



# LA VERSION DE BROWNING

DE TERENCE RATTIGAN / ADAPTATION ET MISE EN SCÈNE DIDIER BEZACE  
TRADUCTION SEVERINE MAGOIS

DU 17 AU 27 JANVIER 2007

GRANDE SALLE

CONTACT :

**Marie-Françoise Palluy**

Tél. 04 72 77 40 40

[marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org](mailto:marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org)

# La Version de Browning

---

SEBASTIEN ACCART	<i>Taplow</i>
DAVID ASSARAF	<i>Peter Gilbert</i>
CLAUDE LEVEQUE	<i>Le Directeur</i>
SYLVIE DEBRUN	<i>Millie Crocker-Harris</i>
ALAIN LIBOLT	<i>Andrew Crocker-Harris</i>
ADELIN MOREAU	<i>Mme Gilbert</i>
VINCENT WINTERHALTER	<i>Frank Hunter</i>

Collaboration artistique : **Laurent Caillon**  
Assistante à la mise en scène : **Dyssia Loubatière**  
Scénographie : **Jean Haas**  
Assistant scénographie : **Julien Tesseraud**  
Lumières : **Dominique Fortin**  
Costumes : **Cidalia Da Costa**  
Assistants costumes : **Anne Yarmola et Hafid Bachiri**  
Maquillage : **Laurence Otteny**  
Assistante maquillage : **Marie-Laure Texier**  
Construction décor : **Atelier François Devineau**

**Production** : Théâtre de la Commune, Centre dramatique national d'Aubervilliers – Scène Indépendante Contemporaine

*Le texte de la pièce dans la traduction de Séverine Magois est publié aux Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2005.*

# Sommaire

---

La Version de Browning .....	4
A la recherche de soi.....	5
Terence Rattigan .....	6
Un sens du théâtre .....	8
Didier Bezace .....	11
Les échos de la presse .....	13

# La Version de Browning

---

Au sud de l'Angleterre, dans les années 50, un soir de juillet. En cet avant-dernier jour de l'année scolaire, le jeune Taplow attend le professeur Andrew Crocker-Harris pour un ultime cours de grec dont pourrait dépendre son passage dans la classe supérieure. D'emblée, la mise en scène transpose devant nos yeux l'univers particulier des Public Schools anglaises, institutions emblématiques de la culture « british », connues pour leur rigueur et leur austérité. Depuis vingt ans, en digne et puriste représentant de l'époque, le professeur Crocker-Harris s'est rendu aussi impopulaire que redoutable...

Mais voilà qu'il reçoit brusquement un cadeau du jeune Taplow. Soudain, le vernis des conventions se craquelle : le simple présent bouleverse le professeur. L'action dévoile alors la vérité, le cheminement secret du *magister* muré dans la sévérité, blessé par l'incompréhension, le mépris, l'infidélité conjugale.

Pour cette pièce magistrale, déjà adaptée deux fois au cinéma, Didier Bezace choisit l'espace de la classe vide, qui à la manière d'un confessionnal, souligne délicatement la mise à nu de chaque personnage, la douleur de l'introspection et la difficulté d'être soi-même dans une société réglée par la bienséance. Mise en scène et comédiens, unanimement salués et récompensés, font corps autour de la bouleversante interprétation d'Alain Libolt. Dans le style direct de Rattigan, la pièce émeut avec sobriété.

*The Browning Version* a été créée en septembre 1948 au Phoenix Theatre de Londres.

# A la recherche de soi

---

Être soi-même, désespérément, afin d'échapper aux règles mensongères de la bienséance générale, à l'ambiguïté des relations amoureuses ou conjugales, voilà l'obsédante recherche à laquelle semblent se livrer les personnages de *La Version de Browning* dont l'action est située par l'auteur au sein d'une des institutions les plus emblématiques de la culture « british », une *Public School* dans les années 50. Pour y avoir été formé lui-même pendant huit ans, il en connaît parfaitement les règles et les traditions fondées sur la rigueur et l'austérité.

En deux heures de temps réel, une fin d'après-midi, le dernier jour de l'année scolaire, Rattigan nous fait assister à l'émergence implacable de la vérité. Il nous a semblé que le théâtre le plus approprié de ce douloureux dévoilement était justement un espace de parole et d'apprentissage, figé entre passé et avenir, glacial comme un tribunal et secret comme un confessionnal : la classe, vide, sorte de Golgotha au sommet duquel règne et succombe le magister blessé.

**Didier Bezace**

Pendant dix-huit ans, Crocker-Harris s'est identifié à sa classe de seconde. D'année en année, les élèves sont passés, le lieu est resté, immuable au point d'être le costume de rigueur de cet homme emmuré en lui-même. La classe est aujourd'hui vide, quasi fantomatique, en ce dernier jour de l'année. Pendant deux heures, d'un tardif cours particulier au repas du soir, vont se délier les rapports qui unissaient les personnages dans une dépendance devenue insupportable. Temps d'aveux et de possibles résolutions, où cherchant à « être soi-même », une société fait l'expérience éprouvante et ambiguë de la sincérité.

**Laurent Caillon**

# Terence Rattigan

---

Auteur anglais, dramaturge et scénariste, il est né en 1911 à Londres dans une famille de diplomates. Il fait ses études à Harrow (de 1925 à 1930) puis au Trinity College, à Oxford, jusqu'en 1933. C'est à Oxford qu'il se lance dans le théâtre et qu'il écrit, en 1934, *First Episode*, une première pièce qui sera très vite présentée sur la scène londonienne. De 1936 à 1956, sa production dramaturgique est considérable et les succès s'enchaînent.

Sa notoriété redouble quand il se consacre à l'écriture pour le cinéma. En 1951, il se voit décerner le Prix du scénario au Festival de Cannes pour l'adaptation cinématographique de *The Browning Version*. Il a ainsi écrit de nombreux scénarii pour le cinéma et scripts originaux pour la télévision.

Rattigan est un auteur prolifique. Tirillé entre le désir de faire des succès et de gagner de l'argent, et celui de devenir un grand dramaturge, travaillant à une écriture exigeante, il excelle dans les comédies légères, efficaces, qui lui assureront reconnaissance et richesse, comme l'une de ses premières pièces, *French Without Tears* (1936), puis *While the Sun Shines* (1943) ou *Who Is Sylvia ?* (1950). Mais il écrit aussi des pièces plus noires, plus profondes, qui annoncent une plus grande modernité, comme *The Flare Path* (écrite en temps de guerre en 1943) ou *The Winslow Boy* (1946) ou encore *The Browning Version* (1948) ou *The Deep Blue Sea* (1952). En 1950, Rattigan rejeta publiquement le Théâtre des idées, ce qui déclencha un débat qui lui valut des attaques de la part de tous les dramaturges de l'époque, de Christopher Fry à Bernard Shaw, en passant par Sean O'Casey. Cela dit, Rattigan se défendit en disant que « les pièces devaient avant tout s'intéresser aux gens et non aux choses » – il est révélateur que son rejet d'un théâtre intellectuel se soit posé en termes de style plutôt qu'en termes de contenu : « Tout ce qu'un dramaturge peut espérer susciter chez Tante Edna [*c'est ainsi que Terence Rattigan baptisait le « grand public », celui auquel ses pièces devaient plaire*], ce sont ses émotions... La propagande l'ennuie, la distanciation la fait enrager, elle abhorre les écrivains qui descendent des cintres pour lui dire ce qui va se passer ensuite, elle déteste qu'une abondance de propos philosophiques se déverse sur scène sans qu'il ne se passe rien, elle ne goûte la poésie que lorsqu'elle est théâtrale. »

Ses pièces ont fini par sembler terriblement datées quand John Osborne écrit *Look Back in Anger* en 1956. Considéré jusque-là comme la voix acceptable de la contestation, le savoir-faire méticuleux de Rattigan paraît soudain démodé dans la société britannique protestataire des années 60. Dans la mesure où ses pièces reflétaient la répression psychologique et l'hypocrisie de la Grande-Bretagne de l'après-guerre, elles en vinrent à incarner l'évitement de l'émotion qui semblait caractériser la société que John Osborne fustigeait. Le sentiment que ses pièces étaient « datées », et le fait qu'on l'identifiait avec l'Establishment (son titre de chevalier n'arrangea rien) faisaient de lui la cible de choix pour la jeune génération de dramaturges. Ces auteurs ont eu besoin d'écrire en réaction contre Rattigan. La nouvelle vague avait besoin d'un parangon du traditionalisme afin de définir leur

théâtre « en opposition ». Dix ans plus tard, le théâtre de Rattigan continuait de remplir la même fonction : et on pourrait dire que, paradoxalement, cette opposition a fait de lui l'un des dramaturges les plus influents de l'après-guerre.

De santé fragile, il finira par quitter son pays pour les Bermudes. Il vivra quand assez longtemps pour voir ses pièces triompher de nouveau, après une longue éclipse. Mais c'est surtout depuis sa mort, en 1977, que les metteurs en scène, s'emparant régulièrement de ses textes, en livrent une nouvelle lecture, plus profonde et plus subversive.

## **PIECES ORIGINALES**

*First Episode* (1934), écrite avec Philip Heimann  
*A Tale of Two Cities* (1935, créée en 1950), écrite avec John Gielgud  
*Grey Farm* (1935, créée en 1940), écrite avec Hector Bolitho  
*French without Tears* (1936)  
*After the Dance* (1939)  
*Follow My Leader* (1938, censurée jusqu'en 1940), écrite avec Anthony Maurice  
*Flare Path* (1942)  
*While the Sun Shines* (1943)  
*Love In Idleness* (1944), reprise sous le titre *O Mistress Mine* (1946)  
*The Winslow Boy* (1946)  
*Playbill* (1948), composée de *The Browning Version* et *Harlequinade*  
*Adventure Story* (1949)  
*Who Is Sylvia?* (1950)  
*The Deep Blue Sea* (1952)  
*The Sleeping Prince* (1953)  
*Separate Tables* (1954), composée de *The Table by the Window* et *Table Number Seven*  
*Variations on a Theme* (1958)  
*Ross* (1960)  
*Joie de vivre* (1960)  
*Man and Boy* (1963)  
*A Bequest to the Nation* (1970)  
*In Praise of Love* (1973), composée de *Before Dawn* et *After Lydia*  
*Duologue* (1976), adaptée de la pièce écrite pour la télévision *All on Her Own*  
*Cause Célèbre* (1977)

## **TRADUCTIONS FRANCAISES**

*L'Écurie Watson* (*French Without Tears*, 1936)  
Adaptation de Pierre Fresnay et Maurice Sachs – La Petite Illustration, 1937  
*Bonne fête, Esther* (*The Deep Blue Sea*, 1952)  
Adaptation de Constance Colline – France Illustration, supplément théâtral et littéraire, 1954  
*Ô ma maîtresse* (*O Mistress Mine*, 1946)  
Paris Théâtre n°5, 1951  
*Lawrence d'Arabie* (*Ross*, 1960)  
Adaptation de Pol Quentin – Paris Théâtre n°177, 1962  
*La Version de Browning*  
Traduction de Séverine Magois – Éditions Les Solitaires Intempestifs, janvier 2005.

# Un sens du théâtre

---

J'ai un sens du théâtre. [...] S'il peut être difficile de dire ce que c'est au juste que ce sens du théâtre, il est comparativement facile de dire ce qu'il n'est pas. Il n'a rien à voir, par exemple, avec ces problèmes de construction, de technique, de savoir-faire qu'il est possible d'apprendre, comme je les ai moi-même appris, par une étude assidue des grands modèles reconnus. [...] Il n'en reste pas moins qu'une construction bancal, une technique brouillonne, un manque de savoir-faire sont pour moi de graves défauts, d'autant plus graves qu'il est si facile de les éviter. Je suis parfaitement disposé à concéder que les règles sont faites pour être transgressées, mais je pense qu'au moins il s'agit d'abord de les apprendre. Sinon, quel plaisir y aurait-il à les transgresser ?

Il n'empêche que ces règles – apprises, appliquées et transgressées, comme elles ont pu l'être par tous les grands maîtres, de Sophocle à T. S. Eliot –, n'ont, comme je l'ai dit, rien à voir avec le sens du théâtre. Qu'est-ce encore que ce n'est pas ? Peut-être qu'en multipliant les définitions négatives nous finirons par parvenir à une définition positive. Le sens du théâtre n'a rien à voir, j'ose le penser, avec l'éloquence, le don poétique, les pouvoirs de la rhétorique. La révolution qui s'est opérée dans le théâtre contemporain, révolution que T. S. Eliot et Christopher Fry ont amorcée il y a quelques années, et que des auteurs comme James Forsyth, Ronald Duncan, Peter Ustinov et le défunt James Birdie ont développée depuis, est, je le crois sincèrement, un mouvement qui doit être accueilli de tout cœur, car il a sauvé le théâtre de la servitude du parler petit-bourgeois dans laquelle il était tenu ; il lui a donné une voix. Mais ce mouvement ne survivra pas si ses futurs chefs de file ne possèdent pas, comme les auteurs que je viens de citer, un sens aigu du théâtre.

« La servitude du parler petit-bourgeois ». Une telle expression, sous ma plume, doit sembler d'une manifeste mauvaise foi. L'hommage que je rends à l'école poétique vient pourtant du fond du cœur. Je crois, comme le Trigorine de Tchekhov, que tout le monde doit écrire comme il lui plaît et du mieux qu'il peut. Il me plaît d'écrire dans le respect des conventions naturalistes et « le mieux que je peux » deviendrait vite le pire si je niais le talent que j'ai pour raconter une histoire et dépeindre un personnage en ayant recours à un langage quotidien. Il doit être possible de croire un fervent admirateur de Shakespeare quand il dit qu'il accueille volontiers la poésie au théâtre, non ?

Une dernière définition négative et je pense qu'alors une définition positive pourra peut-être commencer à poindre. Le sens du théâtre ne réside pas dans l'explicite. Si l'on analysait les moments où, dans les grandes pièces, nous avons tous retenu notre souffle, on arriverait sûrement à la conclusion que ces moments sont presque toujours des moments où il est dit le moins, où il est suggéré le plus.

Le sens du théâtre n'a-t-il donc pas à voir avec la capacité de transporter un public par le simple pouvoir de la suggestion, de l'émouvoir par des mots tus plutôt que dits, de gagner les larmes par un simple adjectif répété cinq fois, ou, dans le domaine de la

comédie, de déclencher le rire par un regard ou un hochement de tête ? Dans la comédie comme dans la tragédie, c'est assurément l'implicite plutôt que l'explicite qui donne vie à une scène, et qui, en exigeant la collaboration des spectateurs, les retient, satisfaits, flattés, à l'écoute et prêts à réagir. [...]

Je suis sûr que cet instinct qui me pousse à recourir à la suggestion, à l'insinuation, participe en fait de la mystique de l'écriture théâtrale, et c'en est, à mes yeux, la part la plus importante ; car c'est cette qualité même qui peut transformer un simple sens du théâtre en un sens de la création dramatique. Je suis également convaincu que cet instinct, malheureusement, ne s'acquiert pas ; il est inné et implique chez celui qui le possède une espèce de déformation de l'esprit créateur, une schizophrénie contrôlée qui permettra au dramaturge de se comporter en spectateur face à sa propre pièce, tout en continuant de l'écrire.

**Terence Rattigan**  
**In Œuvres complètes, volume I, « Préface » (extraits), 1953**  
**Traduction de Séverine Magois**

\*  
\* \* \*

[...] Mes héroïnes avaient depuis longtemps cessé de s'évanouir spectaculairement aux moments critiques. J'avais trouvé d'autres manières de faire tomber le rideau à la fin du deuxième acte. Mes héros et mes traîtres avaient arrêté de se lancer des regards noirs, avec hardiesse d'un côté et malveillance de l'autre. Ils s'étaient peu à peu fondus en un seul personnage, ils étaient devenus la même personne. J'avais renoncé aux dénouements invraisemblablement heureux et aux suicides bien commodes du dernier acte. [...]

À l'époque où la première pièce de ce volume [*La Version de Browning*] a été écrite, j'avais acquis la réputation, tant auprès des critiques que du public, d'être un représentant plutôt habile d'un théâtre de qualité. Mais personne ne considérait (jusqu'à l'écriture de *The Winslow Boy*) que j'avais, ou que j'aurais jamais, le droit, si infime fût-il, de me prétendre auteur dramatique.

Peut-être que je n'ai toujours pas fait mes preuves, pas démontré que je pouvais prétendre à ce titre. Mais l'histoire des cinq pièces rassemblées dans ce volume est l'histoire du combat que j'ai mené (et il se peut que ce combat ait échoué) pour réfréner et maîtriser le côté « spectateur » de ma double personnalité créatrice, et par là même transformer mon sens du théâtre en un sens de la création dramatique.

Cela n'a été, en aucune façon, un combat aisé, et cela a supposé de ma part une bonne dose de sacrifice et d'abnégation. Il me suffirait peut-être de vous en citer deux

exemples : la fin de *La Version de Browning* et celle de *The Deep Blue Sea*. Toutes les deux sont, je le sais d'expérience, insatisfaisantes pour le public car leur issue demeure indéfinie, sans réelle conclusion. Je n'aurais pas hésité, à mes débuts, à donner à l'une et l'autre de ces deux pièces une fin « tragique » — crise cardiaque fatale dans la première ; deuxième tentative de suicide, réussie cette fois, dans la seconde. [...] Les spectateurs auraient d'ailleurs nettement préféré quitter le théâtre en sachant que Andrew Crocker-Harris et Hester Collyer avaient tous deux quitté ce monde hostile pour rejoindre un monde meilleur. En fait, et cela ne manquait pas d'ironie, certains critiques m'ont même accusé de faire tomber le rideau sur un dénouement quasi heureux. Si seulement ils savaient combien j'avais été tenté d'écrire le genre de fin auquel selon eux je m'étais dérobé, combien j'avais lutté contre cette tentation. Mais la lente et romantique agonie de la Dame aux camélias n'était décidément pas faite pour Crocker-Harris.

**Terence Rattigan**  
**In Œuvres complètes, volume II, « Préface » (extraits), 1953**  
**Traduction de Séverine Magois**

# Didier Bezace

---

Co-fondateur en 1970 du Théâtre de l'Aquarium à la Cartoucherie, il a participé à tous les spectacles du Théâtre de l'Aquarium depuis sa création et jusqu'en 1997 en tant qu'auteur, comédien ou metteur en scène.

Il est directeur du Théâtre de la Commune, Centre dramatique national d'Aubervilliers depuis le 1<sup>er</sup> juillet 1997 et continue d'être acteur au cinéma et au théâtre.

## **Principales réalisations au Théâtre de l'Aquarium :**

*La Débutante* d'après *Mademoiselle Else* d'Arthur Schnitzler (1983) ; *Les Heures blanches* d'après *La Maladie humaine* de Ferdinando Camon (1984, reprises en 1987 et 1991) ; *Héloïse et Abélard* d'après leur correspondance (Festival d'Avignon – 1986) ; *L'Augmentation* de Georges Perec (Festival d'Avignon – 1988) ; *Le Piège* d'après Emmanuel Bove (1990) ; *Marguerite et le Président* d'après des entretiens entre Marguerite Duras et François Mitterrand (1992) ; *La Femme changée en renard* d'après David Garnett (1994) ; *Le Jour et la Nuit* d'après trois entretiens extraits de *La Misère du monde* de Pierre Bourdieu (1998) ; *C'est pas facile* d'après Bertolt Brecht, Emmanuel Bove et Antonio Tabucchi ; *La Noce chez les petits-bourgeois* suivie de *Grand' peur et misère du III<sup>e</sup> Reich* de Bertolt Brecht ; *Le Piège* d'après Emmanuel Bove et *Pereira prétend* d'après Antonio Tabucchi, lecture et mise en espace, TNS et Festival d'Avignon (1996).

## **Pour la Comédie-Française :**

Il a mis en scène *Je rêve (mais peut-être pas)* de Luigi Pirandello. Petit Odéon, 1992.

## **Au Théâtre de la Commune :**

Il a créé *Pereira prétend* d'après Antonio Tabucchi (Festival d'Avignon – 1997, Aubervilliers – 1997-1998) et *Narcisse* de Jean-Jacques Rousseau (Aubervilliers – nov.-décembre 1998). Reprises de *Le Jour et la Nuit* (mars 1998 et en tournée) et de *La Femme changée en renard* (mars-avril 1999). Création de *Le Cabaret, Petit théâtre masculin-féminin (3<sup>e</sup> soirée)* en mars 1999 et de *Le Colonel-oiseau* de Hristo Boytchev (Avignon – 1999, reprise à Aubervilliers en déc.1999-janvier 2000). *Feydeau Terminus* d'après *Léonie est en avance, Feu la mère de Madame* et *On purge bébé* de Georges Feydeau (février 2001) et *Lignes de vie, Soirée 1* (avril 2001). Il a mis en scène *L'École des femmes* de Molière dans la Cour d'honneur du Palais des Papes en ouverture du Festival d'Avignon (juillet 2001), puis au Théâtre de la Commune et en tournée en France. En 2002, création de *Chère Éléna Serguéievna* de Ludmilla Razoumovskaïa et reprise de *La Noce chez les petits-bourgeois* suivie de *Grand' peur et misère du III<sup>e</sup> Reich* de Bertolt Brecht. Il crée en 2003/2004, *Le Square* de Marguerite Duras et en ouverture de la saison 2004/2005 *avis aux intéressés* de Daniel Keene.

### **Au cinéma :**

Il a travaillé avec Claude Miller, *La Petite voleuse* ; Jean-Louis Benoit, *Dédé* ; Marion Hansel, *Sur la terre comme au ciel* ; Bertrand Tavernier, *L 627* et *Ça commence aujourd'hui* ; Serge Leroy, *Taxi de nuit* ; Pascale Ferran, *Petits arrangements avec les morts* ; Claude Zidi, *Profil bas* ; André Téchiné, *Les Voleurs* ; Bigas Luna, *La Femme de chambre du Titanic* ; Pascal Thomas, *La Dilettante* ; Marcel Bluwal, *Le plus beau pays du monde* ; Serge Meynard, *Voyous, voyelles* ; Jeanne Labrune, *Ça ira mieux demain* et *C'est le bouquet* ; Rodolphe Marconi, *Ceci est mon corps* ; Anne Théron, *Ce qu'ils imaginent* ; Daniel Colas, *Nuit noire* ; Valérie Guignabodet, *Mariages !* ; Jeanne Labrune, *Cause toujours* ; Rémi Bezançon, *Ma vie en l'air*, Jean-Pierre Darroussin, *Le Pressentiment*.

### **À la télévision :**

Il a tourné avec Denys Granier-Deferre, *La Maison vide* ; Claude Miller, *Les Heures blanches* (d'après la pièce créée au Théâtre de l'Aquarium) ; Yves Lafaille, *Un colis d'oseille* ; Philippe Venot, *Mort à l'étage* ; Jacques Rouffio, *V'là le cinéma* ; Gilles Béhat, *L'Insolation* ; Philippe Bensoussan, *L'Enfer vert* ; Alain Wermus, *Tous les hommes sont des menteurs* ; Caroline Huppert, *L'Inventaire* ; Daniel Jeannot, *Quand j'étais petit* ; Lluís Josep Comeron, *La Face cachée de la lune* ; Didier Le Pêcheur, *Sombre manipulation* ; Patrick Volson, *Objectif bac* ; Dominique Tabuteau, *Double(s) Jeu(x)* ; Caroline Huppert, *La Liberté de Marie* ; Alain Tasma, *À cran* ; Jean-Pierre Prévost, *La Crim* (épisode *Jeu d'enfant*) ; Stéphane Kappes, *Alice Nevers : Le juge est une femme* ; Jean-Daniel Verhaeghe, *Les Thibault* ; Jean-Daniel Verhaeghe, *Sissi, l'Impératrice rebelle* ; Daniel Janneau, *Pierre et Jean* ; Williams Crépin, *Mon fils d'ailleurs* ; Bertrand Arthuys, *Riquet* ; Christiane Le Herissey, *Granny Boom*.