

LES RUSTRES

Carlo Goldoni

Mise en scène

Jean-Louis Benoit



COMÉDIE-FRANÇAISE

V^x-COLOMBIER

RICHELIEU
STUDIO

LES RUSTRES

Comédie vénitienne en trois actes
et en prose de **Carlo Goldoni**

Mise en scène

Jean-Louis Benoit

25 novembre 2015 > 10 janvier 2016

durée 2h

Traduction

Gilbert Moget

Décor

Alain Chambon

Costumes

Marie Sartoux

Lumières

David Debrinay

Son

Dominique Bataille

Maquillages et coiffures

Catherine Bloquère

Assistante mise en scène

Marjolaine Aïzpiri

Assistante costumes

Géraldine Ingremeau

Avec

Gérard Giroudon Canciano,
bourgeois vénitien

Bruno Raffaelli Simon, *négociant*

Coraly Zahonero Margarita, *femme
de Lunardo en secondes noces*

Céline Samie Marina, *femme
de Simon*

Clotilde de Baysar Felice, *femme
de Canciano*

Laurent Natrella le Comte
Riccardo

Christian Hecq Lunardo, *négociant*

Nicolas Lormeau Maurizio, *beau-
frère de Marina*

Christophe Montenez Filippetto,
filz de Maurizio

Rebecca Marder Lucietta, *fille
de Lunardo, d'un premier lit*

La Fédération nationale des Caisses d'Epargne
est mécène du Théâtre du Vieux-Colombier

La Comédie-Française remercie M.A.C COSMETICS |
Champagne Barons de Rothschild | Baron Philippe
de Rothschild SA

Réalisation du programme *L'avant-scène théâtre*

Construction du décor Espace et Cie

LA TROUPE

 les comédiens de la Troupe présents dans le spectacle sont indiqués par la cocarde

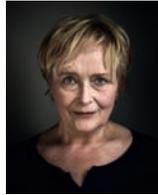
SOCIÉTAIRES



Gérard Giroudon



Claude Mathieu



Martine Chevallier



Véronique Vella



Catherine Sauval



Michel Favory



Thierry Hancisse



Anne Kessler



Cécile Brune



Sylvia Bergé



Éric Génovèse



Bruno Raffaelli



Christian Blanc



Alain Lenglet



Florence Viala



Coraly Zahonero



Denis Podalydès



Alexandre Pavloff



Françoise Gillard



Céline Samie



Clotilde de Baysier



Jérôme Pouly



Laurent Stocker



Guillaume Gallienne



Laurent Natrella



Michel Vuillermoz



Elsa Lepoivre



Christian Gonon



Julie Sicard



Loïc Corbery



Léonie Simaga



Serge Bagdassarian



Hervé Pierre



Bakary Sangaré



Pierre Louis-Calixte



Christian Hecq



Nicolas Lormeau



Gilles David



Stéphane Varupenne



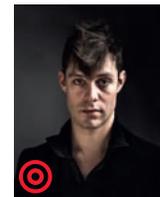
Claire de La Rue du Can



Didier Sandre



Anna Cervinka



Christophe Montenez

PENSIONNAIRES



Clément Hervieu-Léger



Suliane Brahimi



Georgia Scalliet



Nâzım Boudjenah



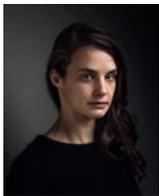
Jérémy Lopez



Adeline d'Hermey



Danièle Lebrun



Jennifer Decker



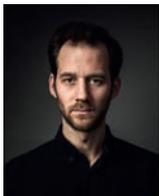
Elliot Jenicot



Laurent Lafitte



Louis Arene



Benjamin Lavernhe



Pierre Hancisse



Sébastien Pouderoux



Noam Morgensztern



Rebecca Marder

ÉLÈVES-COMÉDIENS



Pénélope Avril



Vanessa Bile-Audouard



Théo Comby Lemaître



Hugues Duchêne



Marianna Granci



Laurent Robert

SOCIÉTAIRES HONORAIRES

Gisèle Casadesus
Micheline Boudet
Jean Piat
Robert Hirsch
Ludmila Mikaël
Michel Aumont
Geneviève Casile
Jacques Sereys

Yves Gasc
François Beaulieu
Roland Bertin
Claire Vernet
Nicolas Silberg
Simon Eine
Alain Pralon
Catherine Salvat

Catherine Ferran
Catherine Samié
Catherine Hiegel
Pierre Vial
Andrzej Seweryn
Éric Ruf

ADMINISTRATEUR GÉNÉRAL

Éric Ruf

SUR LE SPECTACLE

* À Venise, chez Lunardo, à la fin du carnaval.

ACTE I. Lucietta se plaint à sa belle-mère Margarita d'être privée par son père, Lunardo, des sorties et distractions que la ville offre. Toutes deux sont lasses de cet enfermement. Margarita apprend à Lucietta que son père l'a fiancée, mais sans lui révéler l'identité du jeune homme qu'elle ne connaît pas elle-même. Arrive Lunardo qui coupe court à leurs plaintes et leur annonce des invités pour le dîner : Canciano, Maurizio et Simon, « trois sauvages comme [lui] » selon Margarita, accompagnés de leurs épouses. Seul avec sa femme, Lunardo lui révèle l'identité du fiancé, Filippetto, fils de Maurizio. Il refuse que sa fille sache son nom et le rencontre avant leur mariage, et ce malgré la tentative de Maurizio venu négocier une entrevue entre leurs enfants.

Chez son oncle Simon, Filippetto avoue à sa tante Marina son brûlant désir de connaître sa promise avant leurs noces. Entrent Felice, son mari Canciano ainsi qu'un gentilhomme, Riccardo ; les deux amis manigancent un plan pour faire se rencontrer les futurs mariés...

ACTE II. Alors que Lucietta se plaint de la pauvreté de sa garde-robe, Margarita consent à lui donner des manches et un collier de perles, en fort mauvais état. Les surprenant en flagrant délit de coquetterie, Lunardo s'empporte violemment. Les premiers convives arrivent. Tandis que Simon et le maître de maison se lamentent sur leurs épouses, Marina et Margarita dévoilent à Lucietta la ruse de Felice. C'est masqué et déguisé en femme que Filippetto s'introduit chez Lunardo, accompagné de Riccardo. Les jeunes gens, qui se plaisent instantanément, se cachent en toute hâte lorsque survient Lunardo, décrétant le mariage pour le jour même. Maurizio court chercher son fils mais revient pantois ; la supercherie est alors dévoilée et le mariage suspendu.

ACTE III. Les rustres, hors d'eux, ne sont plus que plaintes et accusations à l'égard de leurs femmes. Grâce à un brillant plaidoyer en faveur de la civilité et de la sociabilité, Felice désamorce les tensions et fait capituler les maris. Tous vont enfin dîner et lever leurs verres au mariage de Lucietta et Filippetto.

L'auteur

Né à Venise en 1707, Carlo Goldoni est mort en 1793 à Paris. Outre ses *Mémoires*, il a écrit quelque cent trente comédies, quatre-vingts livrets d'intermèdes et d'opéras, une dizaine de tragédies et tragi-comédies, des canevas. Il a réformé le théâtre professionnel de son pays en substituant à la *commedia dell'arte* – rôles fixes et hiérarchisés avec costumes et langues spécifiques, improvisation sur canevas riches de situations à effet – des trames nouvelles qui font entrer le monde réel dans le théâtre par le moyen d'un texte écrit que l'acteur doit interpréter pour créer à chaque fois un caractère nouveau. Il a inventé parallèlement la formule de l'*opera giocosa* pour le théâtre en musique.

Il a été l'auteur rétribué des principaux théâtres de Venise : San Samuele et San Giogrisostomo (1734-1743 : intermèdes, tragédies et première comédie réformée), Sant'Angelo (1748-1753 : 40 comédies réformées), San Luca (1753-1762, 67 comédies expérimentales).

Sa réforme suscite dès 1749 les attaques de Pietro Chiari, poète à gages concurrent ultraréformateur, puis à partir de 1757 celles du comte Gozzi ultraconservateur. Séduit par les possibilités que Paris lui ouvrirait, Goldoni accepte de venir y servir la Comédie-Italienne (août 1762-avril 1765) ; mais elle ne lui demande que des canevas, il la quitte et est engagé à Versailles comme maître d'italien des princesses royales (1765-1769 ; 1775-1780), ce qui lui vaut une pension. Il écrit en français *Le Bourru bienfaisant* (1771, succès) et *L'Avare fastueux* (1776, échec) pour la Comédie-Française, puis ses *Mémoires* (1787). La Législative supprime sa pension, la Convention la lui restitue mais il est mort la veille, dans la pauvreté.

Le metteur en scène

Auteur dramatique et metteur en scène mais aussi acteur, réalisateur, adaptateur et dialoguiste pour le cinéma et la télévision, Jean-Louis Benoit fonde avec Didier Bezace et Jacques Nichet le Théâtre de l'Aquarium en 1970. Il en assure la direction jusqu'en 2001 avant de prendre celle de La Criée, Théâtre national de Marseille, de 2002 à 2011. Il met en scène plusieurs de ses propres textes au Théâtre de l'Aquarium, crée au festival d'Avignon *Henry V* de Shakespeare (1999) et *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni (2002). Il œuvre dans un vaste répertoire qui s'étend de Gribouïedov (*Du malheur d'avoir de l'esprit*), Musset (*Les Caprices de Marianne*), Victor Hugo (*Lucrèce Borgia*), Tchekhov (*Histoires de famille*), Labiche (*Un pied dans le crime*) aux auteurs contemporains Georges Hyvernaud (*La Peau et les Os*) ou Tino Caspanello (*Mer*).

Proche de la Troupe, Jean-Louis Benoit la dirige dans *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière (2000), *Le menteur* de Corneille (2004), *L'Étau* de Pirandello (1992), *Monsieur Bob'le* de Georges Schehadé (1994), *Moi* de Labiche (1996), recevant en 1998 le molière du Metteur en scène et celui de la Meilleure Pièce du répertoire pour *Les Fourberies de Scapin* puis, en 2000, celui de la Meilleure Pièce du répertoire pour *Le Revizor*.

« ET TOUT ÇA, C'EST LA FAUTE DE LA LIBERTÉ ! »

* Ils sont quatre. Quatre hommes, marchands riches et respectables de la cité de Venise du XVIII^e siècle, quatre hommes qui ne sont en définitive que les quatre facettes d'un même caractère : l'autoritarisme. Brutaux, bornés, ladres, goujats, c'est une véritable tyrannie qu'ils exercent au sein de leur famille : les femmes en sont les premières victimes, enfermées, interdites de toute réjouissance en cette fin de carnaval, « coupées » du monde. Un mariage organisé par ces pères rustres et terribles va cristalliser sur les trois actes de la pièce la révolte des épouses.

Ne renvoyer des *Rustres* que l'éternel problème entre les sexes et les générations serait limiter considérablement la pièce. Ces honnêtes marchands, farouches, crispés, constamment sur la défensive, sont, en fin de compte, des hommes qui ont peur. La ville tout entière, ils la sentent hostile. En 1760, la société de Venise est en déclin, l'immobilisme politique ne faisant qu'aggraver la stagnation économique. À l'aube de la seconde moitié du siècle, la bourgeoisie marchande se révèle incapable de devenir une classe consciente, hégémonique. Nos bourgeois sont des bourgeois ratés : impuissants, dévirilisés, ils ne feront pas à Venise leur révolution. S'enfermant dans leur obstination têtue d'hommes exemplaires et incompris, ils découvrent avec effroi que la culture des lumières pénètre maintenant dans leur bonne ville. Les voilà épouvantés ! Ils font fermer portes, fenêtres, interdisent les balcons aux femmes, les divertissements, théâtre et carnaval, ne cessent de maudire le mode de vie actuel et en définitive, aigres et désemparés, se replient sur eux-mêmes, sur l'évocation nostalgique de leur passé, tout ça étant la faute de la liberté ! Alors ces méchants réactionnaires se mettent à éprouver un besoin irréprouvable : le régime autoritaire. La peur appelle à l'ordre, le désordre fait peur.

Je retrouve grâce aux *Rustres* la troupe de la Comédie-Française avec émotion. À part trois acteurs, j'ai déjà travaillé avec tous les autres réunis ici. Nous nous connaissons. Ce n'est pas plus mal de se retrouver en famille pour jouer une famille. Avec Goldoni, c'est peut-être même indispensable. Goldoni a écrit une pièce sur l'enfermement, « claustrophobique », qui se déroule presque entièrement dans le vaste appartement de Lunardo. C'est un appartement clos, plafond bas, rien de vif, rien de clinquant ; tout est couleur de feuilles mortes. Pas de soie, uniquement de la laine. Aucune ostentation, beaucoup de rétention : on ne se détend pas dans l'appartement de Lunardo, on y travaille. J'imagine que ces riches marchands habitent à l'écart du cœur de la ville, loin de la Piazza de Venise, afin que son joyeux tumulte ne les atteigne pas. Peu de sons extérieurs pénètrent dans l'appartement de Lunardo. Peut-être entend-on, venant de loin, quelques cloches lointaines, quelques cris de mouettes, un miaulement de chat... Les cris du carnaval, évidemment, ne peuvent percer leurs murs. On ne rit pas chez Lunardo, mais on y gueule. Ces engueulades, les mascarades de la Piazza les entendent certainement. En vérité, l'appartement de Lunardo est une bombe : aux persiennes des fenêtres les femmes rêvent de liberté.

Heureusement, nous lance Goldoni, les femmes sont là ! Plus réceptives, plus attentives aux mutations qui se font jour dans la société vénitienne, elles tentent de radoucir ces sauvages ou de les rendre encore plus ridicules... L'une d'elles, Felice (« heureuse » !), finira par les maîtriser, leur faisant comprendre que leur comportement est absurde, voué à l'échec, leur colère stérile, leur méthode impraticable... et la comédie triomphera avec un bon dîner car « il n'y a pas d'autre solution ! » Nos bourgeois sont incapables d'affronter leur drame.

Féroce grabuge familial. Avec cet « humour du quotidien » qu'il affectionnait tant, Goldoni nous fait part une nouvelle fois de cette « croyance » extraordinaire à laquelle il a recouru toute sa vie et que je fais mienne : il faut savoir amuser le public pour pouvoir l'instruire.

Jean-Louis Benoit, octobre 2015





Rebecca Marder, Clotilde de Bayser, Céline Samie

Laurent Natrella, Coraly Zahonero, Christophe Montenez



Laurent Natrella, Clotilde de Bayser, Gérard Giroudon



Rebecca Marder, Coraly Zahonero



Christian Hecq, Nicolas Lormeau



Gérard Giroudon



Christophe Montenez, Bruno Raffaelli



Christian Hecq, Coraly Zahonero, Rebecca Marder



VENISE, GOLDONI ET SA RÉFORME

* Goldoni et Venise nous offrent le cas singulier d'un auteur dramatique et d'une cité-État dont les noms sont indissociables et se font écho indéfiniment : aujourd'hui encore, dans ces réductions que sont les stéréotypes et dans les stylisations qu'opèrent volontiers l'imagination et la mémoire culturelles, Goldoni, c'est Venise, et Venise, théâtralement du moins, c'est Goldoni. [...] Sur les quatre-vingt-six ans de sa longue vie (1707-1793), cet auteur n'en a pourtant passé que trente-sept dans sa cité natale, dont vingt-trois au service de trois (sur quatre) des théâtres de comédie de la ville. Et c'est le théâtre qui, chaque fois, l'y a ramené dès qu'il a pu décider de son sort, de même que c'est seulement à Venise qu'il a pu écrire en continuité pour le théâtre, y compris pour le théâtre en musique. [...] Pour devenir, selon sa propre définition dans la préface des *Mémoires*, l'« homme singulier qui a visé à la réforme du théâtre de son pays », il a fallu qu'il choisisse les sept théâtres de Venise comme laboratoires où expérimenter concrètement une réforme que les académies de toute la péninsule réclamaient depuis le début du siècle et à laquelle, dit-il, il avait rêvé de se consacrer dès l'âge de 15 ans. [...] Précisons que ce qu'il s'agit alors de réformer, c'est le théâtre des compagnies de *commedia dell'arte* (ou compagnies de métier) qui pratiquent l'improvisation et appuient leurs performances sur celles, répétitives, des quatre masques : Pantalon et le Docteur, Brighella et Arlequin.

Dans la bataille théâtrale que Goldoni mène en ce sens au fil des saisons, la présence à la scène de la ville et de ses habitants devient vite un enjeu esthétique et un enjeu politique [...]. Depuis Aristote et Horace, la *mimèsis* est le fondement de l'art dramatique occidental, et depuis Ménandre et Térence, le poète comique qui doit susciter le rire choisit pour cela de peindre les hommes dans leurs actions ordinaires et dans les relations

qui leur sont communes à tous : les relations familiales et les relations de voisinage. Avec la Renaissance italienne et le classicisme français, la comédie en vient à prendre en compte de préférence, par opposition à la tragédie, d'une part, à la farce, d'autre part, les gens de la bourgeoisie urbaine vus dans leur existence privée ; et, plus que leurs actions, ce sont leurs caractères qu'elle est censée représenter dans les lieux de vie, extérieurs et intérieurs, qui leur sont coutumiers. Elle abstrait donc ses personnages de l'Histoire (rapports avec la cité, avec l'État, avec les autres nations) et montre inversement les perturbations qu'entraîne dans leur univers quotidien la présence de personnages à histoires. Le déroulement de la fable et la réduction du comique au ridicule amènent nécessairement la scène à évacuer ceux-ci comme déviants et la salle à les sanctionner par le rire, au nom du bon goût de la Cour et du bon sens de la Ville. On aura reconnu là les principes que Molière expose dans *La Critique de l'École des femmes*. Or, pour la première moitié du XVIII^e siècle européen, le modèle reste Molière : la comédie est un « miroir » qui « rend agréablement sur le théâtre les défauts de tout le monde », mais, dans ces « miroirs publics, il ne faut jamais témoigner qu'on se voie », et la comédie, au lieu de corriger par le rire le porteur du défaut visé, apprend à son entourage à l'identifier, et à l'isoler dans son travers ou dans sa manie.

Pour Goldoni, trois transformations préalables s'imposent s'il veut réformer le théâtre de son pays en étant, comme Molière son modèle déclaré, comme Térence son modèle plus secret, un vrai *poète* de la scène. Premièrement, chacun de ses acteurs devra substituer aux variations qu'il a coutume d'improviser sur sa *parte* (la partition qui est la sienne par contrat dans le concert du spectacle) l'incarnation de caractères originaux. Comme les personnages sérieux des *Amoureux*, les masques si chers au public sont ainsi appelés à disparaître au profit de personnages qui seront autant de portraits des hommes d'après nature et, donc, selon la leçon de Molière, d'après les Vénitiens. Deuxièmement, les acteurs devront substituer aux trames romanesques abracadabrantes ou triviales dans lesquelles prenaient place les excroissances de leurs *lazzi* et de

leurs numéros à effet une action réglée sur le vraisemblable et le nécessaire (selon Aristote), et sur l'expérience que les Vénitiens ont de la vie en société dans leur propre ville (selon Térence). Troisièmement, Goldoni doit s'appropriier avec ses acteurs et pour son public le mot d'ordre de la simplicité, du naturel et de l'utile afin que la poésie italienne rattrape son « retard » par rapport à l'Europe, et plus particulièrement à la France. À cette commande nationale, qui vient marquer d'un caractère spécifique la commande littéraire intime du poète, Goldoni propose au fil des ans une réponse artistique très personnelle, liée en partie à la présence de la ville – voire de sa langue – à la fois dans la salle et sur la scène, comme dans le cas des *Rustres*. Il élargit les frontières de la comédie, déborde la leçon de Molière et des Anciens, et invente sur place un *réalisme* théâtral qui l'oppose tant aux réformateurs concurrents comme l'abbé Chiari qu'aux antiréformateurs comme Carlo Gozzi. Son maître mot est en effet la vérité. Non pas celle de la « belle nature » que modèlent les règles de la vraisemblance (ou l'idée que le spectateur se fait du vrai), de la bienséance, de la bonne langue et de la fin nécessairement heureuse de la comédie telles que les pratique l'abbé Chiari, mais la vérité du monde réel, incluant aussi bien les rapports des hommes entre eux que leurs intériorisations singulières.

Ginette Herry

Ce texte est extrait, avec l'aimable autorisation et les nécessaires ajustements de l'auteure, de « La Ville » / « Goldoni à Venise », in *Goldoni à Venise. La passion du poète* (Honoré Champion, 2002). Universitaire, comparatiste et traductrice, Ginette Herry est spécialiste du théâtre italien, et en particulier de l'œuvre de Carlo Goldoni.

LA GUERRE DES SEXES

* D'un côté le clan des hommes. De l'autre celui des femmes. C'est la guerre. Une guerre menée par les femmes. L'enjeu : un peu de liberté, un peu de compréhension, un peu d'amour. [...] Felice, Marina, Margarita et Lucietta s'inscrivent dans le vaste archipel féminin de Goldoni. Un archipel jusqu'alors inconnu sur le théâtre, en rupture avec la typologie comique traditionnelle. [...]

Goldoni était fasciné par les femmes. [...] Comme l'a montré Ginette Herry, ses rapports tendres et orageux avec ses comédiennes, sa volonté d'adapter les caractères aux interprètes, sa prédilection peu orthodoxe pour les « *servette* », contre les règles en vigueur dans la profession, ont incontestablement une influence décisive sur son inspiration et sur son écriture. Ce que l'on appelle parfois les « cycles » – les seize comédies, les comédies vénitienes, ou encore les comédies aristocratiques dites « noires », les comédies exotiques centrées sur une héroïne, et presque toutes dédiées à des femmes –, forment aussi des cycles d'actrices [...]. Mais il y a plus. La transformation du rôle jusqu'alors prioritairement passif des protagonistes féminines sous l'effet de l'affirmation de l'actrice professionnelle est héritée des grandes formations de la *commedia dell'arte* au XVII^e siècle. [...]

Si différentes qu'elles soient d'âge, de caractère, de condition sociale ou de statut familial, toutes ces femmes semblent cependant avoir un point commun. Toutes, depuis la jeune Eleonora de *Momolo Cortesana* (1738) jusqu'à la fantasque M^{me} Sciormand de *La Scuola di ballo* (1759), semblent en quête d'une chose apparemment introuvable dans ce monde théâtral : « le plaisir de deux cœurs qui s'aiment à l'unisson », et pour ce simple bonheur, toutes, comme nos quatre Vénitienes tyrannisées, sont en guerre contre les hommes. Au conflit des générations qui opposait dans la tradition comique les pères aux fils ou aux filles, Goldoni juxtapose, ou mieux substitue progressivement, la guerre des sexes, inscrivant

ainsi sa voix d'homme et de créateur, sinon à l'appui, du moins en écho, des accents dénonciateurs de ces femmes-auteures qui posaient alors les fondements d'un féminisme à venir :

« Les hommes possèdent tout, jouissent de tout ; le monde semble créé pour eux seuls. Nous, négligées de nos pères, trop souvent regardées comme des êtres inutiles, à charge, on nous abandonne aux soins d'une vieille femme de chambre qui passe de la toilette où elle commence à déplaire, à l'emploi difficile d'éclairer nos premières idées [...]. On nous marie enfin, et c'est un prodige si à 30 ans une femme est parvenue, par ses réflexions, par une étude pénible des autres, à penser, d'après les seules inspirations de son âme, qu'elle est formée pour acquérir des connaissances et pratiquer les vertus qui sont le partage égal des deux sexes. »

Cette amère constatation de M^{me} Riccoboni, l'amie parisienne dont il traduira, ou plutôt réélaborera, en 1790, la très étrange et très pathétique *Histoire de Miss Jenny*, Goldoni la partageait bien avant qu'elle ne fût publiée par son auteure en 1764. Dès 1743, notre dramaturge centre son écriture sur des héroïnes féminines et saisit la bannière de la dénonciation et de la résistance pour la transcrire en personnages. [...]

Le mariage, comme par le passé, reste central dans la presque totalité des œuvres goldoniennes, mais il ne s'agit pas tant de montrer la réalisation d'une union préalablement empêchée, que d'observer les conditions de vie et les réactions passionnelles à l'intérieur du couple, les réussites, mais surtout les échecs, porteurs de conflits, et leurs causes. [...] Goldoni dissèque l'institution matrimoniale telle qu'elle existait alors à Venise notamment, un aride contrat où, hormis peut-être en ce qui concerne les classes populaires, l'intérêt économique l'emportait toujours sur le bonheur individuel, réduisant la femme à une soumission, presque à une perte d'identité, intolérable et à une grande solitude. Expert en la matière par profession (n'oublions pas qu'il est avocat) et par expérience personnelle, il en démonte les rouages juridiques et économiques, observe le désert affectif dans lequel l'institution, les modes, la frivolité

ou la jalousie masculines plongent les femmes, et devient ainsi le premier dramaturge du couple en crise. [...] Dans cet affrontement homme / femme, cependant, même si le conflit se résout le plus souvent par l'amendement de l'homme, la victoire des femmes reste toujours suspendue. Les triomphes des premières héroïnes sont modestes. Les révoltes dont nous parlions, en réalité plus vengeresses que revendicatives, et propres remarquons-le, à une certaine catégorie de femmes, les actives – servantes ou artisanes –, sont exceptionnelles, concentrées dans les premières comédies. [...]

La victoire de Felice, on le sait, c'est la victoire du verbe, de la plaidoirie, du théâtre, d'un futur ouvert contre ceux qui s'enferment dans des valeurs sans avenir ; c'est la victoire de Goldoni, avocat et dramaturge, qui, à travers Felice, plaide et joue contre une société fermée et une classe incapable d'évoluer.

Françoise Decroisette

Ce texte est extrait, avec l'aimable autorisation de l'auteure, de *Sur Les Rustres de Carlo Goldoni. Digressions* (Dramaturgie Éditions, 1994). Professeure émérite de l'université Paris VIII en études italiennes, agrégée d'italien, docteur d'État, Françoise Decroisette a orienté ses recherches sur l'histoire et les pratiques du théâtre et de l'opéra italien.

L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

Alain Chambon - décor

Dans les années 1970, au cours de ses études à l'Institut d'études théâtrales (Paris III), Alain Chambon fait deux rencontres déterminantes parmi ses professeurs : Jacques Guimet pour qui il réalise le décor d'un spectacle expérimental, et Jacques Lassalle, alors directeur du Studio Théâtre de Vitry, qui au vu de ce travail l'engage dans sa compagnie. Débute alors une série de collaborations (cent cinquante à ce jour) avec des metteurs en scène aux préoccupations et aux esthétiques fort différentes, qui vont constituer selon ses dires « une formation sur le tas, par définition inachevable ». À la Comédie Française, il a conçu pour Jean-Louis Benoit les décors de *Monsieur Bob'le, Moi, Les Fourberies de Scapin* (prix du Syndicat de la critique 1998 pour les décors et les costumes), *Le Revizor*, *Le Bourgeois gentilhomme*, et *Le Menteur* (molière 2005 du Créateur de costumes).

Marie Sartoux - costumes

Marie Sartoux débute au théâtre en assistant Alain Chambon. Elle crée les costumes de nombreux spectacles de Jean-Louis Benoit à partir de 1991, notamment au Théâtre de l'Aquarium, à La Criée à Marseille et plus récemment ceux de *Lucrèce Borgia*. Elle précise en quoi ils se sont écartés d'une « reconstitution » historique : « Le XVIII^e siècle des *Rustres* n'a pas grand-chose à voir avec les peintures de Longhi, ne serait-ce que parce que nos personnages "portent mal", sans aucune élégance, leurs costumes, et ne sont pas là pour afficher leur richesse. Le XVIII^e siècle aura ici quelques traces de notre époque contemporaine. Le costume est une dramaturgie à lui seul : il raconte le froid à l'intérieur du personnage, mais également à l'extérieur de la maison ; on invente des robes à col haut, avec de la laine – les rustres aiment la laine et détestent la soie ! Les costumes de ces rustres sont comme les murs de leur appartement, sans vivacité, ils sont comme leur esprit : fermés. »

David Debrinay - lumières

Éclairagiste depuis l'âge de 22 ans, David Debrinay crée des lumières au théâtre pour Jean-Louis Benoit, Richard Brunel, Laurent Brethome, Jean Lacornerie, Johanny Bert, Stéphane Ghislain-Roussel, Simon Delétang, Jean-Claude Berutti, Hervé Dartiguelongue, Sophie Langevin et, à l'opéra, pour Lucinda Childs, Max Emanuel Cenčić, Jakob Peters-Messer. Il travaille également avec les chorégraphes Davy Brun, Yan Raballand et prochainement Alejandro Cerrudo. Dans le domaine du cirque contemporain, il collabore avec Olivier Antoine du Cirque hirsute et du cirque équestre Plume de cheval. Parallèlement, il travaille pour l'architecture et la muséographie, enseigne la dramaturgie de la lumière à l'Insa de Lyon. Il est membre du conseil d'administration de « l'Union des créateurs-lumière ».

Dominique Bataille - son

Officiant à la Grande Halle de la Villette dans les années 1990, Dominique Bataille collabore avec Patrice Chéreau et Jean-Pierre Vincent au Théâtre des Amandiers. Il crée des bandes-son pour Jean-Louis Martinelli, Philippe Calvario ou Mathieu Bauer (avec dernièrement *The Haunting Melody* en coproduction avec l'Ircam-Centre Pompidou) et, à la Comédie-Française, avec Lars Norén, Anne Kessler, Fausto Paravidino, Emmanuel Daumas, Lina Prosa, Léonie Simaga, Zabou Breitman et cette saison Christian Hecq et Valérie Lesort pour *20 000 lieues sous les mers*. Il collabore avec des compositeurs pour la sonorisation et l'enregistrement de leurs opéras : Pascal Dusapin, Wolfgang Mitterer, Oscar Bianchi ou James Dillon (orphée d'or du Meilleur Enregistrement de musique lyrique 2010 pour *Philomela*).

Réservations 01 44 58 15 15
www.comedie-francaise.fr

Salle Richelieu

01 44 58 15 15
Place Colette
Paris 1^{er}

Théâtre du Vieux-Colombier

01 44 39 87 00/01
21 rue du Vieux-Colombier
Paris 6^e

Studio-Théâtre

01 44 58 98 58
Galerie du Carrousel du Louvre
99 rue de Rivoli
Paris 1^{er}