois, Goldoni tente d'imposer, en douceur, ses œuvres nouvelles. C'est à ce moment qu'il produit ses chefs-d'œuvre : *Le Café* (1750), *La Locandiera* (1752), *Les Rustres* (1760), *La Manie de la villégiature* (1761) *Barouffe a Chioggia* (1762)...

« Goldoni est l'auteur dramatique le plus célèbre d'Italie. Mais sa gloire est empoisonnée par les attaques de ses ennemis, par l'excès de travail et par les préoccupations financières. Trois raisons qui vont le conduire à quitter sa patrie. Les adversaires du dramaturge se répartissaient en deux groupes principaux : l'un l'accusait de trahir la tradition nationale de l'« Arte », l'autre, tout au contraire lui reprochait de ne pas respecter les règles d'Aristote. L'abbé Chiari, qui devait être le grand rival de Goldoni à Venise, avait ouvert le feu dès 1748 en faisant jouer une grossière parodie de *La Veuve rusée*. Mais plus redoutable était le champion de la Commedia dell'Arte, Carlo Gozzi, qui après avoir écrit contre la réforme du théâtre une satire féroce, *Le Théâtre comique à l'auberge du Pèlerin*, devait tenter de ridiculiser Goldoni dans sa fable *L'Amour des trois oranges* en 1761. » Mais plus encore que de ses féroces détracteurs, Goldoni souffrait de sa situation financière plus qu'incertaine. En effet, pour vivre de sa plume, un auteur de canevas devait produire sans cesse afin de renouveler constamment le répertoire. Et les bénéfices calculés sur les entrées - dont le prix était très bas - et selon le nombre de représentations - peu élevé - ne menaient pas à la richesse.

De plus, et malgré l'existence des droits d'auteur, le pillage des œuvres était fréquent, directeurs de théâtres et libraires n'hésitaient pas à exploiter l'ouvrage d'un auteur sans son accord. Dans ses mémoires, Goldoni le dit explicitement : « En 1760, voyant qu'après ma première édition de Florence, mon Théâtre était au pillage partout, et qu'on en avait fait quinze éditions sans mon aveu, sans m'en faire part et, ce qui est encore pis, toutes très mal imprimées, je conçus le projet d'en donner une seconde à mes frais. »

« En août 1761, Goldoni reçut de la Comédie-Italienne l'invitation de venir travailler à Paris. Il fit alors une ultime tentative auprès de ses amis et protecteurs en vue d'obtenir la situation stable qui lui aurait permis de décliner la proposition française. [...] Son appel n'ayant pas rencontré d'écho, il se décida à prendre le chemin de l'exil en compagnie de sa chère Nicoletta et de son neveu Antonio. Il avait cinquante-cinq ans. »

Arrivé à Paris, Goldoni est terriblement déçu, la Comédie-Italienne est en pleine décadence. « *Mes chers compatriotes ne donnaient que des pièces usées des pièces à canevas du mauvais genre, de ce genre que j'avais réformé en Italie.* » Malgré sa déception, il tient ses engagements. C'est ainsi qu'il donna quelques mois plus tard, avec succès, *Les Amours d'Arlequin et de Camille*, *La Jalousie d'Arlequin*, et *Les Inquiétudes de Camille*. Dans ses mémoires, Goldoni les décrit comme ceci : « *Trois pièces qui étaient la suite l'une de l'autre et qui formaient une espèce de roman comique, partagé en trois parties, dont chacune renfermait un sujet isolé et achevé.* » Sur les conseils avisés d'une dame qui l'admirait, il dialogua les canevas. « *On me demandait des comédies en Italie ; j'écrivis en totalité les trois canevas ci-dessus ; mais comme dans la troupe qui devait les jouer il n'y avait pas un Arlequin du mérite de Carlin, ni de celui de Sacchi, j'ennoblis le sujet ; je remplaçais l'Arlequin et la soubrette par deux personnages de moyen état, réduits à servir par des circonstances malheureuses, et j'intitulais ces trois pièces : Les Amours de Zélinde et Lindor ; La Jalousie de Lindor et Les Inquiétudes de Zélinde. Ces trois comédies n'eurent pas à Venise un succès éclatant ; mais elles furent assez bien reçues du public éclairé, plus content de la composition que de l'exécution.* »

Dans son introduction, Ginette Herry, la traductrice de la trilogie de Goldoni, nous apprend que « Cette trilogie est entièrement en italien : aucun personnage, même anecdotique n'emploie un langage dialectal. [...] Les véritables difficultés de la traduction de ces *Aventures* tiennent d'abord à « l'air français » que respire Goldoni quand il écrit, à ses nombreux gallicismes, à l'abstraction et à l'uniformisation de son lexique qui ne va tout de même pas jusqu'à la totale « unité de ton » requise par le théâtre à la française mais laisse à chaque personnage des traits distinctifs dans son langage et un usage personnel de la parole. » Les trois pièces furent éditées pour la première fois à Venise entre 1788 et 1789. Elles furent rééditées quatre fois au XIXe siècle et *La Jalousie de Lindoro* fut traduite en anglais en 1814. Elle signale également ceci : « La trilogie des *Aventures de Zelinda et Lindoro* n'a jamais été entièrement traduite ni jouée en français. Cependant, en 1801, à Bergame, Stendhal a vu représenter *Les Amours* ; il note dans son journal, à la date du 19 mai : « *On a joué ce soir Zelinda et Lindoro, excellente comédie de Goldoni ; on pourrait en tirer une pièce française.* » Stendhal en fera une traduction dans laquelle il précisera : « *Cette traduction [...] a été faite très vite, elle doit être considérée comme échafaudage et non point comme ouvrage.* »

Mémoires de Goldoni – Mercure de France
Carlo Goldoni, les années françaises – Volume II – Le spectateur français – Ginette Herry

Extrait du canevas de *La jalousie d'Arlequin* écrit en français par Carlo Goldoni

Canevas italien en trois actes
15 novembre 1763

Camille occupée à raccommoder du linge et Arlequin à râper du tabac, ne se disent mot. Camille se plaint la première du silence d'Arlequin, qui lui répond assez brusquement qu'il n'a rien à lui dire. Camille lui rappelle leurs peines passées et leur bonheur présent ; mais Arlequin lui avoue qu'il a une épine dans le cœur, qui ne cesse de le déchirer.

Extrait du texte complet de la trilogie traduite par Ginette Herry : *Les Aventures de Zelinda et Lindoro*

Zelinda est assise à sa table en train de coudre, Lindoro est assis à la sienne en train d'écrire.

ZELINDA (*l'appelant après qu'ils sont restés quelque temps sans rien dire*)

– Lindoro.

LINDORO (*écrivain*). – Que voulez-vous ?

ZELINDA. (*cousant*) – Vous avez beaucoup à faire ce matin ?

LINDORO. – Oui beaucoup.

ZELINDA. – Mon cher mari, je ne voudrais pas que votre excès d'application vous fasse du mal.

LINDORO. (*écrivain*) – Quand le travail est là, je ne ménage pas ma peine.

ZELINDA. Mais détendez-vous un peu : respirez, parlez un peu avec moi.

LINDORO. – Laissez-moi écrire, je n'ai pas envie de parler.

ZELINDA. – En vérité, Lindoro, vous me mettez grandement en peine. Voici quelques jours que je vous vois taciturne, inquiet. Qu'avez-vous qui vous trouble, qui vous tracasse ? Nous sommes mari et femme depuis un mois, et votre tendresse pour moi semble déjà s'être refroidie.

LINDORO. – Non, Zelinda, vous vous trompez, je vous aime de plus en plus, et je ne cesse de remercier le ciel que vous soyez à moi.

ZELINDA. – Mais d'où vient votre tristesse présente ?

LINDORO. – Je ne sais pas, j'ai quelque chose qui me met en peine... Vous voyez bien, mon père n'a pas voulu approuver mon mariage. Malgré les lettres et les prières de Don Roberto, il n'a pas encore voulu vous reconnaître pour belle-fille, il ne m'a encore alloué aucun subside, et nous sommes toujours obligés de servir.

ZELINDA. – Oui, c'est vrai, mais servir ici est si doux, et pour vous et pour moi ! Notre adorable maître, qui nous a traités avec douceur, nous aime encore plus depuis que nous sommes mariés, et il nous garde ici comme ses enfants. Rendons-en grâce à la Providence et ne nous affligeons pas hors de propos.

LINDORO. – Ah, chère Zelinda, vous ne me parlez que des roses, et moi, ce que je sens au cœur, ce sont les épines.

Carlo Goldoni, *Les années françaises* – Le spectateur français – Ginette Herry

Extrait du texte réécrit par Ginette Herry pour le spectacle : *Zelinda et Lindoro*

Deuxième Journée

[...] Zelinda rejoint timidement la table à ouvrage sur laquelle sont posées six chemises d'homme, à côté d'une corbeille à ouvrage. Lindoro découvre sa présence.

LINDORO. - Ah, c'est vous.

(La musique s'arrête. Il va ranger le fascicule de l'Encyclopédie et rejoint sa table. Long moment où ils travaillent sans rien dire.)

ZELINDA. *(l'appelant.)* - Lindoro.

LINDORO. *(écrivant)* -. Que voulez-vous ?

ZELINDA. *(cousant)* -. Vous avez beaucoup à faire ce matin ?

LINDORO. - Oui, beaucoup.

ZELINDA. - Vous me mettez en peine, vous savez. Nous sommes mari et femme depuis un mois et, déjà, vous ne me parlez plus. Vous ne m'aimez plus ?

LINDORO. *(surpris, la regardant.)* - Mais si, ma Zelinda. Il me semble même que je vous aime chaque jour un peu plus.

ZELINDA. - Alors, d'où vient votre tristesse ? Dehors l'automne flamboie, l'air est léger, et les roses de la Saint-Martin reflleurissent...

(Lindoro ne répond pas.)

ZELINDA. - Avez-vous oublié tout ce que nous avons souffert ?

(Lindoro ne répond pas.)

ZELINDA. - Moi, je ne peux pas rêver un contentement plus grand.

LINDORO *(il se rembrunit.)* - Chère Zelinda, vous me parlez des roses, mais moi, ce que je sens me poindre là ce sont des épines.

(Blessée, Zelinda se tait.)

Plusieurs procédés seront utilisés pour donner aux spectateurs les indications qui ont disparu lors des coupures. Il y a le procédé du résumé conté mais aussi les adresses au public

(Juste avant la scène ci-dessus)

LINDORO, *aux spectateurs.* Je dois savoir, je veux savoir quelle est l'inquiétude qui trouble mon esprit et me point si fort, là. Je suis marié à ma Zelinda ; je suis à l'abri du besoin : je devrais être au comble de la félicité ! Mais, je ne suis pas heureux. Je trouve qu'elle a changé. Ou bien c'est moi ? « Seriez-vous jaloux ? », m'a dit hier soir Fabrizio. *Aux spectateurs.* Il est vraiment repenté. Il est très proche de nous maintenant. *Pour lui-même.* Mais jaloux, moi ? Je n'ai jamais été jaloux. Inquiet, oui !... Tout à l'heure, j'ai demandé à Zelinda de rester dans notre chambre et de me laisser venir seul ici. Don Roberto cache ici les fascicules de l'Encyclopédie qui ont recommencé à sortir cette année, et ce sont eux qui m'intéressent. *Il ouvre le fascicule VIII de l'Encyclopédie.* Ja... ja... Ja-lousie : voilà ! *Il lit.* « Jalousie : inquiétude de l'âme qui la porte à envier la gloire, le bonheur et les talents d'autrui ». Non, ça, c'est l'envie et je ne suis envieux de personne.

« La jalousie en amour » – J’y suis – « cette fièvre ardente est la disposition de quelqu’un qui aime et qui craint que l’objet aimé ne partage son cœur, ses sentiments, et tout ce qu’il croit devoir lui être réservé ». *Il relève la tête.* Est-ce que je craindrais que Zelinda ne partage son cœur, ses sentiments et tout ce que crois devoir... Mais non ! Mais avec qui ? avec Fabrizio ? Fini, ça, pour lui. Avec Don Roberto de qui elle est si heureuse d’être vraiment devenue la fille ? Une fille ne donne pas son cœur à son père de cette façon-là... Et Don Flaminio... Oh ! il a compris la leçon !... Mais lui, je le déteste. À cause de tout le mal qu’il nous a fait ! Bon, je possède sans partage le cœur de ma Zelinda et je ne suis pas jaloux !

Musique

Il se remet à lire. « Le jaloux s’alarme des moindres démarches de l’objet aimé : il vit en soupçons – « vivre-en-soup-çons », drôle d’expression – et fait vivre l’autre dans la contrainte et le tourment ». Non ! non ! Je ne tourmente pas ma femme. Mais je m’alarme, oui. *Plus calme, aux spectateurs.* Un mois que nous sommes mariés. Et ici, en principe, je suis chez moi. Mon seul chez moi ! Mon père ne veut toujours pas reconnaître Zelinda pour sa bru et il ne m’envoie pas d’argent. Nous sommes donc toujours obligés de servir...

[...]

LINDORO, *se remettant à lire tout haut.* « Peu d’hommes et peu de femmes sont exempts de la jalousie ; les amants délicats craignent de l’avouer et les époux en rougissent ». Ah ? *Il semble réfléchir.*

Dictionnaire du théâtre – Encyclopédie Universalis – Editions : Albin Michel

Carlo Goldoni – article de Norbert Jonard

La Commedia dell’arte – article de Robert Abirached

**Carlo Goldoni, Le théâtre comique / La querelle du théâtre – Editions : Le spectateur français
Textes traduits, présentés et annotés par Ginette Herry.**

**Carlo Goldoni, Les années françaises, vol II. Les aventures de Zelinda et Lindoro
Editions : Le spectateur français. Introduction, traduction et notes de Ginette Herry.**

**Mémoires de M. Goldoni, pour servir à l’histoire de sa vie et à celle de son théâtre.
Le temps retrouvé – Editions Mercure de France. Introduction et annotations de Paul De Roux.**

**Les masques de la Commedia dell’arte – Editions Bouffonneries n°1 –
Dossier : Histoire morphologique et technique des masques de la Commedia dell’arte.
Les masques italiens, origine et caractère par D. Sartori.**

**Adaptation de Ginette Herry pour le spectacle Zelinda et Lindoro mis en scène par J. C. Berrutti.
Extraits de la brochure.**

La brochure d'information a été réalisée par
La Comédie de Saint-Etienne

Les recherches historiques constituant la seconde partie de ce cahier et sa rédaction ont été réalisées par
le service pédagogique du
Théâtre de la Place

Le Théâtre de la Place – Centre Dramatique de la Communauté française
Centre européen de Création théâtrale et chorégraphique
1, Place de l'Yser
4020 Liège
00 32 (0) 4 342 00 00
www.theatredelaplace.be

La Comédie de Saint-Etienne - Centre Dramatique National
7, avenue Emile Loubet
42 000 Saint-Etienne
04 77 25 01 24
www.comedie-de-saint-etienne.fr



THEATRE DE LA PLACE

Théâtre de la Place • 1 Place de l'Yser • 4020 Liège • Tel. 04/342.00.00 • Fax 04/341.35.44 • www.theatredelaplace.be
Centre dramatique de la Communauté française | Centre européen de création théâtrale et chorégraphique