



Daniel Cohen éditeur

[www.editionsorizons.fr](http://www.editionsorizons.fr)

*Cardinales*, classiques de l'Antiquité au XIX<sup>e</sup>

*Cardinales/Commentaire* sur les classiques de l'Antiquité au XIX<sup>e</sup>

*Cardinales* a fait d'emblée en beau : la collection s'est ouverte avec Goethe, notre prophète ; son magnifique texte, *Le Conte*, a paru dans une nouvelle traduction, due à François Labbé ; nous remontons ensuite dans le temps : l'helléniste et latiniste Marcel Desportes a laissé une traduction inédite, de *L'Énéide*, forte littérairement et indéniablement inventive. Grâce à l'érudition de l'écrivain Gianfranco Stroppini de Focara, spécialiste de Virgile, le pari a été relevé — une mise sur le marché de l'*opus magnum* de la culture occidentale. Au printemps de 2010, outre la grande épopée africaine rapportée par Lilyan Kesteloot, *L'Épopée bambara de Segou*, Virgile nous est revenu avec les *Géorgiques* et les *Bucoliques*, dans une traduction originale de Léopold Niel. Voici, dans la traduction de Charles Dobzynski, *les Sonnets à Orphée* ; ont suivi des poèmes d'Emily Dickinson traduits par Antoine de Vial ; doivent paraître romans et essais de Judith Gautier, qui eut, dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle et dans la première décennie du XX<sup>e</sup>, une notoriété considérable. Mais aussi des plus beaux livres de l'Ancien et du Nouveau Testament dans des traductions de notre temps. Il en sera ainsi des érudits, des romanciers, des moralistes de ces vingt siècles — voire en-deça — miroir d'une condition en tous points semblable à la nôtre ; le vertige des âges n'a en rien modifié les interrogations, les espérances, les révoltes, les tourments des hommes et des femmes : *Cardinales* en sera le reflet bien sûr, et dans une veine universaliste.

*Cardinales/Commentaire* dégage des vues sur ces vertiges, ces périodes, ces phares. La collection réunira de belles contributions. Un texte original et enté sur notre manière d'être et de voir l'inaugure. Il s'agit de Stéphane Mallarmé et « le blanc souci de notre toile ». *Du Livre à l'Ordinateur*, de David Mendelson (2013).

D.C.

ISBN : 978-2-296-08873-3

© Orizons, Paris, 2013

# Théâtre espagnol du Siècle d'or

## Dans la même collection

Parus dans *Cardinales / Commentaire*

David Mendelson, *Stéphane Mallarmé et « le blanc souci de notre toile »*.  
*Du Livre à l'Ordinateur*, 2013.

Parus dans *Cardinales* :

Goethe, *Le Conte*, 2008

Virgile, *L'Énéide*, 2009

Virgile, *Les Géorgiques, Les Bucoliques*, 2010

Lilyan Kesteloot, (recueillie par) *L'Épopée bambara de Segou*, 2010

Rainer Maria Rilke, *Sonnets à Orphée*, 2011

Emily Dickinson, *Menus Abîmes*, 2012

Chatzi Sechretis, *L'Alipachade* (épopée épirote), 2013

Dante Alighieri, *La Divine Comédie ou le Poème sacré*, 2013

William Shakespeare, *Œuvres, tome I*, 2013

William Shakespeare, *Œuvres, tome II*, 2013

Fernando De Rojas, Pedro Calderón de la Barca, *Théâtre espagnol du  
Siècle d'or*, 2013

Nos autres collections : *Contes et Merveilles, Profils d'un classique, Universités, Comparaisons* se corrént au substrat littéraire. Les autres, *Philosophie — La main d'Athéna, Homosexualités* et même *Témoins*, ou *Histoire* ne peuvent pas y être étrangères. Voir notre site (décliné en page 2 de cet ouvrage).

# Théâtre espagnol du Siècle d'or

LA CÉLESTINE

Fernando De Rojas

LA VIE EST UN SONGE

LES CHEVEUX D'ABSALON

LE MAGICIEN PRODIGIEUX

Pedro Calderón de la Barca

Textes français de Jean Gillibert

Orizons  
2013



# La Célestine

Fernando De Rojas

Tragi-Comédie en deux journées

À la mémoire de Maria Casarès



## Avant propos

Quand on écrit dans une préface qu'on a adapté — d'une adaptation libre — une pièce ancienne dont on pense qu'elle ne pourrait pas « tenir » telle quelle de nos jours, sous nos climats, sans fatigue ou sans ennui, c'est qu'on veut d'abord justifier son propos. Se justifier devant des écritures aussi impressionnantes que celles de Fernando de Rojas est tâche vaine !

Ici, deux arguments viennent immédiatement encadrer et réguler le projet : d'abord « Le livre de Callixte et de Mélibée » durerait plus de neuf heures de représentation ; mais cet argument est fallacieux. Notre époque, bien que paresseuse, accepterait peut-être, dans de certaines conditions de tels écarts à l'habitude. Ensuite, le texte est un véritable palimpseste. Il est « attribué » à Fernando de Rojas, auteur espagnol, Juif converti vivant au XV<sup>e</sup> siècle. Je renvoie à tous les travaux des hispanisants, plus particulièrement à M. Bataillon.

Comme tout grand texte, il s'est d'abord attribué l'anonymat à travers le folklore et peut-être le mythe. Il a été ressaisi par cet auteur formidable qu'est de Rojas, qui a écrit un texte de tradition pour un genre particulier de communication théâtrale : une lecture dramatique (comme Sénèque), dans un style et un emploi d'écriture, aujourd'hui perdus : la comédie humanistique, souvent didactique, en tout cas énonçant une sagesse.

Si on croit à la stratification des âges de culture, on comprend que le mouvement d'écriture de ce texte, d'une richesse excellemment complexe,



continue à s'inscrire dans une mise en question de la culture elle-même comme phénomène, dépendant ou indépendant (?) des hommes qui la vivent ou la manifestent. On pense assez facilement à Rabelais, Scarron, Swift, Céline, mais aussi à Victor Hugo et à Michelet. Ce qui s'appelle théâtre alors n'est pas uniquement le lieu de rassemblement autour d'une scène, mais le lieu d'implantation, de signes incarnés, d'émois, d'intensités psychiques diversifiées gravitant autour d'axes de réflexion essentielle, la vie, la mort.

On joue ici aussi bien pour les vivants que pour les morts. Nul passéisme. Nul futurisme non plus. Ces idéologies mêmes, les plus fragiles de nos temps justement sont battues en brèche. Dénoncées — violentées, rien n'est acquis. Rien n'est gagné d'avance. Il faut venir à cet « Exemple », le cœur, et les mains vides.

C'est bien ce qui nous gêne le plus, nous, hommes modernes, qui avons toujours derrière la tête une petite idée de construction ou une petite idée de destruction.

L'agressivité mordante, cruelle, atroce que les pensées de ce texte manifestent, n'est jamais abstraite, c'est-à-dire dégradante. On n'y déconstruit pas la culture ; on y montre, au contraire, que rien ne se passe d'intéressant dans la vie d'un être humain si la culture n'y prolifère pas... et dans tous les sens, même les plus aberrants, les plus heurtants, les plus implacables. Ce qu'on appelle décadence est ici hors de question.

Le rôle de l'amour, par exemple, dans son idéalisation — l'amour fou surréaliste, le hasard objectif — y est aussi essentiel, substantiel, que l'amour vénal, quelque peu ravalé et de jouissance immédiate.

Rien n'est condamné ni condamnable en soi. La malédiction et le châtement ne sont pas plus terrifiants que ne l'est la simple angoisse d'aimer sans être aimé.

Rien n'est privilégié ; certainement même pas ce qui se nomme Dieu. Tout simplement — si l'on peut dire — la conjonction entre la Race et l'Individu y demeure-t-elle problématique, même si la vie est donnée, il est possible de la refuser. L'engendrement est ce qui transcende la vie, mais ce qui transcende la vie participe encore du principe immanent à la vie elle-même ; mais là nous sommes contraints d'avouer notre ignorance, notre inquiétude, devant cette énigme, cette aporie de culture.

C'est dans cette aporie de culture que s'inscrit le théâtre et ses formes, leur pouvoir de métamorphose : relancer la vie. Jouer aussi pour les

morts. Si cette aporie de culture venait à être réduite, le théâtre, entendons encore une fois le lieu des intensités psychiques, n'aurait plus lieu d'être. Il faudrait passer à autre chose... et pourquoi pas ?

Mais ne contre-investissons pas l'impasse, en effet, vieille comme le théâtre lui-même sous le masque du politique, nouvelle forme du religieux théâtrocratique.

Il n'y a aucun espoir, aucune promesse dans ce texte, mais aucune résignation. C'est fort, violent, âcre, savoureux, picaresque, audacieux, quelquefois morbide... mais sans peur... prolifique et obstiné. Ça abat bien des tabous, des peurs ridicules, des richesses et des pouvoirs indûment acquis, plus encore indûment conservés. Enfin, c'est plein de lieux communs... Ça dévoile l'humain, le trop humain... sans réserve.

Dans n'importe quelle organisation sociale, les rapports érotiques sont un lieu de bataille et d'achoppements, de réussites aussi. Le proxénétisme est une médiation qui dépasse le pittoresque. Ici, bien entendu, le proxénétisme et le maquerellage sont différents des nôtres, plus concrets, si j'ose dire, moins rejetés dans le folklore. L'interdiction qui pèse sur la conjonction sexuelle est-elle due à cette conjonction elle-même, ou à la prise par un pouvoir — religieux ou politique — de la possibilité ou de l'impossibilité des échanges sexuels ? J'avoue ne pas savoir répondre clairement à cette question et, bien que psychanalyste, j'estime les réponses de la psychanalyse insatisfaisantes. J'ai été très intéressé, sinon conquis par un film de Ken Russel de 1971, *Les Diables*. L'auteur pencherait pour la deuxième hypothèse : les échanges sexuels deviennent forcenés quand le pouvoir (quel qu'il soit) les articule à sa guise.

Tout ce que je sais, de façon certaine, c'est que pour l'inconscient, sexualité et mort ne cessent de s'échanger. C'est bien parce que la figure mythique de La Célestine véhicule ce vecteur de forces-là qu'elle peut exercer son maquerellage. La mort aussi est voluptueuse. Elle-même y succombera.

De cette figure de La Célestine, mère maquerelle entre toutes, où se condensent, sans souci de logique et de contradiction, tous les avatars du grand répertoire, érotique, vénal, entremetteur, fourvoyeur et diabolique, j'ai eu plaisir à sous-tendre le texte d'une « vibration » qui m'a parue essentielle. C'est une mère, une déesse de la fécondité qui a raté son heure de divinité — peut-être l'époque, la religion, la politique en sont-elles cause ?

Elle est la multiplication faite femme, aux mille bras, aux mille jambes, démarcheuse essentielle, pour la satisfaction des enfants des hommes. Une nourrice qui aurait pourri par l'intérieur, car bien qu'elle n'ait pas de « moi » univoque, le réseau et la contexture des rapports de ce théâtre avec la vie l'ont obligée à se forger une intériorité (d'abord sauver sa peau en la risquant) ; elle obéit à un principe d'activité, sans relâche et fors l'honneur, celui de vivre encore en mourant. Pourrie, décomposée, empuantie, cette très « vieille pute » n'est-elle alors que le renversement par le contraire propre au rêve, de la jeune femme, divine et bâilleuse de félicités ? Bien entendu, avec *La Célestine*, le problème théologique du mal est circonvenu. Elle n'est qu'une « nature » qui sent son gibier humain. Reste à savoir si l'exercice du danger dans n'importe quelle forme de société peut conduire à la purification (chasser le mal par le mal). *Célestine* est aussi « médecin », ne l'oublions pas. Elle procède donc, non d'un personnage environné, psychologiquement décelable, mais d'une organisation mythique qui, ayant profané le divin, laïcisé l'idole, devient le signe incarné de la générosité et de la cruauté humaines tout à la fois. Au-delà du bien et du mal, c'est dire que le « rôle » doit être interprété, selon nos vues, par une femme jeune qui se déplace et déplace sans cesse le lieu des communications.

Une interprétation réaliste serait insupportable ; il faut une interprétation « concrète », sans nostalgie, faite surtout d'intensité, de violence, d'audace... et de ruse. Il faut des « interprétations ». Aucun vérisme, ni aucun positivisme des signes, cette suffisance de certains courants non-interprétatifs dans le théâtre actuel.

Toutes les autres figures gravitent autour de *La Célestine*. Toutes sont retenues, avant ce qu'on appelle le personnage, qui n'est toujours lui aussi qu'une justification qui a peur de l'aberrant, sauf s'il est pittoresque ; ces figures sont positives et affirmatives malgré certaines de leurs dénégations.

Ainsi Callixte, dont la première lecture pourrait en rester à la rhétorique d'un emploi — bien codé d'ailleurs dans le répertoire ancien —, il ne suffirait alors d'en montrer l'idéalisation amoureuse excessive... jusqu'au ridicule d'une humiliation et d'un entêtement dans l'humiliation, pour l'« interpréter » avec justesse. Il ne faut justement pas être « juste » pour interpréter Callixte, mais le jouer toujours en porte-à-faux, n'ayant pas fait le choix qu'il dit qu'il a fait, mais s'abandonnant très farouchement à une folie des sens, à un dérèglement très dostoïevskien. J'en ai accusé le pathos — certains diront la pathologie —, je l'ai modernisé, mettant

en relief ce qui n'est qu'amorcé dans le texte original : le fétichisme et le transvestissement. Je crois qu'il faut entendre le fait qu'il proclame aimer Mélibée comme s'il aimait Dieu, non pas comme un transfert au sens usuel du mot, de Mélibée sur Dieu (ce qui a amené la prudence de l'auteur espagnol à écrire « en répression des amoureux insensés qui disent que leur maîtresse est leur Dieu »), mais comme une laïcisation de l'amour pour Dieu. On peut aimer Dieu comme on aime une femme, d'un amour sensuel — même sexuel.

Le rôle est éminemment difficultueux, comme celui de Mélibée, quoique à un moindre degré. Ce sont des êtres revus par nos yeux, noirs, sombres, avides et désespérés. Je ne vois rien en eux du Roméo et de la Juliette shakespeareiens, comme certains l'ont affirmé.

C'est donc une pièce, ré-écrite, traduite, mutilée, avec moins de personnages et des épisodes manquants par rapport à l'original espagnol.

On dit facilement du style de F. de Rojas qu'il est châtié. On n'ose pas dire châtré. Ce n'est pas exact. Pour le mien, je n'ai pas craint qu'on me « châtré » par des remarques désavantageuses eu égard à celui de l'original.

J'ai utilisé avec abondance la rhétorique du style parlé, exclamatif, cursif et délétère.

Je n'ai craint ni les propos salaces, ni les obscénités, ni les vulgarités (hormis les dernières, tout se trouve dans le texte original d'ailleurs, dans cette langue vernaculaire de l'espagnol),... ni les rapprochements érotiques...

Autour de ce « mythe » célestinien, j'ai tenté de réécrire aussi démesuré que le mythe lui-même. Bien entendu, la langue française se prête mal quelquefois à ce genre d'écarts, bien qu'elle puisse porter quand même facilement le monologue exacerbé, l'aparté qui doit être « sorti » et non rentré, l'exclamation, la suspension des points...

Une seule requête quant au jeu des acteurs : aucune complicité entre un avant et un après, ou complicité avec le public, ou complicité avec le partenaire, etc..., que : ou l'accord ou le désaccord.

N-B.

*Accord ou désaccord, en effet, cette pièce doit ressembler à un Sabbat — n'oublions pas que le Moyen-Age, en partie, dénoncée par Rojas, encore une fois Juif converti, a connu un tel stéréotype de Sabbat : le Sabbat « synagogue-Pute ». Des projections paranoïaques de la persécution jouent à plein et la « sorcellerie » célestiniennne devient l'enjeu des conflits pour le pouvoir. C'est ainsi que Callixte est persécuté, ainsi que tous les autres personnages, non par Éros, mais par le pouvoir magique attaché à Éros. La société a toujours refusé d'emblée l'accouplement... dont elle ne tiendrait pas les rênes.*