

Du 27 novembre au 1^{er} décembre 2012

DOMMAGE QU'ELLE SOIT UNE PUTAIN

De John Ford

Mise en scène Declan Donnellan

CONTACT

Marie-Françoise Palluy

04 72 77 48 35

marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org

Vous pouvez télécharger les dossiers pédagogiques des spectacles sur notre site www.celestins-lyon.org

Célestins
THÉÂTRE DE LYON

DOMMAGE QU'ELLE SOIT UNE PUTAIN

DE JOHN FORD
MISE EN SCÈNE DECLAN DONNELLAN
SCÉNOGRAPHIE NICK ORMEROD

Spectacle en anglais, surtitré en français

DURÉE : 1h55

AVEC

Gina Bramhill – Annabella
Philip Cairns – Grimaldi
David Collings – Florio
Hedydd Dylan – Hippolita
Ryan Ellsworth – Donado
Jimmy Fairhurst – Gratiano
Orlando James – Giovanni
Jonathan Livingstone – le moine
Peter Moreton – le Cardinal
Nicola Sanderson – Putana
Gyuri Sarossy – Soranzo
Laurence Spellman – Vasques

Metteur en scène associé : Owen Horsley
Collaboration à la mise en scène et mouvement : Jane Gibson
Lumière : Judith Greenwood
Musique: Nick Powell
Costumes: Angie Burns

Production: Cheek by Jowl
Coproduction : Barbican - Londres, Les Gémeaux - Scène nationale de
Sceaux, Sydney Festival

« Une mise en scène brillante »

Declan Donnellan accompagne les rocambolesques rebondissements au moyen d'une mise en scène menée tambour battant, où les scènes s'enchaînent dans un rythme haletant, sans aucune respiration, avec tous les comédiens utilisés comme éléments de décor.

Florent Couderat, *Les Trois coups*

Recomposé en tableau tout ensemble moderne et Renaissance, choral et silencieux, rouge sang et noir crépusculaire, par le metteur en scène Declan Donnellan, cette messe noire admirablement interprétée envoûte peu à peu par son rythme, son énergie, sa fièvre. Elle fait défiler le court temps d'un spectacle toutes les fureurs, toutes les ferveurs.

Fabienne Pascaud, *Télérama*

Donnellan and Ormerod's sexy and unerving new production... gruesomely, wildly alive.

Time Out

SOMMAIRE

Domage qu'elle soit une putain	5
John Ford	6
Declan Donnellan	7
Nick Ormerod	8
Entretien avec Declan Donnellan	9
« L'art du théâtre est d'abord l'art du comédien »	11
Domage qu'elle soit une putain, ou la liberté absolue dans la révolte	12
Aux origines du théâtre élisabéthain	13
Le triomphe de la tragédie jacobéenne	14
Morceaux choisis	17
Calendrier des représentations	30

DOMMAGE QU'ELLE SOIT UNE PUTAIN

Domage qu'elle soit une putain a été écrit en 1633 par John Ford, le dernier et le plus moderne des dramaturges élisabéthains. Une pièce belle et sombre dans laquelle il semble faire l'autopsie de tous les liens symboliques qui nous permettent d'exister avec les autres : aucune parole n'y est tenue, aucune promesse honorée, aucun contrat rempli, aucune loi respectée, pas même l'interdit majeur qui fonde notre humanité, celui de l'inceste.

Ainsi, Giovanni est éperdument amoureux de sa sœur Annabella, qui, enceinte, décide de se marier avec l'un de ses nombreux soupirants, Soranzo. Mais, celui-ci s'aperçoit vite qu'Annabella le trompe et menace de la tuer si elle ne lui révèle le nom de son amant. Annabella ne trahit pas son terrible secret, mais Vasques, le valet de son maître, se met en quête de trouver l'identité de l'amant et découvre qu'il s'agit de Giovanni.



© Manuel Harlan

Vasques et Soranzo fomentent alors une vengeance : une grande fête à laquelle Giovanni sera invité avec ses parents et avec tout ce que la ville compte de gens illustres. Averti du guet-apens, et pour soustraire sa sœur à la vengeance de Soranzo, Giovanni tue de sa propre main Annabella, avant d'aller révéler son terrible geste à l'assistance en fête. Fou de rage, Soranzo se jette sur lui, Giovanni le tue mais Vasques venge à son tour son maître en tuant Giovanni...

Ici, l'inceste révèle avant tout la faillite des pères qui, impuissants à formuler les lois fondamentales, condamnent leurs enfants à vivre sans repères. Ces derniers inventent alors un monde aux valeurs renversées dans lequel le bien et le mal, le ciel et l'enfer, l'amour et la mort se confondent et se valent. Un monde dénué de sens, où l'on se perd.

JOHN FORD

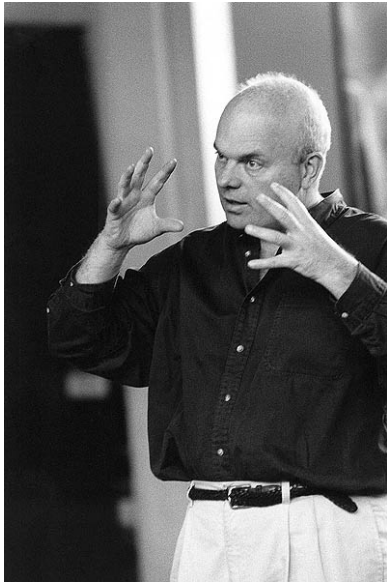
On connaît peu de choses sur la vie de John Ford, et encore moins sur sa mort. Né dans le Devon, il fut baptisé à Islington le 17 avril 1586. En 1602, il fut admis à Middle Temple, école de Droit dans laquelle les jeunes gens de l'époque étudiaient le droit coutumier de l'Angleterre. Il publia ses premières œuvres en prose et en vers dès 1606. C'est entre 1613 et 1620 que furent publiés deux de ses pamphlets (*The Golden Meane... Discoursing the Nobleness of Perfect Virtue in Extreames* et *A Line of Life, Pointing at the Immortalitie of a Virtuous Name*), qui préfigurent la thématique de sa future œuvre théâtrale.

En 1621, à l'âge de 35 ans, Ford s'associe à deux dramaturges, William Rowney et Thomas Dekker, pour écrire sa première pièce, *La Sorcière d'Edmonton*. Pendant les cinq années suivantes, il en rédigea six autres, toujours en collaboration, dont trois ont malheureusement été perdues. Après l'avènement de Charles 1^{er}, en 1625, il entreprit d'écrire ses propres pièces, quatre tragi-comédies, trois tragédies et une tragédie historique, *Perkin Warbek*. On ignore tout de lui après 1638, date présumée de sa mort ou de sa retraite dans le Devon.

La carrière de John Ford coïncide avec le règne de Charles 1^{er} mais, en raison de la noblesse de caractère de ses héros, de l'intensité de leurs passions et du cadre italien de ses intrigues, il est généralement considéré comme le dernier des grands dramaturges élisabéthains. À l'évidence, John Ford a subi l'influence de Middleton, de Webster et de Chapman, mais surtout de Shakespeare. Son style poétique, toutefois, est plus dépouillé et plus direct que celui de ses prédécesseurs, et la psychologie de ses personnages frappe par sa modernité. Le choix de ses héroïnes a incité certains critiques à le comparer à Ibsen ou à O'Neill, mais on pourrait aussi justement évoquer Euripide ou Racine. On parle moins, en revanche, de son respect scrupuleux de la tradition, qu'il partage avec Dekker et Webster, deux auteurs qui ont d'ailleurs collaboré à ses premières pièces.

DECLAN DONNELLAN

« Au théâtre nous voyons d'autres personnes ressentir ce que nous n'admettons pas ressentir nous-mêmes. Nous aimons que nos maisons soient sûres, alors nous avons besoin que nos théâtres soient dangereux. (...) Ne rentrez pas chez vous. »



© John Haynes

Declan Donnellan est né en Angleterre de parents irlandais en 1953. Il grandit à Londres et suit des études de lettres et de droit au Queen's College de Cambridge. Il est inscrit au barreau en 1978, puis forme avec Nick Ormerod la compagnie Cheek by Jowl en 1981. Dans ce cadre, il a mis en scène plus de 60 spectacles qui ont été représentés sur les scènes du monde entier.

En 1989, il est nommé metteur en scène associé au Royal National Theatre de Londres. Il y dirige *Fuente Ovejuna* de Félix Lope de Vega, *Sweeney Todd* de Stephen Sondheim, *Le Mandat* de Nikolai Erdman et les deux parties d'*Angels in America* de Tony Kushner. Pour la Royal Shakespeare Company, il met en scène *L'École de la médisance*, *Le Roi Lear* et *Les Grandes Espérances*. Il monte également *Le Cid* au Festival

d'Avignon, *Falstaff* à Salzbourg, le ballet *Roméo et Juliette* au Bolchoï de Moscou et *Le Conte d'hiver* au Maly Drama Théâtre de Saint-Petersbourg. En 2000, il rassemble une troupe de comédiens à Moscou sous l'égide du festival Tchekhov. Cette troupe a interprété *Boris Godounov*, *La Nuit des rois*, *Les Trois Sœurs* et *La Tempête*.

Il est l'auteur d'une pièce, *Lady Betty*, qui a été montée par Cheek by Jowl en 1989. Il a par ailleurs notamment traduit en langue anglaise *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset et *Antigone* de Sophocle.

Declan Donnellan a reçu de nombreuses distinctions à Londres, Moscou, Paris ou New York, dont trois *Laurence Olivier Awards* (en 1987, 1990 et 1995). En 1992, il est nommé *docteur honoris causa* par l'université de Warwick et est fait Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres en 2004 en France.

D'abord publié en russe (2001), son livre *L'Acteur et la Cible* est ensuite paru en anglais, en français, en espagnol et en italien. La deuxième édition anglaise est sortie en 2005.

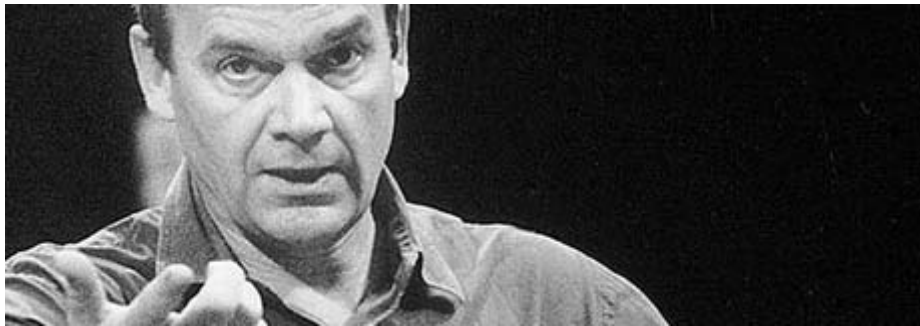
Il est président du Festival international de théâtre Tchekhov de Moscou.

Sur l'invitation de Peter Brook, Declan Donnellan et Nick Ormerod ont formé en 2007 une troupe d'acteurs français. Ils ont créé ensemble *Andromaque* de Racine, en coproduction avec le Théâtre des Bouffes du Nord ; la pièce a tourné en Grande-Bretagne puis en Europe en 2008 et 2009. En 2013, Cheek by Jowl présentera avec la même troupe française sa nouvelle création d'Alfred Jarry, *Ubu roi*.

En 2012, il a réalisé avec Nick Ormerod son premier film, *Bel Ami*, d'après la nouvelle de Maupassant, avec Robert Pattinson, Christina Ricci, Kristin Scott-Thomas et Uma Thurman.

NICK ORMEROD

Après son diplôme d'avocat, Nick Ormerod suit des études de design à la Wimbledon School of Art. Pour son premier travail au théâtre, il est assistant pendant un an au Lyceum d'Edimbourg. Il rejoint alors l'équipe de Declan Donnellan sur divers spectacles au Royal Court avant de fonder avec lui la compagnie Cheek by Jowl en 1981. Son approche de la scénographie, toute de simplicité et de limpidité, caractérise la signature visuelle de la troupe.



« Le théâtre, c'est très pragmatique, dit-il. On aboutit à peu de choses en arrivant sur le plateau avec des idées toutes faites. C'est le travail en commun qui vous fait avancer. Et chez Cheek by Jowl, le travail est toujours collectif. »

En Russie, il a conçu l'espace scénique pour *Le Conte d'hiver* (Maly Drama Théâtre), *Roméo et Juliette* (Ballet du Bolchoï), *Boris Godounov*, *La Nuit des rois*, *Les Trois Sœurs* et *La Tempête*. Autres collaborations : *Falstaff* (festival de Salzbourg), *Grandeur et Décadence de la ville de Mahaganny* (English National Opera), *Le Retour de Martin Guerre* (Prince Edward Theatre), *Antigone* (Old Vic Theatre), *Quelque chose dans l'air* (Savoy Theatre) et *L'École de la médisance* (RSC).

En 1992, Nick Ormerod a été nommé à l'Olivier Award du décorateur de l'année.

ENTRETIEN AVEC DECLAN DONNELLAN

Qu'est ce qui vous a donné envie de monter cette pièce ?

Il va sans dire que c'est une œuvre pleine d'humanité, qui dévoile, à travers une passion illicite, la capacité que nous avons pour contourner les règles du jeu, notre besoin même de ne pas nous y fier. La vie dépend souvent d'un d'aspect d'insoumission. Cependant, c'est avant tout une pièce qui nous invite à considérer la notion du tabou.



© Manuel Harlan

Un frère et sa sœur vivent une passion telle qu'ils transgressent les règles. N'est-ce pas une manière de dire que le véritable amour est au-dessus des règles, des codes sociaux ? On retrouve ça dans *Roméo et Juliette* ou dans *L'Amant de Lady Chatterley*.

Effectivement, il y a quelques éléments en commun avec *Roméo et Juliette*. Ford aurait eu l'occasion de voir les pièces de Shakespeare quand il était jeune, et il se peut qu'ils se soient même connus. Et bien qu'ils n'écrivent pas avec un style similaire, on retrouve les mêmes points de référence. Par exemple, l'amour humain est une des obsessions de Shakespeare ; il l'étudie de manière exceptionnellement approfondie. De la même façon, cette pièce de Ford s'obstine à considérer l'amour humain, tant dans sa gloire que sa misère. De ce fait et surtout en ce qui concerne les éléments plus destructifs de l'amour – notamment, notre grande tendance à nous faire des illusions à ce sujet – Ford partage beaucoup avec Shakespeare. Pourtant, l'amour possède aussi son côté sombre – son jumeau – qui est inhérent à l'œuvre de Shakespeare et Ford : c'est la perte ; le sentiment de vide qui provient de

la perte du (ou de la) bien-aimé(e). L'amour ne peut exister sans cette possibilité de perte, de vide : voilà une maxime qui arrive malheureusement à être vraie et inacceptable tout à la fois. Nous ferions n'importe quoi pour éviter cette perte, mais nous ne pouvons pas l'éviter plus que nous ne pouvons y faire face, et alors nous rasons avec nous-mêmes de façon inimaginable.

En d'autres mots, nous pourrions dire que se défendre contre la perte provoque une souffrance aiguë. Ainsi on constate que l'amour et la perte sont inséparables. Et bien qu'il soit difficile pour nous de l'admettre, ici c'est l'inceste qui offre un soutien contre la perte, le vide. Nous ne voulons dire au revoir à notre famille, nous ne voulons être sevrés : parfois, quelque part en nous, nous ne voulons pas grandir. Nous ne voulons pas quitter le foyer familial. Nous nous obstinons à croire que l'on peut tout garder « en famille » – aux siècles des siècles, amen. Ce qui fait qu'au fond de ce cri né du scandale et de la perversité l'on perçoit, ici et là, les chuchotements étouffés de la nostalgie, ou d'une dépression démodée.

La fin est très pessimiste. Qu'est ce qu'elle signifie pour vous ?

Il me semble que la pièce nous présente un certain nombre de personnes convaincues qu'elles ne doivent pas se fier aux règles parce qu'ils sont « uniques » ; qu'elles possèdent, en quelque sorte, une dérogation grâce à leur intelligence. Giovanni, par exemple, est extrêmement intelligent : il se sert de ses capacités intellectuelles pour outrepasser l'instinct humain, mais la pièce démontre que toute personne agissant de cette façon finit par avoir de gros ennuis... Beaucoup de gens ont lu Nietzsche ou ses disciples de cette manière en pensant qu'ils étaient des « surhommes » pour lesquels il serait possible de surpasser les règles humaines. Le destin a tendance à ne pas bien s'occuper d'eux. Au fond de vous, aimeriez-vous changer la fin ? Il nous arrive à tous de croire que l'on peut changer l'intrigue ! Ce n'est malheureusement pas le cas. Après tout, il existe certaines règles : aucune vie sans mort, aucun honneur sans honte, aucun amour sans perte. Désolé...

Qu'est-ce qu'apporte cette pièce aujourd'hui ?

Cette pièce est saisissante – elle continue de nous fasciner – non seulement en raison d'une structure magistrale mais parce qu'elle nous offre une perspective très humaine sur un tabou qui n'a jamais été contesté. Parfois on entend dire que les tabous s'effondrent : on a tort de trop y croire ; il ne nous est pas donné de savoir à quel niveau (et exactement comment) un tabou nous touche réellement. Et la manière dont on organise l'accumulation de tabous dans la société humaine constitue un des grands mystères de la psychanalyse. En tant que tabou, l'inceste nous contrôle tous, d'une façon ou d'une autre. C'est le grand tabou intouchable ; et quelque part en le considérant, nous apercevons les murs de nos propres limites.

Entretien avec Hélène Chevrier, *Théâtral Magazine*, octobre 2011

« L'ART DU THÉÂTRE EST D'ABORD L'ART DU COMÉDIEN »

Vous commencez votre ouvrage *L'acteur et la cible, Règles et outils pour le jeu en décrivant l'instinct du jeu, observé chez les bébés. Le jeu peut-il s'apprendre?*

Jouer est en effet un réflexe humain, tout comme respirer. (...) Peut-on apprendre à quelqu'un à respirer ? Non. Le rôle du pédagogue consiste moins à instruire l'acteur qu'à l'aider à se libérer de ce qui l'empêche d'exister. Ces blocages sont souvent vissés par la peur. Notre époque vit aussi dans un état de contrôle des corps et des cerveaux effrayant. Les artistes, encore plus que d'autres, tendent à se forger une forteresse pour se protéger de la réalité. Cette muraille devient prison. La formation vise à nous libérer de nos forteresses imaginaires.

Comment dénouer ces blocages ?

Je commence toujours les répétitions par de la danse et des exercices physiques. Le processus de travail sur une pièce passe par la dé-cérébralisation du texte pour en découvrir la musicalité et la sensualité. L'intellectualisation finit souvent par étouffer une œuvre. Sur le plateau, l'énergie surgit des rythmes et des impulsions générés par l'écriture et qui s'expriment par le mouvement du corps tout entier. J'essaie de libérer et de canaliser les potentialités, de les inscrire dans un jeu collectif. À la fin du processus, le texte ne constitue plus qu'un symptôme de tout ce qui se passe en dessous des mots.

Vous parlez beaucoup de la « cible », au cœur de votre méthode. Que désignez-vous ainsi ?

Une chose très simple, réelle ou imaginaire, concrète ou abstraite, mais située hors de moi. Si je vous demande ce que vous avez fait la semaine dernière, votre regard va errer quelques instants puis se fixer sur un objet ou un point précis, qui, à ce moment, sera votre cible, et vous aidera à concentrer votre énergie et à raviver votre souvenir. L'acteur ne fait rien sans objectif. Son jeu devient faux lorsqu'il est perdu dans son intériorité, dans un narcissisme mécanique. La cible l'aide à transférer vers l'extérieur ses fonctionnements internes, ses instincts, ses sentiments, ses pensées et ses désirs. La peur coupe l'acteur de la cible et le paralyse. Le pédagogue doit donc guider les jeunes et les aider à se défaire du jugement pesant sur leurs épaules, de la honte, de l'envie de plaire ? Tout cela les empêche d'être eux-mêmes et bloque leur talent.

Quelle importance accordez-vous à la technique ?

La technique apporte une base indispensable, mais elle ne remplacera jamais l'élan de vie. Elle doit avoir le bon goût de ne pas se laisser voir et de ne s'attribuer aucun mérite. Le perfectionnisme n'est que vanité. L'acteur ne peut pas s'appuyer sur des certitudes, il doit avoir foi en lui. (...)

Entretien réalisé avec Declan Donnellan par Gwénola David, *La Terrasse*

DOMMAGE QU'ELLE SOIT UNE PUTAIN, OU LA LIBÉRTÉ ABSOLUE DANS LA RÉVOLTE

Une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle et qui d'ailleurs ne peut avoir tout son prix que si elle demeure virtuelle, impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque et difficile. C'est ainsi que dans *Annabella** de Ford, nous voyons pour notre plus grande stupeur, et dès le lever du rideau, un être rué dans une revendication insolente d'inceste, et qui tend toute sa vigueur d'être conscient et jeune à la proclamer et à la justifier. Il ne balance pas un instant, il n'hésite pas une minute ; et il montre combien peu comptent toutes les barrières qui pourraient lui être opposées. Il est criminel avec héroïsme et il est héroïque avec audace et ostentation. Tout le pousse dans ce sens et l'exalte, il n'y a pour lui ni terre ni ciel, mais la force de sa passion convulsive, à laquelle ne manque pas de répondre la passion rebelle, elle aussi, et tout aussi héroïque d'Annabella.

« *Je pleure, dit celle-ci, non de remords, mais de crainte de ne pouvoir parvenir à l'assouvissement de ma passion.* » Ils sont tous deux faussaires, hypocrites, menteurs, pour le bien de leur passion surhumaine que les lois endiguent et briment, mais qu'ils mettront au-dessus des lois. Vengeance pour vengeance, et crime pour crime. Là où nous les croyons menacés, traqués, perdus et là où nous sommes prêts à les plaindre comme des victimes, ils se révèlent prêts à rendre à la société menace pour menace et coup pour coup. Nous marchons avec eux d'excès en excès et revendication en revendication. Annabella est prise, convaincue de l'adultère, d'inceste, piétinée, insultée, traînée par les cheveux, et notre stupeur est grande de voir que loin de chercher une échappatoire, elle provoque encore son bourreau et chante dans une sorte d'héroïsme obstiné. C'est l'absolu de la révolte, c'est l'amour sans répit, et exemplaire, qui nous fait, nous spectateur, haleter d'angoisse à l'idée que rien ne pourra jamais l'arrêter. Si l'on cherche un exemple absolu dans la révolte, l'Annabella de Ford nous offre ce poétique exemple lié à l'image du danger absolu.

Antonin Artaud, Le Théâtre et la Peste dans *Le Théâtre et son double*, Gallimard

* dans *Domage qu'elle soit une putain*

AUX ORIGINES DU THÉÂTRE ÉLISABÉTHAIN

Le **théâtre élisabéthain** désigne les pièces de théâtre écrites et interprétées en Angleterre pendant le règne de la reine *Élisabeth I^{re}* (1558 - 1603).

Le terme peut être employé plus largement pour inclure également le théâtre des successeurs immédiats d'Élisabeth, *Jacques I^{er}* (appelé aussi **théâtre jacobéen**) et *Charles I^{er}* (appelé aussi **théâtre caroléen**) jusqu'à la fermeture des théâtres publics en 1642, au début de la première révolution anglaise.

Le théâtre anglais, c'est là sa spécificité, commença sur le parvis des églises, puis passa dans la rue où, pris en charge par les guildes commerçantes et les corporations, les épisodes bibliques étaient représentés de façon à intégrer le message religieux à la vie du peuple. De religieux, les sujets traités devinrent des moralités, dont le schéma récurrent était une série d'épreuves allégoriques dressées sur le chemin d'un jeune homme qui, après sa rencontre avec le Vice, la Gourmandise ou la Luxure, retrouvait la Foi ou la Tempérance, puis la Vérité.

Le moment déterminant dans l'histoire du théâtre élisabéthain est l'année 1576, quand un ébéniste en faillite, James Burbage, décida de construire un théâtre, le premier en dehors de la Cité de Londres, alors aux mains des puritains dont l'hostilité vis-à-vis du théâtre était farouche, et de fixer le tarif d'entrée à un penny, soit le prix d'une livre de beurre ou d'un litre de bière de l'époque. Ce fut un acte fondateur, car il mettait le théâtre à la portée de tous, riches et moins riches, gardant au théâtre public le caractère démocratique et populaire des représentations « en plein air ». Ce geste explique aussi la nécessité pour les dramaturges d'écrire des pièces qui s'adressaient à toutes les couches de la société et devaient, par conséquent, comporter des scènes visuellement frappantes, des processions, mariages, combats, duels, épisodes sanglants, destinées au public remuant les « groundlings » ou spectateurs debout autour de la scène, que des scènes plus délicates de méditation, de monologues ou d'entretiens amoureux. Car le public était particulièrement nombreux : on estime que chaque semaine, un dixième des 200 000 habitants de Londres allaient au théâtre !

Les principales formes théâtrales étaient la tragédie de vengeance, fortement inspirée des pièces de Sénèque, la tragédie sentimentale, les pièces historiques, la comédie romantique et de mœurs (...).

LE TRIOMPHE DE LA TRAGÉDIE JACOBÉENNE

Si la comédie demeure un genre fort et en bonne santé, la crise spirituelle qui s'amorce à la fin du XVI^e et s'amplifie au début du XVII^e siècle favorise l'éclosion de pièces noires et tragiques. La sérénité qui caractérisait les pièces romanesques de l'époque élisabéthaine cède le pas à la satire et au cynisme. L'avènement de Jacques I^{er} (1603-1625) marque un durcissement de ton qui s'illustrera dans la tragédie jacobéenne. La tragédie reprend les grands thèmes de la tragédie élisabéthaine et les développe de façon paroxystique. Ainsi, le thème de la vengeance qui structure des pièces comme *The Spanish tragedy*, ou *Julius Caesar* et, bien entendu, *Hamlet*, devient un des ressorts dramatiques majeurs de la tragédie jacobéenne. (...)

Folie, vengeance, adultère sont des constantes que l'on retrouve en miroir dans presque toutes les tragédies de l'époque. (...) Les plus sombres sont sans doute celles de Cyril Tourneur (1575-1626), *The Revenger's Tragedy* (1606, attribuée parfois à Middelton) et *The Atheist's Tragedy* (1611). (...) Parallèlement à ces intrigues qui mêlent pouvoir (ambition) et luxure, une autre veine se fait jour qui accorde la part belle à l'amour, le vrai, qui est aussi l'amour coupable. C'est parmi ces tragédies domestiques, parfois anonymes comme *Arden of Feversham* (1592), qu'il faut situer l'œuvre du moraliste Thomas Heywood (1575 – 1641). (...) Plus fougueuses sont les tragédies de John Webster (1580 ? – 1638). Alors que *The White Devil* (1612) n'est qu'une variation de plus sur le thème de l'adultère, du pouvoir et de la vengeance, son chef-d'œuvre, *The Duchess of Malfi* (1613), se structure autour de l'amour courageux de la duchesse pour son subalterne, Antoine. (...) C'est également un couple persécuté que met en scène John Ford dans *'Tis Pity She's a Whore*, mais, ici, le thème de l'inceste resurgit, puisque les amants fautifs ne sont autres que le frère et la sœur.

Sous la double influence de Nicolas Machiavel et de Sénèque, la tragédie jacobéenne et caroléenne, par ses thèmes et l'esthétique de l'horreur qu'elle revendique, traduit le cynisme de cette époque de transition. Ce qu'Edmond le bâtard affirmait, dans *King Lear* sur la responsabilité de l'homme face à son destin n'est plus le fait des seuls personnages mauvais ou machiavéliques : cela devient la vérité fondatrice de tout homme, qui apparaît dès lors sous un jour soit grotesque soit tragique.

Le cadre moral se dissout alors que les nouvelles valeurs ne parviennent pas encore à s'affirmer. Apocalyptiques, ces tragédies ne permettent pas d'espérer aucun retour à l'ordre, comme c'était déjà le cas dans la plupart des tragédies élisabéthaines. La frontière entre le mal et le bien s'estompe dans cette entreprise iconoclaste que sont les tragi-comédies. L'incertitude triomphe et Cromwell y verra, dès son arrivée au pouvoir, une menace pour l'ordre moral. En 1642, le Commonwealth se met en place et les théâtres sont fermés jusqu'en 1660.

Cette période transitoire qu'est l'époque caroléenne voit donc se développer un théâtre qui, relevant de la comédie ou de la tragédie, trouve une unité de ton dans le cynisme et le regard ironique et distancié qu'il jette sur le monde.

Le théâtre anglais, Elisabeth Angel-Perez



© Manuel Harlan

MORCEAUX CHOISIS

Acte I, scène II

Édité par Brian Morris :

GIOVANNI

Come, sister, lend your hand, let's walk together.
I hope you need not blush to walk with me;
Here's none but you and I.

ANNABELLA

How's this?

GIOVANNI

Faith, I mean no harm.

ANNABELLA

Harm?

GIOVANNI

No, good faith; how is't with 'ee?

ANNABELLA (*Aside*)

I trust he be not frantic. – I am very well, brother.

GIOVANNI

Trust me, but I am sick, I fear so sick
'Twill cost my life.

ANNABELLA

Mercy forbid it. 'Tis not so, I hope.

GIOVANNI

I think you love me, sister.

ANNABELLA

Yes, you know I do.

GIOVANNI

I know't indeed. – Y'are very fair.

ANNABELLA

Nay then, I see you have a merry sickness.

GIOVANNI

That's as it proves. The poets feign, I read,
That Juno for her forehead did exceed
All other goddesses: but I durst swear
Your forehead exceeds hers, as hers did theirs.

ANNABELLA

Troth, this is pretty.

GIOVANNI

Such a pair of stars
As are thine eyes would, like Promethean fire,
If gently glanced, give life to senseless stones.

ANNABELLA

Fie upon 'ee.

GIOVANNI

The lily and the rose, most sweetly strange,
Upon your dimpled cheeks do strive for change.
Such lips would tempt a saint; such hands as those
Would make an anchorite lascivious.

ANNABELLA

D'ee mock me, or flatter me?

GIOVANNI

If you would see a beauty more exact
Than art can counterfeit or nature frame,
Look in your glass and there behold your own.

ANNABELLA

O you are trim youth.

GIOVANNI (*Offers his dagger to her*)

Here.

ANNABELLA

What to do?

GIOVANNI

And here's my breast, strike home.
Rip up my bosom, there thou shalt behold
A heart in which is writ the truth I speak.
Why stand 'ee?

ANNABELLA
Are you earnest?

GIOVANNI
Yes, most earnest.

GIOVANNI
You cannot love?

ANNABELLA
Whom?

GIOVANNI
Me. My tortured soul
Hath felt affliction in the heat of death.
O Annabella, I am quite undone.
The love of thee, my sister, and the view
Of thy immortal beauty hath untuned
All harmony both of my rest and life.
Why d'ee not strike?

ANNABELLA
Forbid it, my just fears.
If this be true, 'twere fitter I were dead.

GIOVANNI
True, Annabella; 'tis no time to jest.
I have too long suppressed the hidden flames
That almost have consumed me; I have spent
Many a silent night in sighs and groans,
Ran over all my thoughts, despised my fate,
Reasoned against the reasons of my love,
Done all that smoothed-cheek virtue could advise,
But found all bootless: 'tis my destiny
That you must either love, or I must die.

ANNABELLA
Comes this in sadness from you?

GIOVANNI
Let some mischief
Befall me soon, if I dissemble aught.

ANNABELLA
You are my brother Giovanni.

GIOVANNI

You
My sister Annabella; I know this:
And could afford you instance why to love
So much the more for this; to which intent
Wise nature first in your creation meant
To make you mine; else't had been sin and foul
To share one beauty to a double soul.
Nearness in birth or blood doth but persuade
A nearer nearness in affection.
I have asked counsel of the holy church,
Who tells me I may love you, and 'tis just
That since I may, I should; and will, yes, will.
Must I now live, or die?

ANNABELLA
Live. Thou hast won
The field, and never fought; what thou hast urged
My captive heart had long ago resolved.
I blush to tell thee – but I'll tell thee now –
For every sigh that thou hast spent for me
I have sighed ten; for every tear shed twenty:
And not so much for that I loved, as that
I durst no say I loved, nor scarcely think it.

Traduction de Jean-Michel Déprats, Édition de Gisèle Venet :

GIOVANNI
Venez, ma sœur, donnez-moi la main, promenons-nous ensemble.
J'espère que vous n'avez pas à rougir de vous promener avec moi ;
Il n'y a ici que vous et moi.

ANNABELLA
Que voulez-vous dire ?

GIOVANNI
Ma foi, je ne pense pas à mal.

ANNABELLA
À mal ?

GIOVANNI

Non, en toute bonne foi ; comment vas-tu ?

ANNABELLA

[*À part*] J'espère qu'il n'est pas fou. – Je vais très bien, mon frère.

GIOVANNI

Croyez-moi, je suis malade, si malade que je crains
De perdre la vie.

ANNABELLA

Dieu nous en préserve ! Il n'en est rien, j'espère.

GIOVANNI

Je crois que vous m'aimez, ma sœur.

ANNABELLA

Oui, vous le savez.

GIOVANNI

Oui, je le sais. – Vous êtes très belle.

ANNABELLA

Allons, je vois que la maladie vous met en joie.

GIOVANNI

C'est ce qu'on verra. Les poètes affirment, je l'ai lu,
Que par la beauté de son front, Junon surpassait
Toutes les autres déesses ; mais j'oserais jurer
Que votre front surpasse le sien autant que le sien surpassait le leur.

ANNABELLA

En vérité, voilà qui est joli !

GIOVANNI

Le lis et la rose rivalisent délicieusement
Pour échanger leurs couleurs sur vos joues.
Ces lèvres tenteraient un saint ; des mains comme celles-ci
Rendraient un anachorète lascif.

ANNABELLA

Vous moquez-vous de moi, ou me flattez-vous ?

GIOVANNI

Si vous voulez voir une beauté plus parfaite
Que celle que l'art peut imiter, ou la nature créer,
Regardez-vous dans votre miroir, et contemplez votre image.

ANNABELLA

Oh ! Vous êtes un galant jeune homme !

GIOVANNI
Prends !

Il lui tend un poignard.

ANNABELLA
Pour quoi faire ?

GIOVANNI
Voici mon sein, frappe !
Déchire ma poitrine, tu y verras
Un cœur dans lequel est gravée la vérité dont je te parle.
Qu'attends-tu ?

ANNABELLA
Êtes-vous sérieux ?

GIOVANNI
Oui, tout à fait sérieux ;
Vous ne pouvez aimer...

ANNABELLA
Qui ?

GIOVANNI
Moi. Mon âme à la torture
A ressenti une affliction mortelle.
Ô Annabella, je suis perdu.
Mon amour pour toi, ma sœur, et la vue
De ton immortelle beauté ont détruit
L'harmonie de mon repos et de ma vie.
Pourquoi ne frappes-tu pas ?

ANNABELLA
Dieu m'en préserve ! Ah, mes justes craintes !
Si cela est vrai, il vaudrait mieux que je sois morte.

GIOVANNI
Vrai, Annabella ; ce n'est pas le moment de railler.
J'ai trop longtemps étouffé les flammes secrètes
Qui m'ont presque consumé ; j'ai passé
Plus d'une nuit silencieuse en soupirs et en gémissements,
J'ai remué en tous sens toutes mes pensées, méprisé mon destin,
Raisonné contre les raisons de mon amour,
J'ai fait tout ce que la Vertu au visage lisse pouvait me conseiller,
Mais tout cela en vain : c'est ma destinée

Que vous m'aimiez, ou que je meure.

ANNABELLA

Dites-vous cela sérieusement ?

GIOVANNI

Qu'un malheur

Me frappe à l'instant si je dissimule quoi que ce soit.

ANNABELLA

Vous êtes mon frère, Giovanni.

GIOVANNI

Vous

Ma sœur, Annabella ; je sais cela ;

Et pourrais vous démontrer pourquoi nous devons nous aimer

D'autant plus pour cela. Je pourrais vous dire que c'est pour cela

Que la sage Nature, en vous créant, voulait

Vous faire mienne ; autrement, c'eût été un noir péché

De partager la même beauté entre deux âmes jumelles.

Les liens de la naissance et du sang me persuadent

De resserrer les liens de l'affection.

J'ai demandé conseil à la sainte Église,

Qui me dit que je peux vous aimer. Il est donc juste,

Puisque je le peux, que je le fasse. Et je le veux, oui, je le veux.

Dois-je maintenant vivre ou mourir ?

ANNABELLA

Vivre. Tu as vaincu

Sans combattre ; ce que tu sollicites,

Mon âme captive l'avait depuis longtemps résolu.

Je rougis de le dire... mais je le dirai à présent...

Pour chaque soupir que tu as poussé, J'en ai poussé dix ; pour chaque larme, versé vingt :

Et tout cela moins parce que j'aimais que parce que

Je n'osais pas dire que j'aimais ; j'osais à peine le penser.

Acte V, scène II

Édité par Brian Morris :

Enter SORANZO and VASQUES

VASQUES

Am I to be believed now ? First marry a strumpet hat cast herself away upon you but to laugh at your horns, to feast on your disgrace, riot in your vexations, cuckold you in your bride-bed, waste your estate upon panders and bawds!

SORANZO

No more, I say, no more.

VASQUES

A cuckold is a goodly tame beast, my lord.

SORANZO

I am resolved; urge not another word.
My thoughts are great, and all as resolute
As thunder; in mean time I'll cause our lady
To deck herself in all her bridal robes,
Kiss her, and fold her gently in my arms.
Begone – yet hear you, are the banditti ready
To wait in ambush?

VASQUES

Good sir, trouble not yourself about other business than your own resolution;
remember that time lost cannot be recalled.

SORANZO

With all the cunning words thou canst, invite
The states of Parma to my birthday's feast;
Haste to my brother-rival and his father,
Entreat them gently, bid them not to fail.
Be speedy, and return.

VASQUES

Let not your pity betray you till my coming back; think upon incest and cuckoldry.

SORANZO

Revenge is all the ambition I aspire:
To that I'll climb or fall; my blood's on fire.

Entre Soranzo et Vasquès.

VASQUÈS

Allez-vous enfin me croire ? D'abord épouser une catin qui ne s'est jetée sur vous que pour rire de vos cornes ? Se repaître de votre disgrâce, jouir de votre humiliation, vous cocufier dans le lit nuptial, gaspiller votre bien en le distribuant à des entremetteurs et des maquerelles ?

SORANZO

Assez, te dis-je, assez !

VASQUÈS

Un cocu est une bête à cornes patiente, mon seigneur.

SORANZO

Je suis résolu ; ne prononce pas un mot de plus,
Mes pensées sont vastes, et tout aussi déterminées
Que le tonnerre ; en attendant je vais inciter mon épouse
À se vêtir de sa robe nuptiale,
Je vais l'embrasser, et la serrer tendrement dans mes bras.
Allez-vous en... mais dites-moi, les bandits sont-ils prêts
À se tenir en embuscade ?

VASQUÈS

Mon bon seigneur, ne vous préoccupez pas d'autre chose que de votre résolution : souvenez-vous que le temps perdu ne peut être rappelé.

SORANZO

Avec toutes les paroles flatteuses dont tu es capable, invite
Les notables de Parme à fêter avec moi mon anniversaire,
Hâte-toi d'aller trouver mon rival de beau-frère et son père,
Implore-les avec douceur, dis-leur que je compte sur eux ;
Va vite, et reviens.

VASQUÈS

Que votre pitié ne vous trahisse pas avant mon retour ; inceste et cocuage, ne pensez qu'à cela.

SORANZO

La vengeance est la seule ambition à laquelle j'aspire,
Je m'y élèverai ou je succomberai : mon sang est en feu.

Acte V, scène VI

Édité par Brian Morris :

Enter GIOVANNI with a heart upon his dagger

GIOVANNI

Here, here, Soranzo; trimmed in reeking blood,
That triumphs over death; proud in the spoil
Of love and vengeance! Fate or al the powers
That guide the motions of immortal souls
Could not prevent me.

CARDINAL

What means this ?

FLORIO

Son Giovanni !

SORANZO

Shall I be forestalled?

GIOVANNI

Be not amazed; if your misgiving hearts
Shrink at an idle sight, what bloodless fear
Of coward passion would have seized your senses,
Had you beheld he rape of life and beauty
Which I have acted? My sister, O my sister.

FLORIO

Ha ! What of her ?

GIOVANNI

The glory of my deed
Darkened the midday sun, made noon as night.
You came to feast, my lords, with dainty fare;
I came to feast too, but I digged for food
In a much richer mine than gold or stone
Of any value balanced; 'tis a heart,
A heart, my lords, in which is mine entombed:
Look well upon't, d'ee know't?

VASQUES

What a strange riddle's this?

GIOVANNI

'Tis Annabella's heart, 'tis; why d'ee startle?
I vow 'tis hers: this dagger's point ploughed up
Her fruitful womb, and left to me the fame
Of a most glorious executioner.

FLORIO

Why, madman, art thyself?

GIOVANNI

Yes, father; and that times to come may know
How as my fate I honoured my revenge,
List, father, to yours ears I will yield up
How much I have deserved to be your son.

FLORIO

What is't thou say'st?

GIOVANNI

Nine moons have had their changes
Since I first throughly viewed and truly loved
Your daughter and my sister.

FLORIO

How! – Alas,
My lords, he's a frantic madman!

Traduction de Jean-Michel Déprats, Édition de Gisèle Venet:

Entre Giovanni, un cœur à la pointe de sa dague.

GIOVANNI

Ici, ici, Soranzo ! Paré d'un sang fumant,
Qui triomphe de la mort ; portant avec fierté les dépouilles
De l'amour et de la vengeance !
Ni le Destin ni aucune des puissances
Qui guident les mouvements des âmes immortelles
N'ont pu me retenir.

LE CARDINAL

Que signifie cela ?

FLORIO

Mon fils Giovanni !

SORANZO

[*À part*] M'aura-t-on devancé ?

GIOVANNI

Ne soyez pas stupéfaits : si vos cœurs craintifs
Frissonnent à cette simple vue, quel livide effroi
D'une lâche fureur aurait saisi vos sens
Si vous aviez contemplé le viol de vie et de beauté
Que je viens de commettre ! Ma sœur, ô ma sœur !

FLORIO

Hein ! Que dis-tu d'elle ?

GIOVANNI

La gloire de mon acte

A assombri le soleil de midi, fait du plein jour la nuit.
Vous veniez festoyer, mes seigneurs, et vous régaler de mets délicats ;
Mais aussi je venais festoyer, mais pour trouver ma nourriture,
J'ai creusé dans une mine plus riche que l'or et les pierres précieuses ; c'est un
cœur,
Un cœur, mes seigneurs, dans lequel le mien est enseveli.
Regardez-le bien ; le reconnaissez-vous ?

VASQUÈS

Quelle est cette étrange énigme ?

GIOVANNI

C'est le cœur d'Annabella, oui ; pourquoi tressaillez-vous ?
Je jure que c'est le sien : la pointe de cette dague a labouré
Son ventre fécond, et me laisse le renom
Du plus glorieux bourreau.

GIOVANNI

Oui, père, et afin que les temps à venir sachent
Combien, tel était mon destin, j'ai honoré ma vengeance,
Écoutez, père, à vos oreilles je veux confier
Combien j'ai mérité d'être votre fils.

FLORIO

Qu'est ce que tu dis ?

GIOVANNI

Il s'est écoulé neuf changements de lune
Depuis que pour la première fois j'ai pleinement contemplé et sincèrement aimé
Votre fille et ma sœur.

FLORIO

Comment !... Hélas,
Mes seigneurs, c'est un fou furieux !

CALENDRIER DES REPRÉSENTATIONS

NOVEMBRE / DÉCEMBRE 2012

Mardi 27 novembre	20h
Mercredi 28 novembre	20h
Jeudi 29 novembre	20h
Vendredi 30 novembre	20h
Samedi 1 ^{er} décembre	20h

CONTACT

Marie-Françoise Palluy

04 72 77 48 35

marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org

Vous pouvez télécharger les dossiers pédagogiques des spectacles sur notre site www.celestins-lyon.org