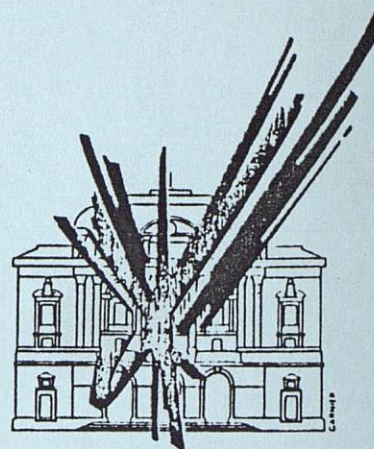


NOUVELLE PRODUCTION
CELESTINS

LE CHIEN DU JARDINIER



THEATRE
DES CELESTINS



de LOPE DE VEGA

Adaptation : Elyane GASTAUD

Mise en scène : Sylvie MONGIN-ALGAN

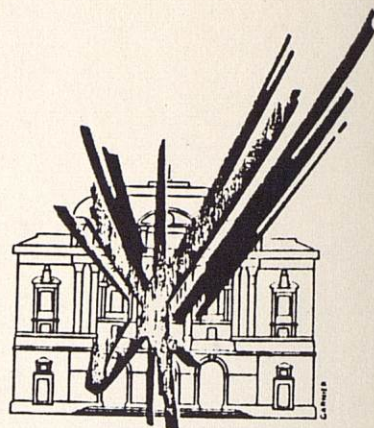
Lumières : Michel PAULET

Décors - Costumes : Laurence BRULEY

Dramaturgie : Vincent BADY

NOUVELLE PRODUCTION
CELESTINS

LE CHIEN DU JARDINIER



THEATRE
DES CELESTINS



de LOPE DE VEGA

Adaptation : Elyane GASTAUD

Mise en scène : Sylvie MONGIN-ALGAN

Lumières : Michel PAULET

Décors - Costumes : Laurence BRULEY

Dramaturgie : Vincent BADY

I - LOPE DE VEGA -

- SA VIE : UN HOMME DU SIECLE D'OR p. 1
- PHENIX DES AUTEURS ESPAGNOLS p. 2
- SES OEUVRES : QUELQUES TITRES A RETENIR p. 3

II - LE THEATRE LOPESQUE -

- "LA COMEDIA ESPANOLA" p. 4-5-6
- "EL GRACIOSO", "LOS CORRALES" p. 7-8

III - LES "EMPRUNTEURS"

IV - DU TEXTE ESPAGNOL AU TEXTE FRANCAIS ...

- DE L'ART DE TRADUIRE - ELYANE GASTAUD p. 11-12
- ELYANE GASTAUD : UNE FEMME DE LETTRES p. 13-14

V - "LE CHIEN DU JARDINIER"

- RESUME ET ANALYSE DE LA PIECE p. 15-16
- QUELQUES "CLES" POUR ACCEDER AU "JARDIN" p. 17

VI - LA MISE EN SCENE ...

EN AVANT-PREMIERE

- Sylvie MONGIN-ALGAN :
 - * SON PARCOURS THEATRAL p. 18
 - * SA "COTE" AUPRES DES CRITIQUES p. 19
 - * SA CONCEPTION DE LA MISE EN SCENE :
 - "COMEDIE DU DESIR, DESIR DE LA COMEDIE" p. 20
- REGARDS SUR... LE DECOR p. 21
- LES COSTUMES p. 22-23



LOPE DE VEGA CARPIO
(Felix)
1562-1635

Enfances et exil (1562-1595)

Né à Madrid, il y fait ses études au collège des jésuites puis à l'université d'Alcalá, peut-être aussi à Salamanque. Il écrit ses premières pièces entre 1577 et 1582. En 1583, il participe à l'expédition des Açores. Au retour, il se lie avec Elena Osorio, la Filis des premiers poèmes qui le font connaître et lui valent les éloges de Cervantes dans *La Galatea* (1585). Ayant écrit des libelles diffamatoires contre Elena et sa famille, il est condamné à l'exil en 1588.

De Valence, où il épouse par procuration Isabel de Urbina, Belisa dans ses comédies, il part pour Lisbonne et s'embarque sur le navire amiral de l'Invincible Armada. Après le désastre de la flotte espagnole, il rejoint Isabel à Valence. Ses pièces sont représentées avec succès dans cette ville où le théâtre fait florès. Il ne fait aucun doute que le système dramaturgique de la naissante *comedia* n'ait été confirmé, sinon même créé, au contact des poètes et du public valenciens.

En 1590, Lope gagne la Castille. Au service du duc d'Albe, il réside à Alba de Tormes. Mais cette période heureuse s'achève avec la mort d'Isabel et de l'enfant qu'elle a mis au monde. À la fin de 1595, Lope est gracié et revient à Madrid où l'attendent les directeurs de troupe et les *corrales*.

Arte nuevo et grandes espérances (1596-1614)

Partagé entre deux femmes et deux ambitions, Lope traverse la période la plus féconde de sa carrière. Amant de Micaela de Luján, mari de Juana de Guardo, il doit subvenir aux besoins de ces deux foyers où naissent et meurent des enfants. Le duc de Sessa, dont il devient le secrétaire, lui vient en aide, mais lui impose d'humiliantes compromissions. Les obligations matérielles n'expliquent pourtant pas à elles seules la frénésie créatrice qui caractérise ces années. Assuré de son triomphe au théâtre pour lequel il écrit les œuvres reconnues par la critique moderne comme les plus achevées, il tire le bilan de trente années de pratique dramaturgique dans *El Arte nuevo de hacer comedias* (1609). Désireux également d'obtenir la consécration des lettrés, il cultive tous les genres « nobles » : roman, épopée, panégyrique, pastorale. Les doutes qui le tourmentent n'ont pas pour origine la seule vanité blessée d'un écrivain mortifié de n'être reconnu que du vulgaire. À la suite d'une profonde crise spirituelle, après la mort d'un jeune fils et de sa seconde femme, Lope se fait ordonner prêtre en 1614.

Crépuscule du Phénix (1614-1635)

Après une nouvelle aventure amoureuse à Valence, il rencontre Marta de Nevares. Sur cette ultime passion qui s'achève dans la tragédie — Marta devient aveugle et folle — pèse l'ombre de la culpabilité, accentuée par la rumeur publique que propagent ses ennemis. D'autre part, les modes poétiques sont en train de changer. Depuis la publication, en 1613, des *Soledades* et du *Polyphème*, Góngora a suscité une polémique dans laquelle Lope se jette, sous le coup des violentes attaques dont il est l'objet. La République des Lettres se divise. Quevedo et tous les défenseurs de la nouvelle comédie, en particulier Tirso de Molina, se rangent aux côtés de celui qu'ils considèrent comme leur maître. Le théâtre aussi évolue, pénétré par le nouveau style culteraniste, envahi de machineries qui relèguent au second plan le poème dramatique. Dès 1621, Lope se plaint de la tyrannie des ingénieurs italiens que la vogue naissante du théâtre de cour impose auprès des grands. En 1629, alors même qu'il vient d'écrire le texte de *La Selva sin amor*, premier opéra espagnol, il est sur le point de renoncer au théâtre après quelques échecs où il voit les signes d'une désaffection de son public. Il ne s'agit en réalité que d'une crise passagère puisque le manuscrit de *Las Bizarrias de Belisa*, une des dernières *comedias*, est daté de 1634. On y perçoit l'écho d'un adieu et la crainte de l'oubli. Cette vie, qui, souvent, en dépit des difficultés matérielles, des deuils, des repentirs, a été une fête, s'achève dans le désenchantement. Lope meurt le 27 août 1635. Tout Madrid accompagne le deuil. Mais Calderón vient d'écrire *La vida es sueño*.

PHENIX DES AUTEURS ESPAGNOLS

Les oeuvres de jeunesse :

PRODIGE DE LA NATURE

- "El Remedio en la desdicha" (Le Remède dans l'infortune)
Fascination des Mauresques de Grenade sur Lope adolescent, légende d'Abencerrages

Un homme de caractère

Un instable, un inquiet...

Fugueur, paillard bigame, trousseur de jupons et de sonnets, homme de théâtre, libre de préjugés, libertaire, tendre et visionnaire. Un croyant à la foi ardente, un défenseur du menu peuple, un adversaire de toute tyrannie.

Théâtre de cape et d'épée : aventures sur fond bouvier, bouvier

Une oeuvre de maître

- "La Moza de Cantaro" (La portuse)
- "La Estrella de Sevilla" (L'Etoile de Séville)
- "La Niña de plata" (La fille en argent)

Des 1800 comédies qu'il a écrites il nous en reste 400. Son oeuvre est fabuleusement étendue ; ses écrits non dramatiques forment 21 volumes où tous les genres sont représentés : poèmes épiques, romans, poésies, chansons, correspondances littéraires, nouvelles, ouvrages historiques et didactiques, autos sacramentels (représentations allégoriques en l'honneur du Saint-Sacrement données à l'occasion de la fête Dieu). Cent cinquante trois écrivains honorèrent sa mémoire dans la Fama postuma.

"Phénix dans tous les siècles, le Prince du vers, l'Orphée de la connaissance, l'Apollon des Muses, nouvel Horace entre les poètes, Virgile de l'épopée, Homère par ses héros, Pindare par ses chants, Sophocle des tragiques et Tércence des comiques".

- "Pedro Carbonero" (Le charbonnier)
- "Fuenteovejuna" (La fontaine de l'aveugle) et "El Comendador de Ocaña"

Juan Perez de Montalbor

- "El Alcaide de Valencia"
- "El mayoral"

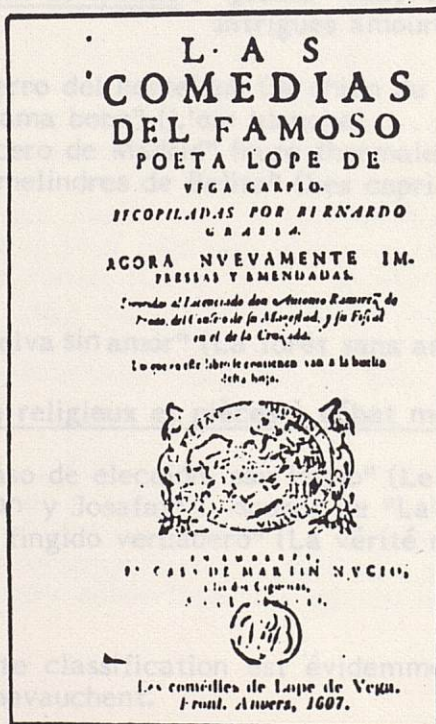
Son oeuvre peut-être tenue pour la mise en forme littéraire de son existence, l'expression de son élan vital, de sa corruption originelle, de sa soif de vertu et de sa fragilité irrémédiable.

"Comedias de amor, de guerra, de sátira, de crítica, de pintura de la sociedad, morales, etc."

- "El perro de San Blas"
- "La dama de las camelias"
- "El alcalde de Zalamea"
- "Los fueros de Vizcaya"

Une écriture de novateur

Il a employé toutes les gammes, toutes les versifications et prosodies de la poésie, savante et populaire, traditionnelle et actuelle, simple ou baroque, suivant la scène, les personnages en présence et la situation où il se trouve. La longueur des vers, la structure de la strophe, le climat d'une forme poétique, la sobriété des assonances ou la richesse des rimes sont pris en compte dans cette conception musicale et choréographique de l'écriture dramatique.



QUELQUES TITRES A RETENIR (*)

Les oeuvres de jeunesse :

- "El Remedio en la desdicha" (Le Remède dans l'infortune)
Fascination des Mauresques de Grenade sur Lope adolescent, légende d'Abencérage.
- "La Dorotea" : mi-théâtre, mi-roman, autobiographique, commencé sous le coup d'un premier gros chagrin d'amour, abandonné puis terminé d'un trait à plus de 70 ans.
- "Los Comendadores de Cordoba" (les Commandeurs de Cordoue).

Théâtre de cape et d'épée : aventures sur fond souvent tragique

- "La Moza de Cántaro" (La porteuse d'eau)
- "La Estrella de Sevilla" (L'Etoile de Séville)
- "La Niña de plata" (La fille en argent)

Légendes médiévales espagnoles :

- "El Caballero de Olmedo" (Le chevalier d'Olmedo)
- "La Serrana de la Vera" (La fille bandit)
- "Los Tellos de Meneses" (La famille Tello de Meneses et sa "saga")

Conflits sociaux : la plèbe révoltée

- "Pedro Carbonero" (Le bandit vengeur)
- "Fuenteovejuna" - "Peribañez y el Comandator de Ocaña"
- "El Alcalde de Zalamea"
- "El mejor Alcalde el Rey" (Le meilleur juge, c'est le roi)

" Comedias de enredo " : pièces "marivaudantes", peinture de la société, moeurs et intrigues amoureuses

- "El perro del hortelano" (le chien du jardinier)
- "La dama boba" (L'oise blanche)
- "El acero de Madrid" (cure thermale à Madrid)
- "Los melindres de Belisa" (Les caprices de Belise)

Opéra :

- "La selva sin amor" (La forêt sans amour)

Théâtre religieux et pièces à débat métaphysique :

- "El vaso de elección, san Pablo" (Le calice choisi, Saint Paul)
- "Barlaan y Josafat" : source de "La vie est un songe"
- "Lo fingido verdadero" (La vérité du théâtre)

(*) Cette classification est évidemment incomplète et artificielle, car les thèmes souvent se chevauchent.

LE THEATRE LOPESQUE

LA COMEDIA ESPAÑOLA :

La comedia española, telle qu'elle sort des mains de Lope, n'est plus un genre mineur assimilable à n'importe quel divertissement populaire, comme elle l'avait été auparavant. Elle est devenue en fait un grand genre littéraire, non seulement grâce à la fabuleuse fertilité de son créateur et de ses disciples, mais aussi par sa qualité littéraire. On y trouve en abondance des chefs d'oeuvre qui ont été pillés et plagiés dans le monde jusqu'à nos jours, depuis les Classiques français jusqu'aux Contemporains, en passant par les Romantiques de toute l'Europe. Le fait est qu'en matière de théâtre, Lope de Vega a inventé toutes les formes.

Dans son discours "Art nouveau de faire des comédies en notre temps", Lope donne l'essentiel de ses recettes et il les complète à l'occasion de l'édition de son théâtre, notamment dans le prologue du tome XVI, publié en 1621, et dans la pièce où il expose beaucoup de ses idées sur l'art du comédien, "La vérité du théâtre". Ses disciples ont tous gagné en puissance et en originalité en appliquant ses principes, mais personne n'a pu créer autant que lui.

Tout en respectant les auteurs antiques, Lope ne juge pas opportun de les imiter : il n'est aucunement nécessaire de s'enfermer dans leur système, pas même dans une pièce dont le sujet est pris dans l'Antiquité, histoire ou mythe. Lorsqu'il situe l'action en des temps plus ou moins anciens, c'est parce qu'il y a une belle histoire à raconter. Mais Lope ne fait pas oeuvre de chroniqueur dans son théâtre : il pratique délibérément l'anachronisme, non par ignorance ou naïveté mais par amusement, ou par une de ces fausses naïvetés qu'il affectionne pour souligner que l'époque théorique de l'action n'est qu'un prétexte à parler d'aujourd'hui. Le théâtre lopesque prend donc ses sujets à toutes les époques et dans tous les pays, avec la plus libre des fantaisies. Antiquité, Moyen-Age, Temps Modernes. Lope fait même voyager ses personnages dans le temps, ce qui aboutit à des effets franchement surréalistes (dans une scène du "Chevalier d'Olmedo" et dans toute "La vérité du théâtre"). En plus, Lope de Vega est féministe et salue avec enthousiasme les femmes auteurs de Théâtre.

Il va de soi qu'il n'y a ni sujet "noble" ni sujet "vulgaire". Toutes les catégories sociales ont un mérite égal : le manant peut avoir un comportement très digne et l'aristocrate ou l'empereur romain être un fantoche ridicule. Un comédien, un paysan, un valet, peuvent devenir des héros tragiques et un prince être le dindon de la farce. Il en résulte des situations et discours tout simplement subversifs, sans avoir l'air d'y toucher mais avec efficacité bien voulue ("Fuenteovejuna" n'est pas le seul exemple). Cela ne choquait apparemment pas tellement. A la génération suivante, Calderón a développé avec bonheur l'aspect surréaliste comme l'aspect subversif, dans son style personnel. C'est plus tard que le théâtre de Lope de Vega fut censuré (au XVIIIe siècle et pendant la dictature de Franco) ou "corrigé" (par les traductions françaises du XIXe siècle).

Pas d'exclusive non plus en ce qui concerne les lieux de l'action : tous les pays sont bons ; mais la notion de couleur locale existe encore moins que celle de couleur historique. Ce qui compte, c'est une vérité intérieure et spirituelle, une vraisemblance psychologique. De plus, un pays et un roi étrangers sont quelquefois un simple subterfuge pour parler de l'Espagne du jour.

.../...

En tout état de cause, Lope de Vega se refuse à classer les gens et les genres, et il le fait au nom de la Vie. Egalement au nom de la Vie dont le théâtre doit suivre l'exemple, il préconise "le comique et le tragique mélangés... et tant pis si ça fait un nouveau Minotaure". La "comedia", en effet, n'est ni comédie ni tragédie, ni tragi-comédie comme on l'appelait en France, car il ne s'agit pas seulement de faire alterner le rire et les larmes. Les émotions, dans leur diversité contrastée, rendent une même scène drôle et angoissante, un même personnage touchant et cocasse. La situation peut ainsi, à tout moment, basculer dans le drame ou rebondir dans le bouffonnerie.

Inutile de s'étonner après cela si le Phénix condamne comme artificielle la fameuse règle aristotélicienne des trois unités. Le temps du théâtre n'étant pas le temps réel, car il est subjectif comme le temps du rêve, peu importe que la pièce représente en deux heures une seule journée ou dix ans... Le temps à la scène est allongé ou contracté selon les moments.



En Gode ou Ferris

L'unité de lieu n'a aucune raison d'être non plus. Le fait qu'on joue dans des lieux différents et polyvalents (plaza mayor, parvis d'église, patio d'hôpital, d'auberge ou de manoir), est sans doute pour beaucoup dans ce principe lopesque, qui présente l'avantage d'éviter de se figer dans un décor unique. Des éléments peu nombreux, très mobiles et adaptables, de décor à géométrie variable, permettent n'importe où de suggérer rues, salons, montagne, grotte, océan, Grenade et Haïti (comme dans le "Christophe Colomb" de Lope, 1609). Mais le décor reste très succinct, stylisé. Dans le prologue au tome XVI de son théâtre, Lope s'élève contre l'abus des décors et machineries trop encombrants et aux prétentions trop réalistes. Il faut savoir se servir du matériel mais se garder d'en dépendre : liberté d'action d'abord, encore et toujours.

L'action, justement ? Elle est répartie en trois actes et mille cinq cents vers environ. Elle peut être complexe et il peut y avoir plusieurs actions concurrentes qui interfèrent, s'entrecroisent, et convergent au dénouement :

.../...

"Au premier acte on nouera la situation, au second on la compliquera de telle sorte que jusqu'à la fin du troisième nul ne puisse savoir comment cela finira". La cohérence nécessaire de l'action vient soit du Personnage principal ou de ce qu'il symbolise (l'appétit de pouvoir dans "Christophe Colomb") soit d'un climat social où toute une population est impliquée ("Fuenteovejuna", l'invention du théâtre de masse), soit encore d'une action métaphysique supérieure, d'un principe immanent de vie qui régit les apparentes incohérences d'une bouillonnante vie terrestre (pièces religieuses, autos sacramentales), ce qui donne un théâtre à tendance symboliste dont Calderon fera son système. A noter encore au sujet de l'action qu'il n'y a pas de scène d'exposition au début de la pièce : on est d'emblée plongé en action mouvementée - accident, poursuite, duel - et l'on se rend compte de la situation au fur et à mesure. Certains disciples de Lope et Calderon, font un résumé des faits au début de l'acte II, pour ceux qui auraient mal compris et pour les retardataires arrivés pendant l'acte I.

Ayant libéré le théâtre de ces fameuses unités, le Phénix va plus loin : il le libère aussi de l'unité de prosodie. Il substitue au système "à l'antique" de nouvelles lois de la création dramatique, purement poétiques et très enrichissantes. Au lieu de la versification uniforme en hendécasyllabes rimés deux par deux du mode classique, Lope recommande "d'adapter astucieusement le vers au sujet selon son développement". Chaque situation, chaque personnage, a son rythme et sa tonalité spécifiques. La prosodie doit en rendre compte : elle permettra d'exprimer, par sa variété, toutes les nuances des sentiments, dits ou inavoués.

Toujours soucieux de rester en complicité avec le public populaire, avec une écriture qu'on peut lire à plusieurs niveaux (autre leçon bien retenue par Calderon), le Phénix fait remarquer que les bons sentiments en général et l'honneur en particulier, sont toujours appréciés. Mais il se garde d'en abuser ou de sombrer dans un manichéisme simpliste des "bons" contre les "méchants". Il est un observateur trop fin des sentiments et de l'inconscient, (bien que le mot ne soit pas employé à l'époque), de même que Tirso de Molina, pour établir un classement sans nuances entre le bien et le mal. Au contraire, il s'intéresse à tout ce qui est non conforme, voire anormal, aux cas étranges, aux comportements déviants, aux psychopathes, aux marginaux en tous genres. Calderon le suivra dans son affection pour les rebelles et dans sa dénonciation des fous de l'honneur. Tirso, lui, explore davantage les chemins compliqués du féminisme et mène la charge contre les hypocrisies de la "bonne" société.

Pour conclure son art poétique, Lope de Vega préconise entre toutes une loi suprême : que la maîtrise de l'écriture ne nuise jamais à la spontanéité. Spontanéité de l'auteur qui doit avoir la perfection assez acquise pour suivre l'inspiration sans souci de technique. Spontanéité du comédien dont il définit l'art tout particulièrement dans "La vérité du Théâtre". Des deux côtés, le naturel et la spontanéité font du bon théâtre alors que ce qui sent l'effort n'est que récitation artificielle et rhétorique sans âme. Dans le dialogue très naturel des personnages, Lope s'arrange pour guider l'interprète ("ne fais pas l'ahuri", "pourquoi rougis-tu ?", "innutile de hausser les épaules"...).

Une fois de plus c'est le triomphe de la Vie et, pour proclamer hautement la loi de la liberté créatrice, Lope recommande de ne tenir les préceptes que pour ce qu'ils sont : des recettes dont on ne doit pas être esclave servilement "Quand vous avez une bonne idée, mettez les principes sous clef, à six tours". Cette conception libertaire du théâtre n'a, en somme, qu'un a-priori : que l'auteur soit un grand poète, virtuose dans la forme et débordant d'imagination.

EL GRACIOSO :

Un autre grand apport que le théâtre doit à Lope de Vega fut le considérable enrichissement du Gracioso, le personnage qui apporte le rire. Précédemment, ce personnage n'était qu'un simplet ("el bobo", l'idiote du village) ou un naïf ("Juan de buena alma", la bonne poire, qui avait fait le succès de l'acteur-auteur Lope de Rueda). La Phénix transforme complètement cette figure et lui donne les personnalités les plus diverses. C'est un être humain avec sa complexité et non une marionnette stéréotypée. Il a des qualités d'humour, de fantaisie, et sa polissonnerie se nuance de gentillesse ; il revendique hardiment son droit à la dignité et il a une nature parfois poétique, parfois truculente. Il est indispensable à l'intrigue dont il est très souvent l'élément dynamique. Il ne s'agit pas là seulement d'un anti-héros qui fait rire lorsque la tension dramatique devient excessive. Il incarne véritablement la sève du peuple espagnol qui a toute la tendresse de Lope.

Certes marqué par son origine sociale, il n'en a pas moins droit à être campé avec sa vie intérieure, sa psychologie. De tous les disciples proches ou lointains du Phénix, seul Calderon a su camper des graciosos, presque aussi variés et humains. Virevoltant, improvisateur, complice des amoureux, réaliste quand les autres rêvent, rêveur quand les autres sont sordides, le Gracioso est aussi différent, d'une pièce à l'autre, que l'Arlequin italien et l'Autolycus de Shakespeare. On comprend que le merveilleux acteur qu'était Molière ait eu envie de ces rôles-là, car ils sont en or : c'est ce qu'il a de plus proche avec le théâtre lopesque où il a pris tant de sujets, de personnages, de pièces entières et d'idées neuves.

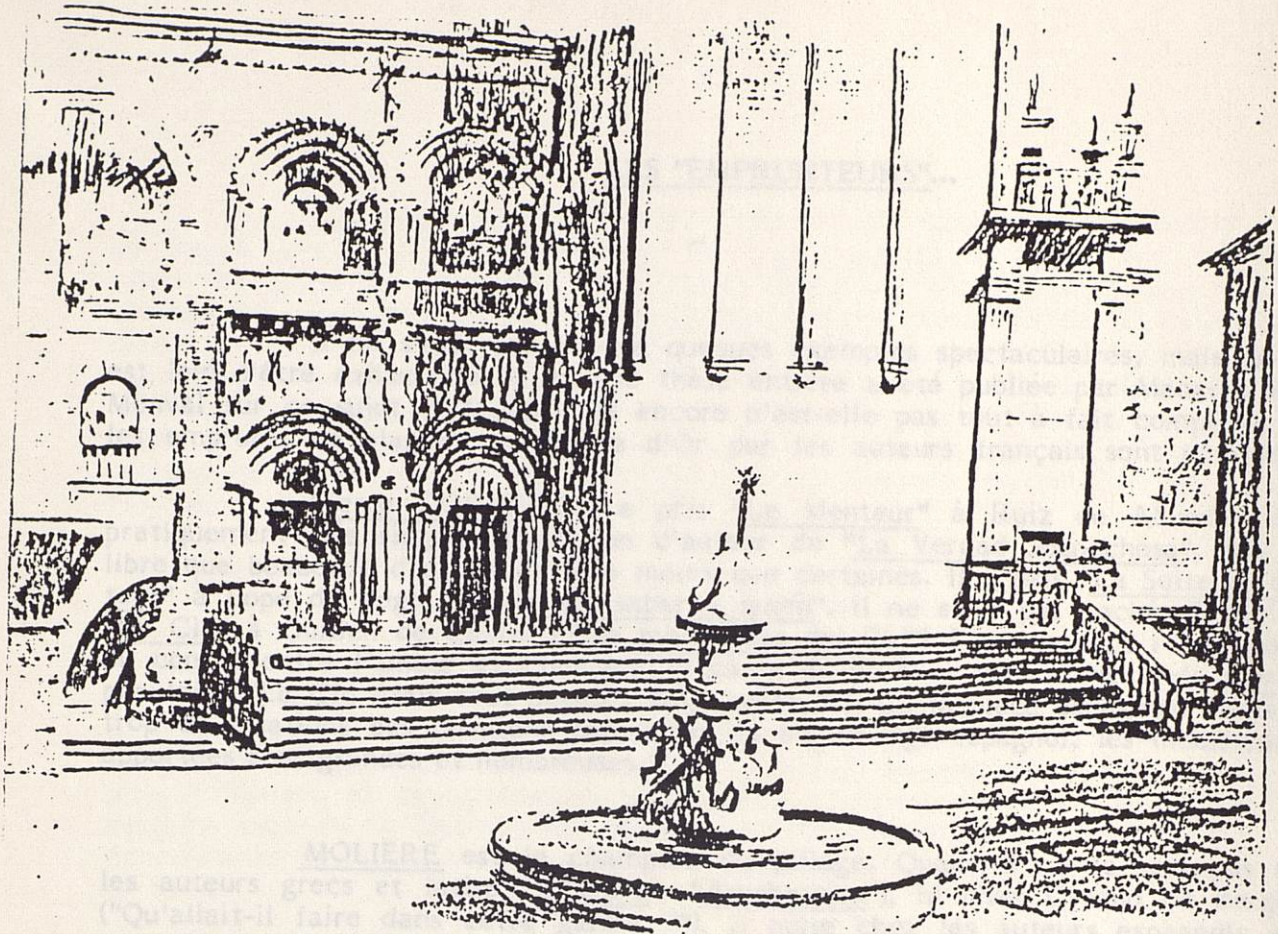
LOS CORRALES

Le théâtre professionnel vit le jour au milieu du XVIe siècle grâce à l'acteur, directeur de compagnie et auteur, Lope de Rueda. On lui doit d'avoir transformé les baladins en acteurs professionnels au sens moderne. Il inventa d'introduire les contrats dans la constitution des compagnies, dans les rapports avec les auteurs et avec les organisateurs de spectacles.

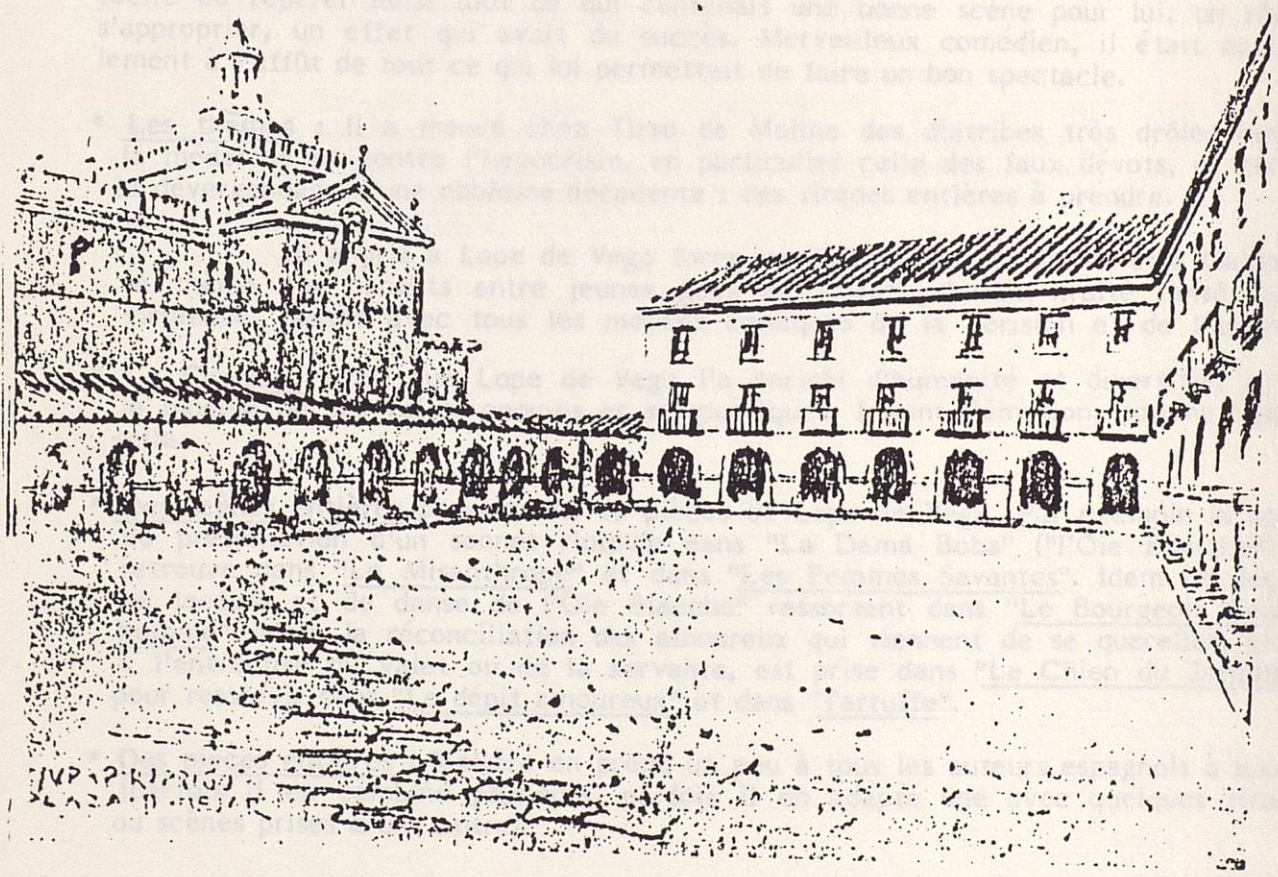
Les premiers de ceux-ci furent les membres d'une dévote association, la Confrérie de la Passion et du Sang de Jésus-Christ, fondée en 1567. Ayant pour but d'entretenir charitablement des hôpitaux et hospices pour les pauvres, cette Confrérie, puis d'autres, cherchaient des fonds. Idée géniale : louer à des comédiens la cour des hôpitaux pour y donner des spectacles. Les patios les plus favorables furent équipés d'une estrade permanente, à deux mètres du sol environ, et l'on ne cessa pas d'y apporter des améliorations.

Ainsi apparurent les "Corrales de comedias" qui furent, avec les parvis d'églises et "plazas mayores", et bien entendu les cours d'auberges, les seuls lieux scéniques au XVIe et XVIIe siècle, de plus en plus préférés par les acteurs.

C'est seulement vers le milieu du XVIIe siècle que le roi Philippe IV fit aménager, dans son nouveau palais du "Buen Retiro", un théâtre à l'italienne avec tous aménagements. Très amoureux des arts où il était fin connaisseur, ce monarque fut aussi large d'idées et intuitif comme mécène qu'il fut désastreux politique. Il traitait Velasquez et Calderon en amis et c'est beaucoup pour ce dernier qu'il fit construire ce théâtre. Mais les "corrales de comedias" continuèrent d'être le théâtre par excellence jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, en accueillant une foule aussi diverse que possible. Là était le vrai théâtre populaire, et servi par les plus grands noms de la littérature.



PLAZA DELAS PLATERIAS, EN SANTIAGO DE COMPOSTELA (LA CORUÑA).



CIUDAD RODRIGO
PLAZA DE BEJAR

PLAZA DE BEJAR, EN CIUDAD RODRIGO.

LES "EMPRUNTEURS"...

Il ne s'agit ici que de quelques exemples spectaculaires, mais la liste est loin d'être exhaustive puisqu'une thèse entière a été publiée par Madame Horn-Monval sur ce sujet (C.N.R.S.). Et encore n'est-elle pas tout à fait complète, tant les emprunts et plagiat du Siècle d'Or par les auteurs français sont nombreux !

Pierre CORNEILLE a pris "Le menteur" à Ruiz de Alarcón. C'est pratiquement une simple adaptation d'auteur de "La Verdad Sospechosa", pas plus libre que beaucoup d'autres et bien moins que certaines. Il a pris "La Suite du Menteur" à Lope de Vega, "Amar sin saber a quién". Il ne s'est pas caché d'avoir pris "Le Cid" à Guillén de Castro ("Las mocedades del Cid") à qui revient l'idée géniale du conflit entre l'amour et l'honneur, à partir du premier vers d'une seule romance populaire "Le Cid était tout pensif". Mais cette fois-ci, la pièce espagnole contenant trop de citations des chansons populaires du Moyen-Age espagnol, les modifications apportées sont grandes et nombreuses.

MOLIERE est le champion du pillage. Quand il ne se sert pas chez les auteurs grecs et latins ("L'avare", "Amphytrion"), ni chez Cyrano de Bergerac ("Qu'allait-il faire dans cette galère ?"), il puise chez les auteurs espagnols joués en traduction française sur le boulevard, spectacles très suivis par le public populaire, tandis que Molière et ses collègues travaillaient pour l'élite. Mais Molière allait voir ces spectacles et en plus Madeleine Béjart lisait l'espagnol. Il lui était facile de repérer ainsi tout ce qui contenait une bonne scène pour lui, un rôle à s'approprier, un effet qui avait du succès. Merveilleux comédien, il était naturellement à l'affût de tout ce qui lui permettait de faire un bon spectacle.

- * Les thèmes : Il a trouvé chez Tirso de Molina des diatribes très drôles contre la médecine et contre l'hypocrisie, en particulier celle des faux dévots, et contre le dévergondage d'une noblesse décadente : des tirades entières à prendre.

Il a pris à Lope de Vega force revendications populaires et à Calderón le thème des conflits entre jeunes gens et parents abusifs, traité tantôt avec virulence, tantôt avec tous les moyens comiques de la dérision et de l'absurde.

- * Le Gracioso : tel que Lope de Vega l'a enrichi d'humanité et diversifié, a été le modèle de ses valets coquins et sympathiques, frisant l'émotion, comme Sganarelle.
- * Des scènes entières proviennent de pièces de Lope de Vega. Par exemple la scène de présentation d'un sonnet ridicule dans "La Dama Boba" ("l'Oie Blanche") se retrouve dans "Le Misanthrope" et dans "Les Femmes Savantes". Idem les leçons de lecture et de danse de l'Oie Blanche" ressortent dans "Le Bourgeois Gentilhomme". Idem la réconciliation des amoureux qui viennent de se quereller, grâce à l'entremise du valet ou de la servante, est prise dans "Le Chien du Jardinier" pour resservir dans "Le dépit amoureux" et dans "Tartuffe".
- * Des pièces entières : Molière en prend un peu à tous les auteurs espagnols à succès (parfois il en combine plusieurs, parfois il en adapte une avec quelques tirades ou scènes prises à une autre).

.../...

"La Princesse d'Elide" est tirée de "El desdén por el desdén" (Lope de Vega). Les "Précieuses Ridicules" et "Les Femmes Savantes" ont leur source dans "Ne jouez pas avec l'amour" (Calderon) surtout pour le personnage de Bélise qui est, en plus âgée, Béatrice. "L'école des femmes" est tirée de "El celoso extremeño" (Cervantes), "L'Amour Médecin" de "El amor médico" (Tirso de Molina). "Don Juan" provient de "El Burlador de Sevilla" (Tirso de Molina) ; Molière y reprend presque mot pour mot une tirade de "El Mejor Alcade el Rey" (Lope de Vega) : celle où Don Louis explique à son fils que l'on doit mériter par ses actes la noblesse héritée de glorieux ancêtres. "Le Misanthrope" reprend et malaxe les sujets de "El Melancolico" (Tirso de Molina).

Ce n'est pas tout mais cela montre suffisamment que Molière savait très bien prendre ce qui convenait à son talent d'acteur dans le théâtre espagnol. Il écrivait et jouait pour un roi qui était fils d'une Infante d'Espagne et une reine qui était aussi Infante d'Espagne, lesquels appréciaient et défendaient le talent de leur "comédien ordinaire" lorsqu'il se heurtait à l'incompréhension des petits esprits, aux cabales et procès d'intention. La notion de propriété artistique n'existait pas à l'époque et ces remarques sont plutôt destinées à mieux faire comprendre certains aspects de l'oeuvre de Molière qui ont suscité force faux débats, faute de connaître la tradition espagnole où les classiques français ont puisé pour le plaisir de tous.

MARIVAUX, au moment où déferlait en Espagne une mode française apportée par Philippe V, a trouvé dans "Le Chien du Jardinier" de Lope de Vega de quoi écrire "Les Fausses Confidences".

Il serait fastidieux de prolonger l'énumération mais ces exemples nous ont paru particulièrement significatifs. On trouvera beaucoup de renseignements, souvent surprenants, dans la thèse de Madame Horn-Monval, "Traduction et adaptations Françaises du Théâtre espagnol" (titre cité de mémoire, donc peut-être un peu inexact) : elle édifiera le lecteur curieux de connaître les sources littéraires des textes célèbres.

Elyane GASTAUD - 28 Juillet 1988

DE L'ART DE TRADUIRE...

Sous le prétexte qu'il existe des traductions réputées littérales du XIXe siècle, lamentablement fades et poussiéreuses, donc infidèles par leur platitude même, des auteurs ont parfois entrepris d'en faire des adaptations modernes et vivantes. Mais, faute de connaître à fond l'espagnol littéraire et particulièrement les pièges de la langue du Siècle d'Or, ils n'ont pas pu ou pas voulu remonter aux textes originaux avec des connaissances linguistiques suffisantes. De leur côté, les universitaires qui ne sont pas en même temps dramaturges font d'excellents corrigés de versions dont le seul tort est de n'être pas scéniques. La traduction d'une seule page lopesque, pour être vraiment fidèle, est considérée comme une redoutable épreuve de concours.

Il ne faut rien laisser perdre du sens et bien souvent du double et triple sens, particulièrement avec Lope de Vega (qui se complaît dans l'ambiguïté) et avec Calderón (qui pratique systématiquement l'écriture à plusieurs niveaux). Il faut être informé de l'histoire, de la vie quotidienne, en plus des courants de pensée. Il faut rendre compte des jeux de mots et contrepets dont les auteurs du Siècle d'Or sont coutumiers et leurs auditeurs friands. Il faut respecter et restituer la somptuosité des images, des sonorités et des rythmes de textes conçus comme un art oral et tout manquement à la poésie est un véritable contresens. Il faut être intelligible à la seule audition. Il faut sentir et suivre le rythme de scène de l'auteur espagnol, surtout avec Lope de Vega qui possède une maîtrise du tempo révélatrice d'un musicien et danseur talentueux. Il faut s'effacer entièrement devant l'auteur espagnol, se pénétrer de sa pensée, ce qui n'est possible qu'en ayant des affinités avec lui. Il faut travailler à la fois comme un universitaire et comme un artisan un peu médium. Il faut par dessus tout que ces obligations soient un plaisir. Voilà pour les principes.

Moralité, autrement dit pour la pratique : quand le coup de foudre pour une pièce me donne envie de traduire puis de l'adapter, je prends comme unité de traduction la scène entière, l'atome qu'on ne doit en aucun cas briser étant la tirade. Je ne me demande pas "comment traduire ?" : je me demande "comment vais-je jouer cette scène ?". En lisant à haute voix c'est la phrase espagnole, par sa musique autant que par son sens, qui me dicte les gestes. Les mots viennent au bout du geste, du cri ou du murmure. Au fait, dans ma liste des "il faut", j'aurais dû mettre en bonne place : il faut un appartement insonorisé ou, mieux encore, une forêt servant de "gueuloir" comme le disait si justement Flaubert ; à défaut, une longue habitude de lire et d'écrire avec ses oreilles comme pour étudier une partition.

Voici quelques exemples concrets mais il faut bien se dire que tout est cas d'espèce. La diversité des versifications employées, la souplesse et la hardiesse des vers espagnols du Siècle d'Or, avec leurs enjambements, hiatus, images sonores (et parfois des onomatopées), évoque le vers libre moderne. A condition que ce vers libre ne soit pas de la prose découpée au petit bonheur la chance, mais un vers construit en musicalité après avoir maîtrisé les formes obligées françaises. Il y a des cas où il faut employer le vers classique : dans les formes proches de la ballade et dans le sonnet ; pour faire bonne mesure je préfère respecter les structures particulières des sonnets espagnols et avec des rimes aussi assonancées que possible avec celles du modèle, ou tout au moins équivalentes pour l'oreille.

.../...

Il y a des chansons à danser : certaines sont des danses basses, d'autres des danses populaires et certaines, sous la plume de Lope de Vega, sont du jazz avant la lettre : je danse le texte pour le restituer en chanson, j'essaie mon texte français sur une musique de l'époque pour voir si la correspondance est correcte.

Dans les cascades de calembours il y a bien des plaisirs. Si le français, pour un vers donné, ne prête pas à contrepet mais si le vers suivant, sans calembour en espagnol, permet une jolie astuce, je n'hésite pas : le jeu de mots n'est pas à la même place mais il remplit son rôle. Autre exemple : Calderón, à qui Wagner a pris l'idée des leit-motiv, emploie des jeux d'images tirés de l'alchimie et des associations de sonorités pour exprimer certains sentiments et idées. Le vers finissant en é accentué (rime masculine contenant un é) signifie la prémonition de la mort ; le í accentué en fin de vers exprime la révolte, etc. Il faut donc impérativement trouver un mot assonancé de la même manière : "Ay, misero de mí, ay infelice !" : "misérable" ne va pas, et comme "infeliz" est employé au sens archaïque et étymologique de "rejeté par le destin", je traduis "Malheur à moi, maudit !"

L'ordre des mots chez tous les bons auteurs a une importance et une signification. Pour le respecter avec une langue dont la syntaxe a d'autres exigences, il faut parfois changer l'adjectif en nom, le nom en verbe, le verbe en adverbe et l'adverbe en adjectif tout en rendant compte exactement du sens précis de la phrase, pour exprimer de la même manière la succession des sensations et émotions.

Tout cela n'est que la partie visible des icebergs. Ce n'est pas un travail que je ferais sous la menace du fouet, c'est une aventure volontaire, avec ses risques excitants et ses découvertes inopinées. Si je m'adonne à un tel artisanat, c'est par vocation, avec amour et volupté.

Elyane GASTAUD, le 28 Juillet

ELYANE GASTAUD

Née à Lyon. Diplôme d'études supérieures. Shakespeare et Calderón. En 1956 agrégation d'espagnol.

Enseignement : classes secondaires et supérieures ; conférences à l'Ecole Normale Supérieure de Fontenay aux Roses, sur le théâtre espagnol.

TRAVAUX LITTÉRAIRES :

Traductions et adaptations : 23 pièces du siècle d'or espagnol (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón, Quevedo, Cervantes, Rojas Zorrilla, Mira de Amescua) et une du Prix Nobel Jacinto Benavente.

Adaptations déjà jouées :

- "Ne jouez pas avec l'Amour" de Calderón (août 1975)
- "Trois sentences en une seule" de Calderón (mai 1978)
- "L'oie Blanche" de Lope de Vega (janvier 1980)

Ces trois pièces ont été enregistrées par la Comédie Française et diffusées par Radio France - France Culture.

- "La vie est un songe" de Calderón (octobre 1982).

OEUVRES D'AUTEUR :

Pièces radiophoniques :

- "Le Conte de la Jasionne" (1972)
- " Le météore en goguette" (1973)

Ces deux pièces ont été créées à Radio France - France Inter dans des réalisations de Max Roire.

Publications et émissions radiophoniques de poésie :

- "Album de jeunesse" (1970)
- "Paroles dans la tempête" (1975)
- "Complaintes de Vagabondage" (1976)
- "Miroir de Patience" de Sylveste de Balboa : traduction du Chant I

Publications de théâtre poétique :

- "Le conte de Genévrier" 1972
- "Genovefa" 1972
- "Yseut aux blanches mains" 1975

Oeuvres non jouées :

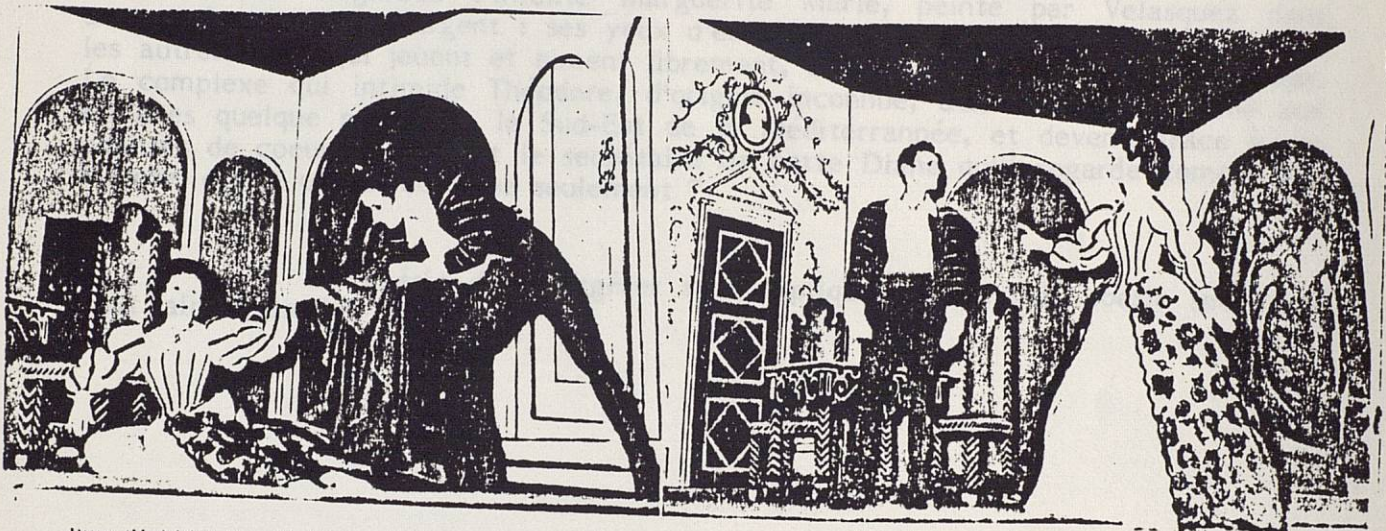
- "Un ange passe" (une comédie en I acte - projet de création en 1989-1990)
- "Le Professeur malgré lui" (comédie en 3 actes)
- "C'est bien encore matin" : pièce radiophonique
- "Le Cousin Calamité" : pièce radiophonique
- "Nocturnes et Aubades" - "Feux follets et brasiers" : recueil de poésie.



RESUME ET ANALYSE DE LA PIECE

Le "Chien du Jardinier", c'est Diane, la jeune comtesse de Belflor. Tombée amoureuse de son propre secrétaire, Théodore, elle est comme le chien du proverbe qui, s'il refuse de manger, ne laisse manger les autres. Si elle ne peut se résoudre à lui avouer son amour, parce que l'orgueil de sa classe le lui interdit, elle ne veut pas davantage qu'il épouse Marcelle, une des jeunes filles de sa petite cour.

Théodore, de son côté, hésite entre un amour sûr et une passion contrariée : mais son domestique Tristan recourt à un "deux ex-machina" particulièrement énergique qui doit sauver la situation. Il inventera toute une histoire qui permettra de faire croire au comte Ludovic, vieux gentilhomme qui a perdu un fils, que Théodore n'est autre que son fils. Théodore avoue pourtant à Diane cette supercherie, mais la comtesse qui connaît la noblesse d'âme du jeune homme, l'épouse. Elle sort ainsi de la gênante ambiguïté où se trouvait son esprit...



DIANE (Madeleine Renaud), THÉODORE (Jean-Louis Barrault)
DIANE : « Théodore! Tu ne vois donc pas que je suis tombée ?
Tends-moi la main. » (ACTE I.)

THÉODORE (Jean-Louis Barrault), DIANE (Madeleine Renaud)
DIANE : « Voilà un ton que je n'admets pas... » (ACTE II.)

Les comédiens espagnols du XVII^e siècle s'arrachaient les pièces de Lope de Vega. Ils avaient raison car c'est une joie de les vivre. La prosodie riche et variée, le rythme de scène qui passe savamment de la frénésie au rêve tendre, les situations à rebondissements fantaisistes, la complexité des sentiments et le raffinement dans leur expression, l'élan venu de la phénoménale vitalité du poète, la passion en conflit avec les carcans de la société, la sensualité que seul un sens héroïque de la dignité parvient à contenir presque... Oui, tout pour se faire plaisir en suscitant toutes les émotions, tout pour se faire peur dans un délicat funambulisme entre le pire et les larmes.

LE CHIEN DU JARDINIER

Le chien du jardinier ne veut pas manger sa soupe, parce qu'il est "tête de chien" et ne veut pas laisser voir qu'il a faim, mais il ne permet à personne de tremper le bout de la langue dans sa gamelle. Le vieux dicton populaire "mange ta soupe ou laisse-la manger aux autres" est devenu, par la grâce de l'imaginaire, la pièce psychologique la plus célèbre de Lope de Vega. La scène où Diane voulant entendre son jeune secrétaire prononcer des mots d'amour, lui demande de lui rapporter ses conversations amoureuses avec Marcelle, est d'une rare puissance. On peut dire la même chose de la scène finale où Théodore révèle la supercherie employée pour venir à bout de son refus.

Molière et Marivaux ont souvent puisé dans cette savoureuse potion magique sans avoir l'appétit des Conquistadors pour tout prendre. Les érudits ont discuté et disputé mais, faute de la folie créatrice nécessaire pour mériter une plume d'ange, ils ont encore moins reçu le plus léger duvet du Phénix.

Il est si éternellement jeune qu'on a peine à croire que "le Chien du Jardinier" date des années 1612 à 1618... Les convenances qui tiennent en laisse la charmante Diane - considérations de milieu social et de fortune, crainte des médisances et du manque de sincérité des prétendants quand on est une très jeune veuve, trop jolie et fort riche - sont-elles moins tyranniques aujourd'hui ?

Regardez l'Infante Marguerite Marie, peinte par Velasquez dans sa trop lourde robe d'argent : ses yeux d'enfant qui n'a pas le droit d'être comme les autres, ceux qui jouent et aiment librement, ces yeux-là sont de tous les temps. Le complexe qui intimide Théodore, d'origine inconnue, acheté sur le marché aux esclaves quelque part dans le Sud-Est de la Méditerranée, et devenu grâce à ses qualités de coeur et d'esprit le secrétaire de cette Diane qu'il regarde comme une Infante, est-ce un cas du passé seulement ?

La poésie doit suggérer sans expliquer et c'est la poésie seule qui peut faire triompher l'Amour.

"Il fait le grain de sable
quand il descend elle se donne
à ras bord l'eau de sa coupe
lorsqu'il monte, elle s'empare"

(Marcelle - Acte II, scène 20)

"M'aimerais-tu mieux serviteur ?
L'amour est coutumier
de préférer ce qu'il aime
lui reste inférieur"

(Théodore - Acte III, scène 12)

"Maudite soit cette négresse
qui me refuse le bonheur
de choisir l'homme de mon choix
Sans lui ma vie n'est que tristesse,
privée d'aimer selon mes vœux
Lui, le maître de mes yeux"

Mais pleurez tous mes esclaves,
mes yeux, qui n'avez pas su voir"

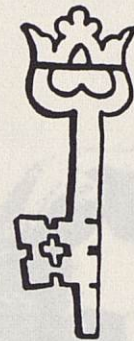
(Diane - Acte III, scène 2)

LE CHIEN DU JARDINIER

QUELQUES "CLES" POUR ACCEDER AU "JARDIN"

"Quand vous me voyez refroidi,
vous brûlez d'une flamme vive,
et quand vous me voyez brûler,
vous devenez la glace même.
Que ne me laissiez-vous avec Marcelle !
Mais on croirait que c'est pour vous
ce que l'on dit du Chien du jardinier
Vous refusez, toute jalouse
que Marcelle soit mon épouse,
et dès que vous m'en voyez éloigné,
vous revenez me rendre fou"

(Théodore - Acte II, scène 26)



"si tu gardes le souvenir
des défauts vus en cette femme,
si elle te vient en mémoire
l'amour te passera sans peine."

(Tristan - Acte I, scène 12)

"Il fait le godet de noria :
quand il descend elle lui donne
à ras bord l'eau de sa faveur
lorsqu'il monte, elle s'évapore"

(Marcelle - Acte II, scène 20)

" M'aimerais-tu mieux serviteur ?
L'amour est coutumier
de préférer que ce qu'il aime
lui reste inférieur"

(Théodore - Acte III, scène 22)

"Maudite soit cette noblesse
qui me refuse le bonheur
de choisir l'homme de mon coeur !
Sans lui ma vie n'est que détresse,
privée d'aimer selon mes vœux...
Lui, la lumière de mes yeux..."

Mais pleurez tous mes désespoirs,
mes yeux, qui n'avez pas su voir"

(Diane - Acte III, scène 8)

Des
Célestins,
Sylvie
Mongin-Algan
dit : « Il n'y a
pas de plus
beau théâtre
pour exprimer
le désir de
démarginali-
sation du
jeune
théâtre ».

Sylvie Mongin

LONGTEMPS son nom et ses mises en scène furent associés au *Lézard dramatique*, la plus spectaculaire des hydres du théâtre lyonnais. Depuis trois ans, Sylvie Mongin-Algan navigue en solitaire. Chaque saison, pour chacune de ses créations, elle fait du bord à bord en banlieue, Feyzin-Oullins-Givors et on recommence, comme tous ses petits camarades. Mais, cette fois, elle va faire des envieux. C'est aux Célestins qu'elle rentre, par la grande porte. Et sans concession, ni d'un côté, ni de l'autre. Du 3 au 16 décembre, elle signera la mise en scène du *Chien du jardinier* de Lope de Vega.



Musset

Marivaux

« le Journal d'un vieux fou »

LES FEMMES SAVANTES
Mémorable Molière

Année scolaire
Tanizaki,

« théodore, vierge et martyr »

MOLIÈRE

CORNEILLE

Horace

SYLVIE MONGIN : SON "PARCOURS" THEATRAL

Comédienne de 1977 à 1982 avec Robert Girones, Guy Naigeon, Le Lézard dramatique, Roger Planchon, Jean-Pierre Vincent, Louis Erlo, Bruno Boeglin.

Assistante à la mise en scène de Robert Girones en 1982-1983.

Mises en scène :

Pour le Lézard Dramatique

- 1978 - "Les Juvenilia"
- 1979 - "Horace" de Corneille
- 1980 - "Les Troyennes" d'Euripide
- 1980 - "Théodore, vierge et martyr" de Corneille

Pour le Centre d'Action Théâtrale Rhône-Alpes

- 1984 - "Le triomphe de l'amour" de Marivaux
- 1985 - "Les Femmes Savantes" de Molière
- 1986 - "Yoknapatawpha" d'après William Faulkner

Compagnie Sylie Mongin-Algan

- 1987 - "Une heure avec Musset", oeuvres poétiques de Musset, production du Théâtre des Célestins de Lyon, en mai.
"Journal d'un vieux fou" adapté du roman de Tanizaki, coproduction de la salle Gérard Philipe (Villeurbanne) et du Théâtre de la Reprise (Poitiers) en avril (avant-première), octobre et novembre.
- 1988 - "La Condition des Soies" d'Annie Zadek, avant-première les 18 et 19 mars au Centre culturel de Feyzin, et les 15 et 16 avril aux Jeux d'écriture de Poitiers.

Travaux d'acteurs :

- 1984 - "Baal" de Bertolt Brecht, dans le cadre de l'Association création théâtre école.
- 1985 - "Le Jeu Indiscret des acteurs travestis ou le mariage des rivaux" d'après l'oeuvre de Marivaux au Conservatoire d'art dramatique de LYON.
- 1986 - "Les acteurs de bonne foi", "Félicie" de Marivaux à l'hexagone de Meylan avec les élèves du Conservatoire d'art dramatique de Grenoble.
Stage Shakespeare pour comédiens professionnels, salle Genton à Lyon
"Yoknapatawpha", d'après William Faulkner avec les élèves du Conservatoire d'art dramatique de Lyon.

Année scolaire 1986-1987 :

"Candide" de Voltaire, adapté par Jean Tardieu, au Lycée d'Oullins (classe de terminale) en collaboration avec le Théâtre de la Renaissance.

SYLVIE MONGIN : SA "COTE" AUPRES DES CRITIQUES.

Le Chien du Jardinier :

Le Chien du Jardinier :

"En confiant cette mise en scène à SYLVIE MONGIN, l'une des dix têtes pensantes du jeune théâtre lyonnais, Lucet ouvre une brèche là où on ne l'attendait pas et cela promet d'être intéressant".

(Lyon Figaro - 27 juin 1988)

Le journal d'un vieux fou :

"L'histoire d'un vieil homme épris de sa belle-fille... Une réalisation en tous points remarquable".

(Le Progrès - 29 Octobre 1987)

Musset :

"Un travail de recherche délicat, mais qui porte ses fruits comme un bel arbre".

(Lyon Matin - 25 mai 1987)

Les Femmes Savantes :

"Performance de chacun, réussite collective grâce à la mise en scène de SYLVIE MONGIN, qui met en premier plan, en toute limpidité et Molière et les comédiens".

(Lyon Poche - Octobre 1985)

"La direction d'acteurs de SYLVIE MONGIN est très précise et éclaire par touches, par clins d'oeil les rapports des personnages".

(Le Progrès - 24 Octobre 1985)

Les Troyennes :

"La modernité tient aux décors, aux costumes, et à la façon de dire les alexandrins".

(Le Progrès - Novembre 1979)

"La perception culturelle et sensible d'une femme - actrice, metteuse en scène dont on parle, SYLVIE MONGIN a décortiqué le mythe des héroïnes grecques. Divin".

(Résonances - Avril 1979)

LA MISE EN SCÈNE DE SYLVIE MONGIN-ALGAN

Le Chien du Jardinier :

"Comédie du Désir, Désir de la Comédie"

Le texte que Jean-Paul Lucet avait initialement proposé à Sylvie Mongin-Algan était celui de Fuenteovejuna. Sylvie Mongin n'a pas voulu en assurer la responsabilité car dit-elle "elle me faisait peur, c'était très médiéval, c'était fait pour lui, pas pour moi". Quand il lui proposa Le Chien du Jardinier, elle accepta sans hésiter. Elle ne voyait pas comment le plateau des Célestins pourrait se prêter à la mise en scène de Fuenteovejuna. Par contre, il était évident qu'un Théâtre à l'Italienne, comme celui des Célestins, avec ses ors et ses rouges, serait un lieu idéal pour jouer Le Chien du Jardinier : l'amour et ses intrigues y occupent la première place.

Sylvie Mongin s'est tout de suite sentie à l'aise avec des thèmes abordés par Lope de Vega ; cette pièce qui traite avant tout des rapports amoureux et du cœur des femmes, lui allait comme un gant : "ce que je comprends le mieux, c'est l'histoire des femmes, ce que je connais le mieux, ce sont les rouages féminins". C'est d'ailleurs pour cette raison que Jean-Paul Lucet tenait à ce que la mise en scène soit faite par une femme : "Un homme n'aurait pas traité cette pièce avec une sensibilité aussi aigüe".

Non seulement Sylvie Mongin est à l'aise dans cet univers féminin, mais elle connaît bien aussi les ressorts de la comédie : "C'est une histoire sur les jeux du désir, c'est une comédie aux enjeux cruels. Les thèmes de cette pièce recoupent ce que j'ai fait autour de Marivaux, ce que je sais faire, la comédie du désir, et le désir de la comédie". En effet, la comédie lopesque n'est pas une "nouveau-té" pour qui connaît bien Marivaux et Molière (ils ont beaucoup emprunté à l'auteur espagnol : mêmes rapports amoureux, mêmes personnages de valets...). Sans être une spécialiste du Siècle d'Or espagnol, Sylvie Mongin avait donc tous les atouts pour gagner la partie.

Ce qui l'intéresse aussi dans Le Chien du Jardinier, outre les rapports amoureux et la comédie, c'est la fin de la pièce, qui est immorale puisqu'on y voit triompher le mensonge (dénouement inhabituel dans les comédies). Même si à la fin les personnages sont "dupés" par Théodore - sauf Diane à qui il avoue la vérité ils ne sont pas "dupes" d'eux-mêmes. Tout au contraire. La lucidité qui les caractérise est telle qu'elle devient parfois cruelle. Ils parlent de leurs sentiments à cœur ouvert, ils en connaissent les pourquoi et les comment. Séduction, jalousie, désir, tout y passe... L'âme humaine se dévoile, avec une modernité étonnante, comme si les "mythes y étaient donnés à nu".

Sylvie Mongin souhaite que la pièce "trouble les spectateurs", tout comme les personnages du Chien du Jardinier sont troublés par l'Amour : "J'espère que cette pièce les renverra à leurs rapports amoureux".

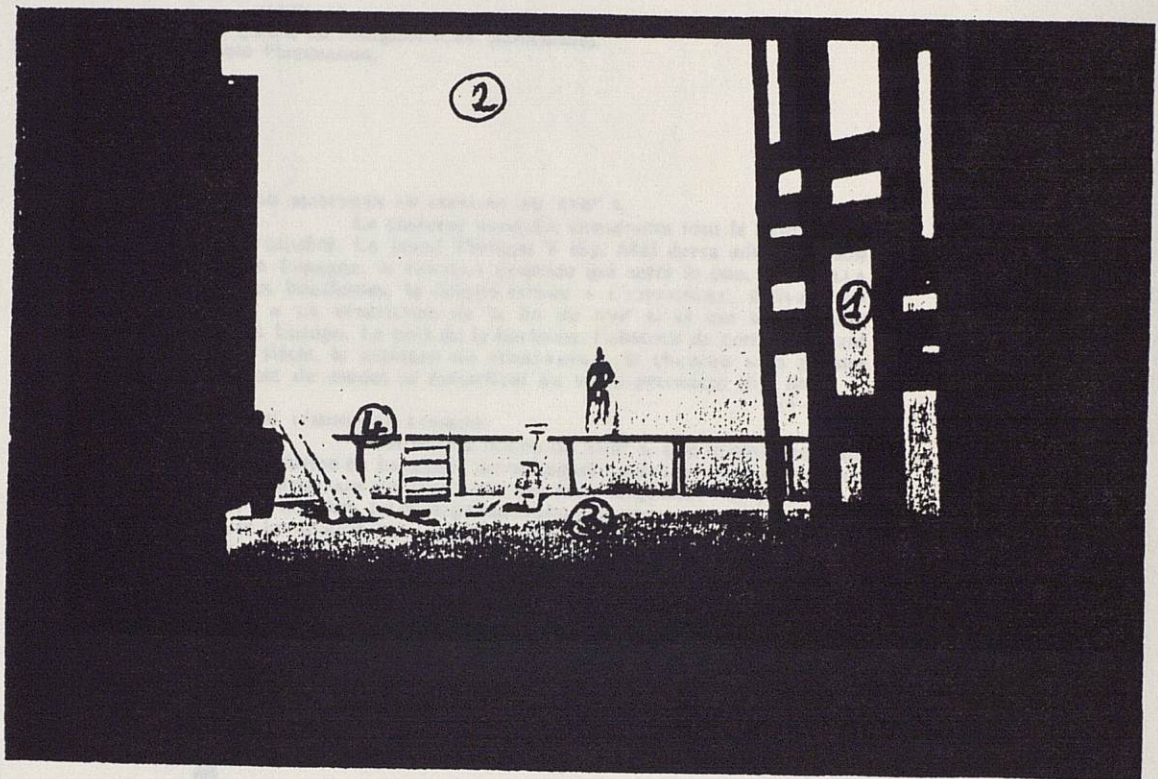
Elle ne veut pas d'une mise en scène "confortable", d'un "chemin moyen". Ce qu'il faut, dit-elle, c'est "l'acuité" ; que chaque moment soit "tendu comme un arc". Quitte à ce qu'il y ait des ruptures brutales, elle souhaite un jeu scénique qui "aille au maximum des possibilités offertes par la pièce" (que les vers libres soient légers, les stances marquées, la cruauté cruelle, la sensibilité sensuelle).

Que cette pièce se voie comme une gravure "dessinée à la pointe de diamant".

LE DECOR

1 - Cette grande façade représente la maison de Diane, vue tantôt de dehors, tantôt de dedans. Les espaces qui apparaissent en blanc sont des cadres qui peuvent fonctionner comme des tableaux lorsqu'ils sont opacifiés par la lumière ou comme des miroirs dans lesquels les personnages se reflètent. Derrière peuvent apparaître, fantomatiques, les personnages de la pièce, qui s'espionnent les uns les autres. Souvenir du tableau "Les Menines" de VELASQUEZ.

2 - Le fond est une immense toile jaune clair, lumineuse, comme un écho aérien du sol. Un ciel, en somme, baigné par le soleil de Naples ou de Madrid.



(Décor de l'Acte III)

3 - Le sol, de sable ocre, évoque l'arène, le bord de mer... matière vivante et lumineuse du plaisir ou des combats.

4 - Un ponton en bois clair traverse tout le plateau. La légèreté du matériau, les planches ou escabeau qui y sont adossés évoquent le bord de mer et réveille en nous le souvenir du théâtre à tréteaux, et sa jubilation dans l'éphémère.

LES COSTUMES



(Milieu du XVII^e s.).
Un groupe de bourgeois (Coll. particulière).
Photo Flammarion.

LE COSTUME MASCULIN EN ESPAGNE AU XVII^e S.

Le costume masculin conservera tout le XVII^e s. son caractère austère. Le jeune Philippe V (fig. 682) devra adopter à son arrivée en Espagne, la GOLLILLA empesée qui serre le cou, la ROPILLA à manches bouffantes, la culotte étroite à L'ESPAGNOLI, dérivant des CHAUSSÉS A LA VÉNITIENNE de la fin du XVI^e s. et qui se répandra ensuite en Europe. Le port de la barbiche, l'absence de perruque avant la fin du siècle, le manteau dit FERRIRUOLO, le chapeau sans plumes sont autant de modes se rattachant au siècle précédent (fig. 660).

LE COSTUME FÉMININ EN ESPAGNE

C'est vers le milieu du XVII^e s. que le costume féminin se transforme en Espagne ; au vertugadin succède le GARDI-INTANT, dit aussi SACRISTAIN ou TONTILLO, qui étale largement l'ampleur de la jupe sur les hanches. Le corsage beaucoup plus court que précédemment, découvre les épaules sur lesquelles retombent les cheveux mêlés de plumes et de bijoux (fig. 659) ; les boucles d'oreille sont voluptueuses (fig. 658) ; les manches se gonflent en épais bourrelets (fig. 656) ; toute la silhouette s'étale en largeur. Les enfants sont vêtus comme les adultes.



(Milieu du XVII^e s.).
1 - Bourgeoises se rendant à la messe.
2 - Les fiancés catholiques en tenue de nocés.
3 - Les fiancés protestants en costume de nocés.

Gravures anonymes
(Bibl. Nat. cab. des Estampes Ob 64).



Diane



Tristan



Octave

*Maquettes réalisées par
Laurence Brusley*



Euro



Antonella