

Cahier du TNP **10**

Siècle d'or

La Célestine Fernando de Rojas

Don Juan Tirso de Molina

Don Quichotte Miguel de Cervantès



Siècle d'or

3 créations de Christian Schiaretti

La Célestine de Fernando de Rojas

Texte français et collaboration artistique Florence Delay

Don Juan de Tirso de Molina

Texte français Gérald Garutti, Pauline Noblecourt, Christian Schiaretti, Sacha Todorov

Don Quichotte de Miguel de Cervantès

traduction Jean-Raymond Fanlo, adaptation Jean-Pierre Jourdain

La Célestine

avec

Hélène Vincent Célestine

Nicolas Gonzales Calixte

Yasmina Remil Mélibée

Olivier Borle Sempronio

Julien Gauthier Parmeno

Jeanne Brouaye Aréuse

Laurence Besson Élicia

Clémentine Verdier Lucrèce

Béatrice Jeanningros Alisa

Alain Rimoux Plébério

Damien Gouy Centurion

Clément Morinière Tristan

Jérôme Quintard Sosie/Crito

Don Quichotte

avec

Clément Morinière Le bruiteur/

Don Quichotte

Jérôme Quintard Le témoin/Sancho Panza

Juliette Rizoud L'animatrice

Damien Gouy L'imitateur universel

Olivier Borle Le régisseur général

Clémentine Verdier La traductrice

Philippe Dusigne Le technicien plateau/

Le paysan

Yasmina Remil Andrès

Laurence Besson, Jeanne Brouaye

Les intermittentes

Béatrice Jeanningros La productrice/

La marchande

Daniel Pouthier Le livreur de pizza/

Le marchand

et **Benjamin Kerautret, Loïc Puissant**

Gardes espagnols

Don Juan

avec

Julien Tiphaine Don Juan

Damien Gouy Catalinon /Garde napolitain

Nicolas Gonzales Le roi de Naples /La Mota

Jérôme Quintard Octavio

Julien Gauthier Ripio /Fabio /Conseiller /

Pêcheur /Paysan

Olivier Borle Anfriso /Batricio /Garde

espagnol /Conseiller /Valet

Daniel Pouthier Coridon /Gasseno

Clément Morinière Le roi de Castille /

Garde napolitain

Alain Rimoux Don Pedro /Don Diègue

Philippe Dusigne Don Gonzale,

Le commandeur

Béatrice Jeanningros Bélise / Pêcheuse /

Paysanne

Laurence Besson Isabelle

Yasmina Remil Dona Anna /Pêcheuse /

Paysanne

Clémentine Verdier Thisbée

Jeanne Brouaye Aminte

Benjamin Kerautret, Loïc Puissant

Gardes espagnols/Conseillers/

Pêcheurs /Paysans/Valets /Moines

Raphaëlle Diou Dame de Cour /

Pêcheuse /Paysanne

Production TNP – Villeurbanne

La Célestine au Théâtre National Populaire,

du 13 janvier au 26 février 2011

Don Juan au Théâtre National Populaire,

du 15 janvier au 27 février 2011

Spectacles présentés au Théâtre Nanterre-

Amandiers du 10 mars au 6 avril 2011

Don Quichotte au Théâtre National Populaire,

du 21 au 30 décembre 2010

Le spectacle a été enregistré et diffusé par

France Culture



Collaborateurs artistiques

scénographie **Renaud de Fontainen**

accessoires **Fanny Gamet**

costumes **Thibaut Welchlin**

lumières **Julia Grand**

son **Laurent Dureux**

maquillage, perruques **Claire Cohen**

directeur des combats **Didier Laval**

conseiller littéraire **Gérald Garutti**

chant **Emmanuel Robin**

assistante **Laure Charvin-Gautherot**

assistant à la scénographie **Samuel Poncet**

assistante aux lumières

Mathilde Foltier-Gueydan

assistants élèves metteurs en scène ENSATT

Jean-Philippe Albizzati, Guillaume Fulconis

Baptiste Guiton

stagiaire à la dramaturgie **Sacha Todorov**

stagiaire à la mise en scène **Pauline Noblecourt**

Remerciements à **Maria Urmeneta,**

Giacomo Anastasi, Vera Lopes Machado,

Alain Rimoux

Équipe technique

Régisseur général **Nicolas Julliard**

régisseur plateau **François Sautjeau**

chef cintrier (**X. R.**)

machiniste constructeur **Jean-Pierre Juttet**

machiniste cintrier **Aurélien Boireaud**

machinistes **Christophe Dadi, Ariel Dupuis**

Pierre Duveillier, Denis Galliot

Thierry Guicherd, Stanislas Heller

Didier Hirth, Jean-Marc Julliard

Nicolas Melquiot, Paul Poujade, Davog Rynne

Sébastien Trent, Georges Tumay

machinistes-accessoiristes **Sandrine Jas**

Adrien Lescouet

régisseur principal lumière **Vincent Boute**

régisseurs lumière **Mathilde Foltier Gueydan**

Jean-Christophe Guiguc, Rémy Sabatier

électriciens **David Blondet, Laurent Delval**

Yann Duarte, Mathieu Gignoux

Dorothee Tournour

régisseur principal son **Laurent Dureux**

régisseurs son **Cloé Catoire, Alain Perrier**

régisseur vidéo/son **Nicolas Gerlier**

perruques et maquillages **Claire Cohen**

Linda Merle, Florianne de Fleury

Véronique Fontana

chef habilleuse **Sophie Bouilleaux-Rynne**

habilleuses **Claire Blanchard**

Sylvie Franceschini, Claireline Gibert

Marie Léonardy-Aveline, Audrey Losio

chef atelier réalisation des costumes

Françoise Busolini

couturières **Frédérique Jay, Ève Ragon**

Marion Thouroude, Lætitia Tricoire

stagiaires couturières **Géraldine Sanchez**

Suzanne Veiga-Gomez

Décor et accessoires réalisés dans

les ateliers du TNP:

chef d'atelier **Laurent Malleval**

ménisiers **Jean-Yves Alloin, Thierry Dadi**

Marcel De Castillo, Marc Jourdan

Yves Rosier, Ivan Vallat

chef d'atelier décoration **André Thöni**

décorateur **Mohamed El Khomssi**

réalisation accessoires **Sandrine Jas**

Jean-Pierre Juttet

Costumes réalisés dans les ateliers du TNP

et de Rouge Velvet

Prix de vente: 6 €

Siècle d'or

- 3 Dans un fauteuil, un jeune homme...** Florence Delay
- 7 Siècle d'or: l'éclat d'un pouvoir matériel** Florence Delay
- 9 Sept questions de Christian Schiaretti à Florence Delay**
- 17 La Célestine de Picasso** Jean Clair
- 18 Ah, c'était le bon temps!** Fernando de Rojas
- 19 Péchés cachés est à moitié pardonné** Boccace
- 20 Au travail, Célestine** Florence Delay
- 27 La vagabonde** Grimmelshausen
- 30 La coquine** Daniel Defoe
- 31 La terrienne de bon sens** Molière
- 33 Fascinantes sorcières** Marie-Blanche Requejo Carrió
- 36 La Maupin** Évelyne Pieiller
- 37 Les Coquillards** Jean Teulé
- 40 Héros de la temporalité humaine** Micheline Sauvage
- 42 La course des temps aux claires lumières de la moquerie**
José Bergamín
- 46 Regards d'une femme** Colette
- 50 Le plus court Don Juan du monde** José Bergamín
- 51 La liste et sa lacune** Alexandre Dumas
- 53 L'amour dans le cimetière** Joseph Delteil
- 54 Un Don Juan repentant** O. V. de L. Milosz
- 57 Mémoires de Casanova** Giacomo Casanova
- 60 Le premier roman moderne** Jean Canavaggio
- 64 Maigre comme une lettre** Michel Foucault
- 67 Pierre Ménard, auteur du Quichotte** Jorge Luis Borges
- 68 Le théâtre par l'oreille** Jean-Pierre Jourdain

Théâtre National Populaire
Direction Christian Schiaretti

8 place Lazare-Goujon
69627 Villeurbanne cedex
Tél: 04 78 03 30 00

www.tnp-villeurbanne.com



Antonio de Pereda, Vanité, xvii^e siècle. (d. r.)

Dans un fauteuil un jeune homme...

Dans un fauteuil un jeune homme est profondément endormi, le bras gauche appuyé sur l'accoudoir, le visage posé sur la main. Il porte un élégant costume du Siècle d'or avec un col de dentelle. C'est un tout jeune homme à en croire le visage ourlé d'enfance, le soupçon de moustache, la vigoureuse chevelure châtain sous un chapeau à plumes qu'il n'a pas eu le temps d'ôter avant d'être surpris par le sommeil au beau milieu de sa journée de gentilhomme. Il dort dans le coin gauche du tableau que nous regardons. Il dort, il rêve. Sur la table à côté de lui, qui occupe les deux tiers du tableau, un énorme fouillis. On y voit pêle-mêle tous les attributs et les plaisirs du monde : miniature de la bien-aimée coiffée comme une infante de Vélasquez, fleurs, bijoux, livres, partitions de musique, armes, piastres, dés et jeux de cartes, mappemonde des grands voyages, couronne du pouvoir, et au beau milieu de ce désordre une horloge à laquelle fait face une tête de mort, pas loin d'un masque de théâtre. Une bougie fume encore, comme si on venait de l'éteindre.

Derrière le jeune homme et la table, qui figure ou résume le monde, un ange a profité du sommeil pour descendre à toute allure et délivrer son message sur un phylactère : « *Aeterna pungit* (suivi d'une flèche) *cito volat et occidit.* » Soit : Il blesse éternellement (suivi d'une flèche) vole vite et tue. Le sujet est évidemment le Temps. L'ange à la banderole regarde tendrement le jeune homme. Seule la ceinture déroulée indique d'où il vient : de là-haut. Défaite pendant la course, la mousseline a quitté sa taille et derrière ses ailes vole encore. Les ailes de l'ange, comme un oiseau, se confondent avec les plumes du chapeau de notre endormi. Chaque fois que je retourne à Madrid, pas assez souvent à mon gré, je vais revoir au Musée de l'Académie des Beaux Arts de San Fernando cette merveilleuse Vanité d'Antonio de Pereda. Elle me conforte dans l'idée que la vie est un songe et le monde un théâtre.

Florence Delay, *Mon Espagne or et ciel*, Hermann Éditions, 2008

Siècle d'or

**Le théâtre est un instrument,
une machine à populariser
aussi bien la religion, la morale
que la politique, aussi bien
les idées que les choses.**

Un instrument poétique.

**Le théâtre est un art poétique
de populariser la pensée.**

José Bergamín



© Sofia Moro

Siècle d'or : l'éclat d'un pouvoir matériel

« Appelons Siècle d'or, propose Bartolomé Bennassar, la mémoire sélective que nous avons d'une époque où l'Espagne a tenu dans le monde un rôle dominant, qu'il s'agisse de la politique, de la monnaie, de la religion, des arts ou des lettres. » Les historiens le font commencer avec le règne de Charles-Quint, et s'achever avec les traités de Westphalie qui mettent fin à la guerre de Trente Ans. Par le traité des Pyrénées (1659), l'infante Marie-Thérèse d'Espagne était donnée en mariage à Louis XIV qui avait vingt et un ans. Ils furent mariés à Saint-Jean-de-Luz, et la porte par laquelle les jeunes époux sortirent de l'église fut murée. Je passe devant chaque été.

Le Siècle d'or, dont le nom symbolise l'éclat d'un pouvoir matériel qui ne bénéficia guère au peuple espagnol, prend fin lorsque commence le brillant Siècle de Louis XIV, qui fut aussi celui d'une grande misère pour le peuple français.

Où passa l'or du Nouveau Monde que déversaient les galions ? L'or des peuples conquis, Aztèques et Incas ? A des guerres, des édifices et des banquiers étrangers. Marqué dès avant sa naissance, sous le règne des Rois Catholiques, par la fin de la Reconquête contre les Maures et le décret d'expulsion des juifs – qui eurent trente jours pour quitter la terre de leurs ancêtres ou bien se convertir –, ce fameux siècle prit la courbe de sa décadence avec l'expulsion massive et définitive des Morisques (musulmans convertis), sous le règne de Philippe III – décret aussi cruel et désastreux que le serait en son temps la révocation de l'Édit de Nantes. Désertées les professions où excellaient les uns et les autres, le soleil de l'Empire, figé par une société immobile que la « pureté du sang » obsédait, se coucha pour longtemps.

L'or qui me fascine étant celui du théâtre, de la peinture, de la prose et de la poésie, mon Siècle d'or à moi anticipe celui des historiens. Il commence, dans mon temps subjectif, par le chef-d'œuvre d'un juif converti, Fernando de Rojas, qui, dans son *Livre appelé Célestine*,

ouvre nos yeux sur ce qui régite et détruit le monde: l'appétit. Il s'achève avec les *Songes* ou *Visions* d'un vieux chrétien, Francisco de Quevedo, qui voue aux gémonies la « Prospérité », démon redoutable, et dresse un constat d'échec à partir d'un concept ou d'un mot amer impressionnant, le *desengaño*. Notre « désillusion » ne recouvre pas ce mot plus dur. *Engañar*, c'est tromper, *desengañar*, détromper par intelligence humaine, tirer de l'aveuglement, ôter les illusions. Le *desengaño* est leçon de lucidité.

Florence Delay, *Mon Espagne or et ciel*, Hermann Éditeurs, 2008

Florence Delay de l'Académie française a écrit des romans, des essais et en collaboration avec Jacques Roubaud, *Graal Théâtre*. À vingt ans, elle interprète le rôle de Jeanne dans *Procès de Jeanne d'Arc* de Robert Bresson. Elle a travaillé avec Jean Vilar au Festival d'Avignon et a été chroniqueuse dramatique à la N.R.F., 1978-1985. Traductrice de grandes œuvres espagnoles, on lui doit notamment la version française de *La Célestine*, mise en scène par Antoine Vitez, 1989.

Christian Schiaretti a créé, d'après sa traduction, deux pièces de Calderón, *Le Grand Théâtre du monde* et *Procès en séparation de l'Âme et du Corps* pour la Comédie-Française. Son roman *Riche et légère* a obtenu le prix Femina en 1983, son *Dit Nerval*, le prix de l'Essai de l'Académie française en 1999.

Dernièrement, elle a publié des ouvrages plus autobiographiques avec *Mon Espagne or et ciel*, Hermann, 2008, et un petit traité, *Mes cendriers*, Gallimard, 2010.

7 questions de Christian Schiaretti à Florence Delay

Christian Schiaretti Peut-on dire que, au moins sur la période du Siècle d'or et, par écho, au-delà, le peuple espagnol est un peuple théologien? Et que la pensée, le débat intellectuel, n'ayant, en Espagne, pas seulement une tête mais des pieds, la présence philosophique espagnole universelle est plus faible, de ce fait? Que le théâtre espagnol est un théâtre de l'Idée ou des Idées?

Florence Delay C'est le critique Menéndez y Pelayo qui disait qu'au Siècle d'or, l'Espagne n'était plus un peuple de catholiques mais de théologiens! Si les problèmes de la grâce, du salut ou de la damnation n'avaient passionné le public, un pan immense du théâtre de ce long siècle n'existerait pas. Mais je ferai un distinguo entre philosophie et pensée. Le génie de la langue espagnole, qui se déploie splendidement dans le réel, a du mal avec l'abstraction, contrairement au français ou à l'allemand. Le mot « concepto », par exemple, signifie à la fois concept et jeu de mots... Nombre de penseurs espagnols – qui ne sont pas des philosophes, au sens où nous l'entendons ici – se sont exprimés comme en jouant avec les mots. Je songe à Baltasar Gracián dont *L'Homme de Cour* a marqué l'Europe entière. Le problème est que la pensée, en Espagne, a été constamment persécutée, de l'Inquisition à la dictature franquiste. Même la pensée religieuse. Fray Luis de León est suspecté d'hérésie et emprisonné, saint Jean de la Croix aussi, Thérèse d'Avila se heurte sans cesse à ses supérieurs, Baltasar Gracián, de la Compagnie de Jésus, qui pourtant publie sous le nom de son frère, subit réprimandes et sanctions et un presque exil à la fin de sa vie. L'immense écrivain et penseur Francisco de Quevedo, qui prit part à toutes les polémiques de son temps, fut exilé dans un couvent et termina ses jours assigné



José Rodrigo, Semaine sainte à Lorca. (d. r.)

à résidence. Pour d'autres raisons, mais quand même, *Don Quichotte* fut entrepris dans une prison de Séville. Au XVIII^e siècle, c'est la pensée des « libéraux » – qui suivent les Lumières françaises et qu'on appelle pour cette raison « afrancesados » – qui est poursuivie. Moratín subit des cabales, s'il prend les libertés de Molière. Tous ceux qui pensent se retrouvent à Paris ou à Londres. Goya meurt à Bordeaux. Au XX^e, Unamuno est exilé par le général Primo de Rivera. Passons sous silence toute l'intelligentsia républicaine éparpillée de par le monde, après la défaite de 1939. Pour en revenir au théâtre du Siècle d'or, je citerai José Bergamín, qui ne sépare pas la pensée des idées: « Le théâtre est un instrument, une machine à populariser aussi bien la religion, la morale que la politique, aussi bien les idées que les choses. Un instrument poétique. Le théâtre est un art poétique de populariser la pensée. »

C. S. Dans le même ordre d'idées, liées à la question théologique, n'y-a-t-il pas une question géométrique? Une corrida est un combat dans lequel la métaphore, l'esthétique interviennent. Peut-on voir l'Espagne comme île, comme cercle? En regard, la France, avec son caractère ouvert et fluctuant, comprend mal un pays comme l'Espagne, défini par une mer – les Pyrénées en sont une! – où l'esthétique se retrouve dans la géographie (Péninsule).

F. D. Un cercle, une île? Faux, si l'on se souvient de l'immense empire de Charles-Quint et de Philippe II sur lequel le soleil ne se couchait pas. À l'ouest, l'Amérique espagnole, à l'est, le royaume de Naples, au nord, les Flandres, au sud, en Andalousie, les traces de la présence arabe. Même la barrière des Pyrénées ne sépare pas en deux le Pays Basque ou la Catalogne. Vrai, en regardant la péninsule et surtout en comparant avec la France. L'image la plus connue de la « forme » de l'Espagne nous vient d'un géographe grec d'avant Jésus-Christ, Strabon, qui la compare à une peau de taureau. Image maintes fois reprise et qui donna son titre au livre d'un grand poète catalan, Salvador Espriu: *La pell de brau*.

C. S. Dans le rapport de la France à l'Espagne, trouvez-vous qu'il existe une ingratitude contemporaine, un manque de curiosité français face à l'héritage espagnol? On ramène souvent la *comedia* à un théâtre épique alors qu'il est, par choix, tragi-comique, qui suppose une esthétique particulière. C'est un théâtre toujours un peu sous le regard de Dieu.

F. D. En tout cas, il n'est pas sous le regard du roi, comme en France. Elle ne s'est pas toujours montrée ingrate, il y eut des moments de « fièvre espagnole ». Au xvii^e, les frères Corneille habitent le port de Rouen par où beaucoup de bateaux espagnols transitent. Pierre comme Thomas empruntent pas mal à l'autre côté des Pyrénées. La Fronde regarde aussi par là-bas. On parle espagnol dans le salon de la marquise de Sablé. Elle traduit Gracián au duc de La Rochefoucauld, qui s'en inspire dans ses *Maximes*. Au xix^e, Victor Hugo, Théophile Gautier, Prosper Mérimée. L'invasion napoléonienne n'a eu de bon que la découverte de la peinture espagnole. On peut dire que c'est Manet qui « découvre » Vélasquez. Au xx^e, c'est par la guerre qu'elle attrape Bernanos et Malraux. Montherlant fut une exception. S'étant essayé en vain contre les taureaux, il revint au Siècle d'or avec *La Reine morte*. Ne pas oublier que ce théâtre « toujours un peu sous le regard de Dieu », comme vous dites, donnait un grand plaisir.

C. S. Trouvez-vous le raccourci abusif quand je dis que l'activité théâtrale espagnole de cette époque est tendue vers un devoir d'édification morale (religieuse) et une nécessité commerciale, qui me permet parfois de comparer l'usage de la *comedia* au commerce du cinéma contemporain ?

F. D. Non, vous n'avez pas tort et je vous renvoie à la citation de José Bergamín. Quant au commerce, je n'y connais rien. Mais le théâtre était populaire en Espagne, ce qui n'était pas le cas en France, où l'on avait affaire à un théâtre de Cour.

C. S. Quelle différence y a-t-il entre le monde (El Mundo) du *Grand Théâtre du Monde* de Calderón et celui de *La Célestine*, sachant qu'à la disparition de celle-ci, l'homme se résout à rationaliser le mal à travers une réponse humaine (religieuse, juridique, etc.) ?

F. D. *La Célestine*, vous en conviendrez, brille par l'absence de Dieu, bien qu'il soit tout le temps là dans des expressions figées du genre « Dieu me garde » ou « Dieu ait son âme », ce que Robert Desnos appelait le langage cuit. Fernando de Rojas, sans doute un juif converti par la force des choses, croyait-il au Dieu des chrétiens ? Je n'en sais rien, mais je ne peux pas comparer le monde tel qu'il apparaît dans la diatribe contre lui du père de Mélibée au Monde tel que le représente Calderón

dans *Le Grand Théâtre du Monde*. Le personnage qui porte ce nom, dans l'acte sacramentel, n'est que le régisseur de l'Auteur Dieu, pour un spectacle que Dieu se donne à lui-même, et il ne porte pas le poids des erreurs de chacun puisque chacun est en possession d'un libre-arbitre. En revanche, vous avez raison de voir en Célestine une sorte de bouc émissaire.

C. S. Concernant le titre générique Siècle d'or : évidemment que *La Célestine*, d'un côté, et *Don Juan* et *Don Quichotte*, de l'autre, n'appartiennent pas à la même époque (plus d'un siècle les sépare). Mais en quoi est-ce pertinent de penser ces trois figures dans un même mouvement et comment se fait-il que l'Espagne lègue autant de mythes à l'Occident ? Par ailleurs, pour les Français, la question tragi-comique n'est-elle pas un grand ratage ?

F. D. Je ne sais pas vous répondre. Aux personnages mythiques que vous citez, on pourrait adjoindre Carmen, pour la passion, et le torero, pour le face-à-face avec la mort. Figures devenues universelles. Quant à l'échec de la tragi-comédie en France, l'Académie française, compagnie à laquelle j'appartiens, en porte une part de responsabilité à cause des fameuses remontrances qu'elle adressa à Corneille à propos du *Cid*. Victor Hugo enrageait de cette « Querelle » et de voir le grand Corneille se mettre à genoux devant un Scudéry ou un Chapelain. De tout le théâtre français, la pièce qu'il admirait le plus était *Le Cid*, et dans la préface de *Cromwell*, il avance la thèse audacieuse qu'après la « Querelle » Corneille ne fut plus jamais vrai : « Voici maintenant le côté douloureux de ce drame grotesque : c'est après avoir été ainsi rompu, dès son premier jet, que ce génie, tout moderne, tout nourri du Moyen Âge et de l'Espagne, forcé de se mentir à lui-même et de se jeter dans l'antiquité, nous donna cette Rome castillane, sublime sans contredit, mais où [...] on ne retrouve ni la Rome véritable, ni le vrai Corneille. » Pour Hugo, Moderne = Moyen Âge + Espagne. Nous y sommes. Si *La Célestine* est si contemporaine, c'est beaucoup grâce à cette « intuition tragi-comique » que vous évoquez.

Novembre 2010

La Célestine

Comédie tragique de Calixte et Mélibée, écrite pour blâmer les amoureux fous, qui vaincus par l'appétit désordonné appellent leurs amies Dieu, et prévenir contre la turpitude des intermédiaires.

Fernando
de Rojas

Mélibée

Tu es devenue vieille.

**Je ne t'aurais pas reconnue sans
cette marque que tu as au visage.**

Il me semble que tu étais belle.

On dirait une autre.

Tu es bien changée.

Célestine

**Empêche le temps de marcher,
ma dame,**

**et j'empêcherai ma forme
de changer.**

Fernando de Rojas, *La Célestine*, acte IV



Pablo Picasso, *La Célestine*
© RMN/Succession Picasso, 2010

La Célestine de Picasso

Des chefs-d'œuvre de la période bleue, le portrait de la Célestine est sans doute le plus grand. Peint en 1903, il représente le personnage central d'une des œuvres populaires entre toutes du théâtre espagnol du Siècle d'or, *La Tragicomédia de Calisto y Melibea*, de Fernando de Rojas, publiée pour la première fois en 1499. Picasso en possédait diverses éditions, dont la dernière de 1601. Il aimait son mélange de romance sentimentale, *olla podrida* de comédie grossière et de tragédie sublime. Célestine incarne la figure de l'entremetteuse, sorcière ou fée, tour à tour bénéfique ou maléfique, favorisant ou défaisant l'amour des beaux jeunes gens, avec son œil unique comme les Grées du mythe.

Le modèle avait été pris par Picasso dans un personnage réel, effectivement borgne, dont il a laissé de nombreux croquis, et qui exerçait son métier au cœur du *Barri Xino* de Barcelone, Carlota Valdivia, à quelques pas de l'atelier où travaillait le peintre, 12-4° Condé de Asalto (aujourd'hui Carrer Nou de la Rambla), dans *l'escalera interior*, est-il précisé sur le châssis de la toile.

Dans la peinture, Picasso a néanmoins ennobli son modèle, la drapant dans un long manteau qui fait de la sinistre vieille une sorte de princesse des trottoirs, dotée d'un visage énergique d'où émane, écrira John Richardson, le biographe de Picasso, «un air d'éternelle dignité qui évoque plus une prieure du xvii^e siècle qu'une entremetteuse du xx^e».

La Célestine, il est vrai, est un motif traditionnel de la peinture espagnole, qu'on rencontre chez Murillo comme chez Goya.

Jean Clair de l'Académie française

Ah, c'était le bon temps !

Célestine À moi le profit, à elles la besogne ! Je ne manquais pas de clientèle grâce à elles : cavaliers jeunes ou vieux, ecclésiastiques de tous rangs, de l'évêque au sacristain. Dès que j'entrais dans une église, je voyais tomber les bonnets sur mon passage comme si j'étais une duchesse. Ils se troublaient si fort à ma vue qu'ils faisaient et disaient tout de travers. C'est là qu'on prenait date, qu'on m'offrait de l'argent, des cadeaux, des promesses. On baisait le bord de mon manteau et certains même, pour me contenter, me baisaient au visage.

Sempronio Tu nous stupéfies, mère, avec ce que tu racontes sur ces bons religieux. Tous n'étaient quand même pas comme ça ?

Célestine Non, mon fils, Dieu ne permettrait pas que je lance pareille calomnie. Dans le vaste clergé il y avait de tout, de très chastes et puis ceux qui font vivre le métier. À peine étais-je de retour chez moi que des douzaines de poulets, dindons, perdrix, jambons, franchissaient ma porte pour nourrir mes dévotes. Et le vin ! quels vins ! Murviedro, Toro, Madrigal, San Martin, ah ! je n'ai plus tous les terroirs en tête bien que mon palais sache encore distinguer les bouquets. Je ne sais comment je peux vivre après être tombée de si haut !

Fernando de Rojas, *La Célestine*, acte IX

Péché caché est à moitié pardonné

L'abbé, afin de mieux constater la faute commise, et voyant que le moine ne s'était point aperçu qu'il l'avait vu, se réjouit de cet incident, prit la clef et lui donna la permission demandée. Dès qu'il l'eut vu partir, il se mit à réfléchir sur ce qu'il valait mieux faire, ou bien ouvrir la cellule en présence de tous et leur montrer la faute, pour qu'ensuite ils n'eussent pas occasion de murmurer contre lui quand il punirait le moine, ou bien apprendre par la jeune fille même comment la chose s'était passée. Et songeant à part lui que celle-ci pouvait être la femme ou la fille d'un homme auquel il n'aurait pas voulu faire cette honte de la montrer à tous les moines, il résolut de voir d'abord qui elle était, et de prendre ensuite un parti. Il s'en alla doucement à la cellule, l'ouvrit, entra et referma la porte. La jeune fille, voyant entrer l'abbé, toute éperdue et tremblant de honte, se mit à pleurer. Messire l'abbé ayant jeté l'œil sur elle et la voyant belle et fraîche, sentit, quelque vieux qu'il fût, l'aiguillon de la chair non moins vif que ne l'avait senti son jeune moine, et il se mit à dire en lui-même : « Eh ! pourquoi ne prendrais-je pas du plaisir quand je puis en avoir ? Avec cela que les privations et les ennuis seront toujours prêts tant que je voudrai ! Voilà une belle jeune fille, et personne au monde ne sait qu'elle est ici. Si je puis la décider à satisfaire mes désirs, je ne vois pas pourquoi je ne le ferais pas. Qui le saura ? Personne ne le saura jamais, et péché caché est à moitié pardonné. Cette occasion ne se représentera peut être jamais plus. J'estime qu'il est grandement sage de prendre le bien quand Dieu vous l'envoie. » Ce disant, et ayant du tout au tout changé le projet pour lequel il était venu, il s'approcha de la jeune fille, se mit à la consoler doucement et à lui dire de ne pas pleurer, et, de parole en parole, il finit par lui exprimer son désir. La jeune fille, qui n'était ni de fer ni de diamant, se plia très complaisamment au désir de l'abbé, lequel l'ayant saisie dans ses bras et embrassée à plusieurs reprises, monta avec elle sur le lit du moine.

Boccace, *Le Décameron* (I, IV), XIV^e siècle. Traduction Francisque Reynard

Au travail, Célestine

« Cette bonne personne possède au bout de la ville, là-bas près des tanneries, au bord de la rivière, une maison isolée à moitié en ruine, mal tenue, encore moins meublée. Elle avait six métiers : couturière, parfumeuse, fabricante de fards et de pucelages, maquerelle et un peu sorcière. Le premier servait de couverture aux autres et, sous ce prétexte, beaucoup de filles de service venaient se faire recoudre, et coudre aussi des chemises, gorgerettes, mille autres choses. Aucune ne venait sans un morceau de lard, du blé, de la farine, un pichet de vin, ce qu'elle avait pu dérober à ses maîtres. Mais il se commettait là-bas des vols autrement importants. Comme elle était amie avec les étudiants, les frères convers et ceux qui tiennent la dépense, elle leur vendait le filet de sang que ces malheureuses perdaient à la légère, sûres de la récupération promise. Et elle se servait d'elles pour communiquer avec les plus recluses. Parmi ces dernières, combien en ai-je vu à la faveur d'occasions solennelles telles que processions de nuit, messes de Noël ou messes d'aube, entrer chez elle voilées, et, derrière elles, des pénitents pieds nus et la braguette ouverte sous le manteau qui entraient là pleurer leurs péchés. Ah ! de quoi n'était-elle pas capable ! Elle faisait la docte au chevet des enfants, elle prenait un écheveau de lin ici et le donnait à tisser là, pour pouvoir pénétrer dans toutes les maisons. Et c'était "Mère" par-ci, "Mère" par-là, et "Voilà la vieille", "C'est elle", partout on la reconnaissait. Avec tout ça, elle ne manquait ni vêpres ni matines, elle n'oubliait aucun monastère, puisque c'est entre les alléluias qu'elle plaçait ses accords. Chez elle, elle fabriquait du parfum, elle falsifiait l'ambre, le musc, le benjoin, le storax, la civette. Elle avait une pièce pleine d'alambics, de fioles et de pots. Elle préparait toutes sortes de fards, onguents, potions, lotions, pour éclaircir et lustre le teint, des eaux pour le visage avec de la serpentaire, de l'asphodèle, de l'écorce de baguenaudier, du fiel, du moût de vin. Elle faisait maigrir avec du jus de citron, de la moelle de chevreuil et autres mixtures. Elle distillait des eaux de rose, de fleur d'oranger, trèfle, jasmin, chèvrefeuille, œillet, préparait des lessives au sarment, à l'yeuse ou au salpêtre pour faire blondir,

et dans la composition de ses pommades entraient, c'est dégoûtant à dire, de la graisse de vache, d'ours, de couleuvre, baleine, blaireau, chat sauvage, loutre ou hérisson. Elle gardait toujours dans un flacon un peu de baume pour cette cicatrice qu'elle a au nez. Les virginités, elle les refaisait avec une vessie ou les recousait au point. Sur une tablette, dans un petit coffret, elle gardait des aiguilles de pelletier avec du fil de soie, et accrochées à la tablette, des racines de scrofulaire, de fustet sanguin et d'oignon sauvage. Avec ça elle faisait des merveilles. Quand l'ambassadeur français est venu ici, elle lui a revendu trois fois comme vierge une servante qu'elle avait. [...] Elle ravaudait par charité les orphelines et les égarées. Dans un autre réduit, elle avait de quoi raccommoier les amours. Beaucoup d'hommes et de femmes venaient à elle. A l'un elle demandait le pain dans lequel il avait mordu, à l'autre un linge qu'il avait porté, à l'autre une mèche de cheveux. Elle dessinait dans la paume des lettres au safran ou au vermillon, donnait des cœurs en cire percés d'aiguilles et autres horreurs en terre cuite ou en plomb. Elle traçait des signes et contre terre prononçait des paroles. Qui pourrait dire tout ce qu'elle faisait cette vieille ! »

Vous l'avez reconnue ? C'est la Célestine ! De son petit pas pressé, de son pas irrésistible de femme, elle précède de loin Don Quichotte et Don Juan dans l'histoire de la littérature occidentale. C'est elle l'héroïne qui passe les frontières avant le dernier chevalier et le premier séducteur, l'abuseur et baiseur de Séville !

Quand Fernando de Rojas, jeune étudiant en droit à Salamanque, lit ce portrait, il tient entre les mains, un demi-siècle avant le premier des romans picaresques, une vie « picaresque ». Sauf qu'elle n'est pas racontée par Célestine en personne mais par le jeune valet innocent, plus pour longtemps, du noble Calixte, quand il voit arriver chez son maître, en compagnie de l'autre valet, une vieille putain qu'il a servie enfant. L'autre valet, lui déjà corrompu et cynique, est allé la quérir pour trouver une solution à l'amour fou. Mais le jeune Rojas a bien d'autres raisons d'être fasciné par le manuscrit anonyme inachevé qu'il vient de découvrir. Et comme il n'a jamais vu, écrit-il, en langue romane, grecque, toscane ou castillane, une œuvre comparable, il entreprend de lui donner suite et fin. Ainsi naît le *Livre appelé Célestine*.



© Evening Standard / Hulton Archive

A l'origine de cette œuvre inclassable tout en dialogues et en actes, ce qui l'apparente au théâtre, aussi bien roman dialogué, sans règles ni contraintes, il y a donc, et ce n'est pas pour nous étonner en Espagne, un texte anonyme. Les siècles en ont disputé, les philologues ont tranché: le premier acte, le plus long, n'est pas de la même main que la suite en seize, puis vingt et un actes. Et tout ce qu'ont dit l'auteur et les éditeurs dans leurs explications si controversées est vrai. Ce qui donne, du point de vue de la chronologie, un texte vraisemblablement édité à Burgos en 1499, sans titre, sans nom d'auteur, en seize actes (l'anonyme + 15 actes du continuateur). L'année suivante, à Tolède, la même édition porte un titre: « Comédie de Calixte et Mélibée » (nom des amants entre lesquels Célestine s'entremet). Le nom de l'auteur est livré en acrostiche dans des octaves, et le prétendu « correcteur », Alonso de Proaza, donne le mode d'emploi de la lecture souhaitée:

Si tu aimes et souhaites en récitant Calixte
 amener l'auditoire à beaucoup d'attention
 il convient que tu saches parler entre les dents
 tantôt avec gaieté, espérance et passion,
 tantôt avec colère, et dans la confusion.
 Contrefais en lisant mille ruses et façons,
 interroge et réponds par la bouche de tous
 et mets-toi à pleurer ou rire quand il faut.

La lecture publique au début du *xvi*^e siècle palliait « l'irreprésentable », critère en vogue à la fin du *xx*^e. Une autre version parut bientôt, augmentée de cinq actes, sous le titre de « Tragicomédie de Calixte et de Mélibée ». Elle prolongeait le plaisir des amants sur la demande, soi-disant, des lecteurs...

Le succès fut immense. Rien qu'au *xvi*^e siècle on compte plus de cent rééditions en castillan – tirage aussi élevé que celui des romans de chevalerie – et des traductions en français, portugais, italien, allemand, flamand, hébreu, latin même! *La Célestine*, tel devient son titre, car personne ne s'y trompe: c'est elle la véritable héroïne. Elle sort du livre, son prénom devient un nom commun, synonyme d'entremetteuse. La Mère engendre une lignée scélérate, la sorcière Cañizares du *Colloque des chiens* de Cervantès, la vieille Fabia du *Chevalier d'Olmedo* et la retorse

Gerarda de *La Dorotea* de Lope, avant que les grandes coquines du roman picaresque ne prennent le relais et essaient dans l'Europe entière, de *La Vagabonde Courage* en Allemagne à la fameuse *Moll Flanders* d'Angleterre. La fiction précède l'Histoire et la réfléchit autrement. Depuis que le nom de Dieu s'est fait arme de combat, le désir ou Diable a bouté l'amour hors de Dieu. Le règne des intermédiaires a commencé. Pour que Calixte et Mélibée puissent satisfaire leur passion, doit s'entremettre une vieille putain reconvertie en intelligence diabolique, qui, reliant les différents corps de la société, satisfait les désirs pour gagner sa vie. La nouvelle philosophe agit au nom d'un principe de réalité qui renverse tout sur son passage: l'appétit. L'appétit rend fou, imbécile, mène au suicide, au crime, qu'importe, il mène le monde. Célestine a compris. Sa séduction est infinie car elle est la parole, chaude, fine et triviale, savante, populaire, qui retourne la sentence, enfreint l'interdit, tourne la loi, fraude le sens, épouse les sens et pénètre par le bas, bref, le contraire du Verbe qui nous vient d'en haut.

On a davantage mis en valeur son pragmatisme, sa connaissance des hommes, sa finesse de perception et son cynisme que son intrépidité. Tant avec le Diable qu'avec les humains, le commerce qu'elle exerce est périlleux. Par trois fois emplumée, elle a été offerte à la vindicte publique, elle ne persévère pas moins en son être. Elle encourt un grand danger pour satisfaire son client, Calixte, en s'attaquant à Mélibée, fille du puissant Pleberio, et elle a peur, mais elle y va. Un je ne sais quoi de plus complexe que l'intérêt la guide: le goût d'être elle-même jusqu'au bout. Et elle tiendra tête à ses complices, les valets de Calixte qui veulent lui extorquer l'argent qu'elle a gagné à ses risques et périls, jusqu'à ce que mort s'ensuive. « Il y a des héros en mal comme en bien », remarquera au Grand Siècle notre moraliste La Rochefoucauld. Célestine est une héroïne en mal. Disons-le autrement. En castillan, le mot *genio* signifie aussi bien génie que caractère. Femme de caractère, Célestine a du génie *¡tiene genio!* C'est son caractère autant que sa fonction d'intermédiaire qui la fait sortir de l'œuvre et engendre sa postérité.

Rojas utilise à son tour génialement la connaissance qu'a Célestine de la faiblesse humaine pour peindre la société faible, dépravée, mauvaise, et la Fortune aveugle. La chute tragique dans laquelle il précipite tous

les personnages, qu'ils appartiennent à la noblesse ou à la pègre, eut pendant longtemps une seule explication d'ordre moral, confortée par le sous-titre de l'œuvre: « Écrite pour blâmer les amoureux fous qui, vaincus par l'appétit désordonné, appellent Dieu leurs amies, et prévenir contre la turpitude des intermédiaires. »

Mais, en 1902, les archives livrèrent un document capital pour interpréter les choses autrement: le tribunal de l'Inquisition avait refusé qu'un juif converti, qui n'avait pas adopté les pratiques catholiques, fût défendu par son gendre avocat: un certain Fernando de Rojas, désigné comme étant « celui qui composa *Mélibée* ». Rojas appartenait donc au peuple exclu. Le choix qu'il fut contraint de faire entre l'expulsion et la conversion à une religion à laquelle il ne croyait pas a-t-il privé le monde de tout sens à ses yeux? Son scepticisme, voire son nihilisme, provient-il de là? Cette thèse prévaut aujourd'hui où tout se mesure à l'aune de l'identité. Je me garderai, quant à moi, d'interpréter l'ensemble en fonction de ce seul critère, capital, il est vrai, mais insuffisant à révéler la puissante ambiguïté, l'anarchie de cette œuvre qui engendra d'un coup le théâtre et le roman.

Rojas est-il sincère ou ironique quand il soutient l'objectif moral? Le Moyen Âge, auquel appartient encore le premier auteur, se montrait déjà habile à déployer les mauvaises mœurs sous couvert didactique. Les propos impies, l'irrévérence envers la vie sexuelle du clergé s'abritaient déjà derrière la valeur de l'*exemplum*. Nombre d'éditions, du vivant de Rojas, mettent en avant les multiples sentences et avertissements qu'elle contient. Je viens d'en admirer une, imprimée à Séville au milieu du xvi^e, dans l'exposition consacrée à la « présence du Siècle d'or espagnol dans les collections de la Bibliothèque Mazarine ».

Au milieu d'un buisson de questions chante la turpitude de Célestine. Deux particulièrement captivent. Pourquoi l'anonyme exclut-il dès le début que Calixte, noble et beau jeune homme, tombé follement amoureux de Mélibée, belle et de bonne famille, envisage de la demander en mariage? Quelle raison rend impossible pareille union sinon la barrière infranchissable de la « pureté du sang »? Les riches parents de Mélibée seraient-ils des juifs convertis? Rien ne le dit explicitement, bien sûr, mais pour quelle autre raison faire appel à Célestine? L'appel du désir, il est vrai, oublie aussi les procédures. L'autre question étant: comment

L'Inquisition aurait-elle laissé passer cette œuvre si elle l'avait jugée inacceptable du point de vue de la morale chrétienne? Créditant l'auteur d'une visée sceptique sur la condition humaine, le Saint Office a bel et bien vu dans l'exposition des vices et leur châtement une intention didactique. *La Célestine* ne sera interdite de lecture et mise à l'*Index* qu'à la fin du XVIII^e.

Ne séparons pas ce que la hardiesse de Rojas emporte dans une double spirale. Ne séparons pas non plus sa force tragique de sa force comique. Le plaisir que l'on prend à écouter argumenter la maquerelle et ses élèves, les prostituées, les serviteurs qu'elle a corrompus, à fréquenter leurs parties carrées, à pénétrer dans ce monde qui ne vit pas seulement aux abords de la ville, préfigure le plaisir que prendront les lecteurs d'un nouveau genre dont l'heure va bientôt sonner. En se montrant fière de ce qu'elle est, Célestine annonce les futurs héros du monde d'en bas, qui se targueront d'être ce qu'ils sont, même et surtout lorsqu'ils prétendent être des repentis.

Florence Delay, *Mon Espagne or et ciel*, Hermann Éditeurs, 2008

La vagabonde

Au cours d'une marche d'étapes, nous avons cantonné toute une nuit et un jour non loin d'une ville alliée où chacun avait le droit de se rendre pour faire des emplettes. Je m'y rendis aussi, plus pour chaparder et pour voler que pour dépenser de l'argent et faire des achats; car je ne comptais acheter rien d'autre que ce que j'espérais me procurer à la foire d'empoigne ou par quelque autre truc.

J'avais à peine fait quelques pas à l'intérieur de la ville, qu'une demoiselle de condition m'envoya sa soubrette et me fit prier de monter chez elle pour lui dire la bonne aventure. De la bouche de la messagère elle-même, j'appris, avec tout le luxe de détails désirable, que l'amant de la gente demoiselle était devenu rebelle à ses vœux et qu'il ne brûlait plus que pour une autre.

Je fis, de ces renseignements, une utilisation merveilleuse. Et lorsque je parus devant la noble personne, je lui dressai un horoscope si exact que, de l'avis de la malheureuse délaissée, il dépassait toutes les prévisions des faiseurs de calendriers et même toutes les prophéties des prophètes. Elle me confia finalement sa détresse et souhaita savoir s'il existait un moyen magique de retenir sous le charme le frivole amant et de le ramener dans la bonne voie.

« Assurément, noble dame, dis-je, il faudra qu'il se métamorphose et qu'il accepte docilement votre joug, dût-il endosser la cuirasse comme le grand Goliath. » Nulle parole ne pouvait être plus agréable à cette folle d'amour. Aussi voulut-elle que mes artifices fussent mis sans retard à exécution.

Je déclarai: « Il faut que nous soyons seules. Et qu'on se garde bien d'aller crier cela sur les toits. »

Là-dessus, ses servantes furent congédiées, après avoir promis de garder le silence. Je passai alors avec la demoiselle dans sa chambre à coucher. Et je lui demandai un voile de deuil qu'elle avait porté lorsqu'elle avait perdu son père, ainsi que deux pendants d'oreilles, un collier de grand prix qu'elle avait précisément au cou, sa ceinture et sa bague la plus précieuse.



Helene Weigel, *Mère Courage et ses enfants*,
Bertolt Brecht, Berliner Ensemble, 1957

© Roger Pic/BNF

Lorsque je fus en possession de ces bijoux, je les enveloppai dans le voile, auquel je fis quelques nœuds; et après avoir murmuré différentes paroles dénuées de sens, je plaçai le tout dans le lit de cette femme passionnée. J'ordonnai ensuite: « Descendons ensemble à la cave. »

Lorsque nous y fûmes arrivées, je la persuadai de se dévêtir et de ne garder que sa chemise. Pendant qu'elle se déshabillait, je traçai des signes magiques sur le fond d'un grand tonneau plein de vin. Finalement je retirai la bonde, et je commandai à la dame de tenir son doigt contre le trou, pendant que je monterais dans sa chambre accomplir avec la bonde les rites consacrés.

Ayant ainsi mystifié cette simplette, j'allai prendre dans son lit les bijoux, et, sans plus attendre, je quittai la ville.

Hélas! cette amoureuse, pieuse et crédule, jouissait, ainsi que ses biens, d'une particulière protection du Ciel, et ses bijoux ne devaient point m'échoir en partage. En effet, avant d'avoir regagné notre camp avec mon butin, je fus attrapée par un officier noble de la garnison qui me réclama les joyaux. Je déclarai ne point les avoir. Il changea alors de tactique: je ne puis dire qu'il me roua de coups, mais je jure qu'il me frappa bravement avec le plat de son sabre.

Il fit d'abord descendre son domestique de cheval pour me fouiller; mais je m'armai d'un terrible couteau – comme en portent les bohémiens – pour me défendre. Il dégaina alors, et non content de me faire des bosses à la tête, il me meurtrit les bras, les reins et les épaules, tant et si bien que je dus me frotter avec de l'onguent pendant quatre semaines pour effacer mes bleus. Je crois même que ce diable d'homme n'aurait point cessé sitôt de me battre, si je ne lui avais restitué mon butin.

Telle fut, pour cette fois, la récompense de ma belle invention et de mon astucieuse duperie.

Johann Jakob Christoph von Grimmelshausen, *La Vagabonde Courage*,
traduction Maurice Colleville, 10/18, 1963

La coquine

**Heurs et malheurs
de la célèbre Moll Flanders,
qui naquit à Newgate,
et, pendant une vie continuellement variée
qui dura soixante ans,
en plus de son enfance,
fut douze ans une catin,
cinq fois une épouse
(dont une fois celle de son propre frère),
douze ans une voleuse,
huit ans déportée pour ses crimes en Virginie,
et enfin devint riche,
vécut honnête et mourut pénitente.
D'après ses propres mémorandums.**

Vers une heure du matin nous remontâmes dans le carrosse; l'air et le mouvement du carrosse lui firent monter les vapeurs de la boisson à la tête; il montra quelque agitation et voulut recommencer ce qu'il venait de faire; mais moi, sachant bien que je jouais maintenant à coup sûr, je résistai, et je le fis tenir un peu tranquille, d'où à peine cinq minutes après il tomba profondément endormi.

Je saisis cette occasion pour le fouiller fort minutieusement; je lui ôtai une montre en or, avec une bourse de soie pleine d'or, sa belle perruque à calotte pleine, et ses gants à frange d'argent, son épée et sa belle tabatière; puis ouvrant doucement la portière du carrosse, je faussai compagnie à mon gentilhomme et au carrosse tout ensemble.

Daniel Defoe, *Moll Flanders*, traduction Marcel Schwob,
revue et complétée par Francis Ledoux, Gallimard, Folio, 1969

La terrienne de bon sens

Frosine Mon Dieu, tous ces blondins sont agréables, et débitent fort bien leur fait; mais la plupart sont gueux comme des rats: il vaut mieux, pour vous, de prendre un vieux mari qui vous donne beaucoup de bien. Je vous avoue que les sens ne trouvent pas si bien leur compte du côté que je dis, et qu'il y a quelques petits dégoûts à essayer avec un tel époux; mais cela n'est pas pour durer; et sa mort, croyez-moi, vous mettra bientôt en état d'en prendre un plus aimable, qui réparera toutes choses.

Mariane Mon Dieu! Frosine, c'est une étrange affaire, lorsque pour être heureuse, il faut souhaiter ou attendre le trépas de quelqu'un; et la mort ne suit pas tous les projets que nous faisons.

Frosine Vous moquez-vous? Vous ne l'épousez qu'aux conditions de vous laisser veuve bientôt; et ce doit être là un des articles du contrat. Il serait bien impertinent de ne pas mourir dans trois mois! Le voici en propre personne.

Molière, *L'Avare*, acte III, scène 4



Ruy Guerra, *Eréndira*, 1983
© Collection Institut Lumière

Fascinantes sorcières

Au commencement, on l'appela *Comédie de Calixte et Mélibée*. Le texte fut ensuite augmenté et il devint alors *Tragicomédie de Calixte et Mélibée* et puis, pour finir, tout le monde ne l'appela plus que *La Célestine*. Très vite le personnage de la vieille entremetteuse a relégué les amours de Calixte et de Mélibée au second plan. C'est elle qui fascine. Les lecteurs du *xvi^e* siècle ne s'y trompent pas qui, dans un même élan, la craignent et l'admirent. Ce ne sont pas ses maléfices qui les inquiètent, mais sa connaissance de la nature humaine. La prostitution n'est pas du seul domaine de la littérature. Elle est aussi dans la rue. Et s'ils frissonnent de peur, quel plaisir toutefois que de l'entendre parler, proférer des sentences, dicter ses sages conseils, enseigner sa philosophie pratique de la vie. Docte Célestine qui renferme tout un savoir culte et populaire, qui est capable de citer Sénèque ou de rappeler de vieux proverbes. Tout le monde l'appelle « mère ». Elle protège, punit, pardonne, nourrit. Elle blâme, sermonne, enjôle, séduit. Que serait le monde sans elle ? Mais quelle est donc l'intention de Rojas ? « Blâmer les amoureux fous, qui vaincus par l'appétit désordonné appellent leurs amies Dieu, et prévenir contre la turpitude des intermédiaires », comme l'annonce le sous-titre de l'œuvre ? Dénoncer un monde sans valeur qui ne reconnaît que le profit ? Pareil spectacle du vice peut-il être innocent ? Ils sont si nombreux à s'y complaire. Le vice peut-il être exemplaire ? L'ambiguïté de l'œuvre éprouve les consciences. Dès le *xvi^e* siècle, de célèbres lecteurs mettent en garde contre ses dangers. Parmi eux Cervantès qui, à l'aube du *xvii^e* siècle, nous livre dans les poèmes acrostiches de la première partie de *Quichotte* un jugement équivoque : « Livre à mon avis divin s'il laissait moins voir l'humain. » A son tour donc de semer le trouble. Et c'est à sa manière qu'il va rendre hommage à la création de Rojas et proposer une réponse en créant dans le *Colloque des chiens*, la dernière de ses *Nouvelles exemplaires*, au cœur d'un épisode qui s'avère être la véritable clef de voûte de la nouvelle, un personnage célestinesque haut en couleurs : la Cañizares. Chez Cervantès, le spectacle du vice s'offre à travers le récit d'une autobiographie canine. Son récit embrasse une vie de chien

depuis une jeunesse fougueuse et maligne jusqu'à la quiétude d'une sage retraite dans un hôpital en tant que chien d'aumônier. Sous les couleurs d'une fable animalière, le récit de Cervantès prend le sens d'une allégorie de la vie humaine. Un soir, deux grands dogues, Scipion et Berganza, découvrent, stupéfaits, qu'ils ont le don de la parole. Né de ce miracle, le récit de Berganza commence. Face à lui, Scipion écoute et critique. De maître en maître, les deux chiens passent au crible la société qui les entoure. La matière est picaresque, la critique acerbe et aiguë. Et au fur et à mesure que le récit progresse, le monde se noircit jusqu'à l'acmé narrative de la nouvelle que constitue l'épisode d'une vieille sorcière appelée, elle, Cañizares. Là, un nouveau récit commence, celui de sa vie et de celle d'un chien, Berganza peut-être. Tout comme son aïeule Célestine, Cañizares fascine et terrorise tout à la fois. Elle rassemble les mêmes traits: vieille, hideuse, hypocrite, lubrique et cupide. Maîtresse en l'art du discours, elle sait mieux que quiconque tromper son auditoire. Elle est le mal par excellence. Or, la Cañizares est une sorcière dont tout l'art est celui d'un monde à l'envers: faire passer une chose pour une autre, en l'occurrence un chien pour un homme. Serait-ce donc la Cañizares qui détient la clef de ce prodige sur lequel repose la nouvelle: deux chiens qui devisent? Détiendrait-elle la clef de leur humanité? Curieux renversement que propose là Cervantès dont on reconnaît le sourire ironique. Car dans le *Colloque des chiens*, le tableau de la nature humaine est bien noir lui aussi. Si noir même que nos héros canins choisissent. Ils resteront chiens. Mieux vaut une parole précaire qu'une ascendance humaine ignominieuse. Mieux vaut être chien et jouir, le temps d'un rêve, d'une parole, humaine, elle. Tandis que Célestine triomphe et entraîne la mort, la Cañizares échoue. Le jusqu'aboutisme de l'une confine chez l'autre à la démesure. Le verbe trompeur tombe dans le grotesque. C'en est alors fini de la fascination perverse qu'il exerçait: le spectacle du mal dans lequel la Cañizares était passée maîtresse est renvoyé à sa seule vérité, celle de l'apparence. Et le rire peut éclater. Aucun didactisme de la part de Cervantès. L'auteur ne propose aucune solution à ce noir tableau de la nature humaine. Mais l'issue cocasse de l'aventure chasse tout pessimisme amer de la lecture de ses lignes. A l'inverse, chez Rojas, la fascination du mal est une plongée dans les ténèbres.

Verra-t-on dans ce traitement un signe des temps? L'Espagne renaissante de Rojas noue un pacte social basé sur l'exclusion et l'heure est à la dissimulation. A l'époque de Cervantès, l'Inquisition veille toujours et l'Espagne esquisse un mouvement de repli appelé à se durcir. Sous l'effet d'un catholicisme fervent, le ciel a pris la couleur de l'airain. Et si Célestine court encore les rues, seule à enfreindre les lois, la Cañizares se dissimule dans un hôpital où elle feint la charité. Elles connaissent le monde. Elles sont la malignité faite femme. Et à travers leur acuité, Rojas et Cervantès ont parfaitement su dénoncer les maux de leur époque. Tous deux partagent le goût de l'ambiguïté et savent la complexité de la nature humaine. Créateurs de génie, ils ouvrent des voies nouvelles. Tragique au comique mêlé chez l'un, ironie douce-amère chez l'autre. Rojas propose au lecteur un plaisir nouveau: celui que lui procure Célestine en l'introduisant dans les couches infâmes de la société. Chez Cervantès, nulle complaisance dans l'ignominie. La peinture du vice est l'occasion d'une écriture oblique qui brise les codes et entraîne le lecteur au cœur de la création romanesque. Suspendu à la magie d'un verbe créateur, son plaisir est avant tout celui de l'entendement. Fascinantes sorcières.

Marie-Blanche Requejo Carrió, novembre 2010

La Maupin

En 1670 apparaît, sur « le Théâtre des merveilles de la Nature », comme on disait alors, Émilie d'Aubigny. Elle sera éclatante comme un défi de Marlowe qui, lui aussi, enregistrerait les secousses de son temps, et se trouvait d'un coup libre de clamer la grandeur, la nudité de l'homme orphelin d'un Dieu tout-puissant. Émilie d'Aubigny, future dame Maupin, celle qu'on connaîtra comme « la » Maupin, refusera de tenir pour évidentes les contraintes de la loi, et s'inventera.

Celui qui est à lui-même loi
N'offense aucune loi, n'a pas besoin de loi,
Il est roi de fait...

La Maupin s'amuse. Elle est indépendante, fameuse, désirée. Elle se rend un soir à un bal donné par Monsieur, au Palais-Royal. Elle n'est pas invitée, qu'importe, comme toujours, elle se débrouille. Elle est... en habit d'homme. Coquet. Bas de soie, jarretière, culotte ajustée, justaucorps, l'épée au côté, canne à dragonne de rubans, talons hauts, habit rouge. Elle entre dans une salle tapissée de miroirs, éblouissante de lumières. Beaucoup d'invités portent des masques « grotesques », l'un des plus impressionnants est une étrange composition de quatre figures: le danseur qui le porte montre ainsi à chacune de ses cavalières un visage différent. Cela frise le vertige, qui « incarne » si purement ce fol air du temps. La Maupin courtise une dame, qui n'entend point se laisser importuner. La Maupin insiste. La dame appelle à son secours ses chevaliers servants. Que la Maupin invite à régler la querelle dehors. Les trois gentilshommes sortent avec élan. La Maupin règle ses comptes, et leur règle proprement leur compte. Puis remonte, et s'en va signaler à Monsieur que trois braves ont besoin d'assistance, en bas au coin de la rue. Ah! un duel? dit Monsieur, mais qui est responsable? – Celle qui a l'honneur de vous parler, précise la Maupin, qui juge à propos de s'éclipser. Les lois sur le duel sont féroces. Mais prévoient-elles aussi le cas où le fautif est une femme?

Évelyne Pieiller, *Musique maestra*, Éditions Plume, 1992

Les Coquillards

Le roy de la Coquille exhibe les dents en pointes de ses mâchoires: Être de notre confrérie? Mais tu sais que c'est autre chose que de mettre la pagaille au Quartier latin puis de rentrer gentiment souper chez un doux chanoine...

Il trempe une main dans l'eau tiède du baquet et fait goutter ses doigts sur ma ballade dont l'encre des mots se dilue:

- Pour être des nôtres, on doit d'abord faire ses preuves... Nous sommes rassemblés en compagnonnage tels les menuisiers, les serruriers... Nous sommes des voleurs et des tueurs, alors, pour devenir maître coquillard, il faut réaliser deux chefs-d'œuvre: un vol scandaleux aux yeux de tous, un crime écœurant devant témoins puis, en guise de bienvenue dans la confrérie, nous offrir ce qu'on te demandera. Es-tu prêt à cela?
- Qu'y aurait-il à faire exactement?
- Colin de Cayeux s'en va d'un pas félin.
- On en reparlera au cimetière des Saints-Innocents, demain.
- ... A la torture, poursuit Dom Nicolas.
- A la torture?
- Ça veut dire: « au lever du jour », me traduit Bar-sur-Aube dans le creux de l'oreille gauche dont il me mord le lobe au sang.

Jean Teulé, *Je, François Villon*, Éditions Julliard, 2006

Don Juan

Tirso
de Molina

**Qui je suis :
un homme sans nom.**

Tirso de Molina, *Don Juan*, scène I

Héros de la temporalité humaine

Il faut déterminer quel rôle joue le temps dans la psychologie donjuanesque. Il semble qu'il y ait là l'unique voie d'accès à l'âme du séducteur derrière ses aventures, auxquelles on a tort de vouloir le réduire parfois, alors même qu'on pressent son sérieux et sa seigneurie au-delà de sa désinvolture et des méchantes affaires où il s'engage constamment – ou inconstamment si l'on préfère. Il est surprenant que les innombrables auteurs qui ont écrit sur lui aient si peu songé à l'étudier dans cette perspective.

Car, manifestement, le mythe de don Juan est d'un bout à l'autre un mythe temporel. C'est même son caractère le plus évident, et qui permet de le dater. Les spécialistes ont recherché, dans la littérature et le folklore antérieurs au *Burlador*, les éléments de l'affabulation mythique. Ils ont trouvé des drames, comme le *Dineros son Calidad* de Lope de Vega, des « romances » comme ceux du *Cycle du galant* cité par Esther van Loo, d'autres mythes, comme celui du « démon qui mange les cadavres et qui, en dernier lieu, est vainqueur du héros qui a lancé un défi à la mort », rappelé par Otto Rank, où figure le thème de la provocation au mort et du banquet funèbre. Mais ce thème n'est qu'indirectement temporel, il appartient au thème de l'âme et de la survie tant qu'il n'est pas utilisé pour la punition surnaturelle d'une transgression de l'ordre naturel, et c'est, à notre connaissance, dans le *Burlador* que cette utilisation se produit pour la première fois. Le héros don Juan ne peut être compris qu'à partir de la condition temporelle de l'homme, puisqu'il est à l'origine, et demeure ensuite (ou bien il n'est plus don Juan) celui qui choisit ce temps contre l'éternité. Il n'y a pas d'autre sens à donner au fameux *tan largo me lo fiáis*, la riposte du Trompeur de Séville au père qui lui rappelle le Juge, celui qui dispense l'éternité à la sortie du temps¹; et ce n'est pas fortuitement que ce vers a pu servir de titre à une imitation de la pièce de Tirso de Molina, généralement attribuée à Calderón.

C'est pourquoi les créateurs de don Juan (par opposition aux commentateurs) l'ont, à de rares exceptions près, porté à la scène: l'univers du Séducteur n'est ni celui du roman, ni celui de la poésie, ni celui de la musique pure, ni celui de la plastique immobile. C'est celui du théâtre.

Au théâtre, don Juan vit devant nous son temps qui est le nôtre, le temps de notre condition d'homme. C'est-à-dire que le temps du Séducteur n'est pas, comme il pourrait l'être dans un roman ou un poème, par exemple, décrit, ou figuré, ou symbolisé: il est, à la lettre, représenté. Si bien que le spectateur, placé par la représentation en présence de don Juan, vit immédiatement de son temps le rythme et le drame. Porter don Juan à la scène, c'est vouloir que le public fasse l'expérience de la temporalité donjuanesque. L'auteur sait qu'il travaille ici sur cas privilégié: qui met le Séducteur au théâtre peut compter sur le temps pour réaliser avec une facilité exceptionnelle, entre le héros et les spectateurs, cette solidarité, cette connivence inhérentes à la représentation. Héros de la temporalité humaine, don Juan est fait pour le jeu théâtral.

Micheline Sauvage, *Le Cas Don Juan*, Éditions du Seuil, 1953

¹ *El Burlador de Sevilla*, 2^e journée:

Don Diego: Dieu au jour de la mort est un juge inexorable.

Don Juan: Au jour de la mort? Me donnes-tu un temps si long?

D'ici là grand est le voyage.

La course des temps aux claires lumières de la moquerie

Don Juan fait l'amour en se dressant sur ses ergots, comme le torero avec la cape. Et récolte temps et tempêtes.

- Tu as pris le taureau par les cornes.
- Non. Mais le taureau me les a montrées.

D'où l'insurpassable présence de sa figure, qui fait avouer, même aux plus moqués, qu'ils le furent gaillardement, « avec une espagnole arrogance ». « J'ai du brio – crie le Moqueur – et le cœur à vif ! » Il suffit de lire avec attention la comédie pour s'en convaincre. Don Juan ne s'arrête jamais à rien, et encore moins que rien, pas un seul instant, à la complaisance amoureuse des sens ou du sentiment; ce n'est pas un voluptueux sensuel ni sentimental; il passe par l'amour à tombeau ouvert; qu'il ne l'ait pas du tout rejeté n'est, semble-t-il, pas uniquement dû à sa pure soif intellectuelle de le voir moqué et, comme il se doit, piqué.

Te voilà à jouer
et si tu peux gagner, alors,
persiste, parce qu'au jeu,
plus l'on joue, plus l'on gagne.

Car une fois réussie la moquerie, il rejette bel et bien l'amour sensuel et sentimental; il le rejette entièrement, totalement, avec la chaste affirmation catégorique du plus pur *noli me tangere* intellectif. Or ce que moque et pique le Moqueur, à son jeu, ce ne sont ni des sentiments ni des passions, mais des idées, un concept moral, l'honneur, l'honnêteté, sans que la sensualité ni les sentiments soient le moins du monde ou au minimum intervenus, comme s'il n'avait ni sentiment ni sensualité, ou alors le strict nécessaire pour faire son jeu ou que les autres le fassent.

Les femmes trompées par le Moqueur le sont à l'image des dupes, car elles allaient tromper; elle perdent pour être entrées dans le jeu:

car toujours celles qui se moquent
finissent par être moquées.

Or il ne faut pas oublier que, par l'intégrité poétique de la moquerie, le Don Juan Tenorio de la comédie de Tirso de Molina, en tant que personnalité dramatique, comme image et représentation laissant transparaitre son argument, son sujet, son affaire, la dramatique temporalité, n'a, j'insiste, ni physiologie ni psychologie, autrement dit, ni corps ni caractère, mais figure et génie ou genèse figurative, élan et dramatique temporalité (et pourtant Tirso jouit d'une malheureuse réputation de grand psychologue, du fait d'avoir été confesseur). Cette géniale ou juste figuration dramatique, génie et figure de Don Juan, est ce qui le mène précisément jusqu'à la sépulture pour le vérifier une bonne fois, une bonne fois pour toutes, une bonne et définitive fois. Et ce dans l'illusion, par la désillusion. Il est dans les délais, il paie logiquement et non chronologiquement sa dette à la fin:

c'est un juge fort
que Dieu dans la mort.

Tel, est le commencement de la fin, de la dernière fin, soit terminer par le commencement ou commencer par la fin, se générer dramatiquement, comme tout homme, dans les limites de sa propre détermination. Telle est la genèse figurative de la pensée, de la moquerie: le génie ou la figure du moqueur, l'homme et pas le nom, le berceau et la sépulture de Don Juan. Tel, l'argument que l'on figure et représente dans la célèbre comédie théologique attribuée à Tirso de Molina.

- Que l'on proclame à son de trompe
« Prenez tous garde à un homme
qui ne fait que tromper les femmes
et qui est le Moqueur d'Espagne ».
- Tu m'as donné un bien gentil nom.

La première chose que fait le Moqueur, à son entrée en scène, dans l'admirable comédie de Tirso, c'est d'ôter son nom comme on ôte



© Vito Palmisano

son masque: se démasquer, nous détromper. Toute moquerie enseigne une vérité. Quand Isabela la trompée et détrompée lui demande: Homme, qui es-tu?, il répond en toute clarté: Qui suis-je? Un homme sans nom. Don Juan, un homme sans nom? Ne serait-ce pas à l'opposé? L'autre Don Juan, oui, celui qui n'est rien que son nom, pas le Moqueur.

Le Moqueur est un homme qui ôte son nom comme son masque, pour que les autres le relèvent, et ils l'ont relevé en effet, comme un gant, le nom, ce loup; telle une loque. Ici pend, fantoche exécuté et affaissé, le nom vide, le nom sans homme: Don Juan, sentimentalement et pathologiquement défiguré. Il est temps de revenir au Moqueur, à sa figure dramatique d'homme sans nom, qui acceptait avec joie ce nouveau nom de moqueur, disant à celle qui le lui offrait: Tu m'as donné un bien gentil nom. Autrement dit, de Moqueur et pas de Don Juan.

Et qu'est, qui est, le Moqueur dans la comédie du frère Tirso? Un vert galant? Un galant homme? Rien de cela. Un homme qui ne veut pas perdre son temps, ni plus ni moins, ni n'en veut gagner, ne pas perdre son temps dans toute l'étendue du mot temps, ne pas perdre sa place ou son espace temporel. Un homme rationnel, logique, absolu. Un intempestif, l'homme ne voulant pas temporiser. Tout ce que fait le Moqueur, dans la comédie, est intempestif: il trompe, tue ou meurt pour ne pas temporiser, pour moquer et piquer le temps qui est si peu demain la veille. Il jette le temps par les fenêtres (comme Sigismond le domestique, pour voir si c'est vrai, si c'est possible), le gaspille, avec prodigalité, comme si c'était un capital, et s'en joue ainsi, jouant sa tête; voilà pourquoi il reste sans et qu'il lui manque du temps pour tout, et que par manque de temps matériel, il perd tout. Ah, temps matériel! Ne sommes-nous pas de la matière même de notre temps, temps d'être et non de penser?

José Bergamín, *L'Espagne en son labyrinthe*, traduction Yves Roullière, Éditions de l'Éclat, 1992

Burla, en espagnol, veut dire moquerie, plaisanterie, tromperie; *Burlador*, celui qui moque ou se moque, trompeur, séducteur.

Regards d'une femme

[...]

– Quel souvenir, Damien, croyez-vous avoir laissé aux femmes, à la plupart des femmes?

Il ouvrit grands ses yeux gris, dont il ménageait le regard, d'habitude, entre des paupières mi-fermées.

– Quel souvenir?... A coup sûr, un goût de trop peu, – naturellement.

Le ton de la réplique me choqua, encore qu'elle fût trop sèche pour que j'y soupçonnasse de la fatuité. Je regardais cet homme froid, qui n'était point affecté, ni entaché de beauté commerciale. Je ne lui reprochais que d'avoir les mains et les pieds petits, et délicats. Le détail est d'importance pour moi. Quant à ses yeux gris et ses cheveux noirs, c'est un contraste qui nous frappe vivement, nous autres femmes, et nous disons avec complaisance que c'est un indice de caractère violent. L'homme au caractère violent daigna ajouter quelques mots:

– Que je les aie eues par surprise, ou qu'elles aient languï un bon moment, il a bien fallu que je les quitte au moment où j'étais sûr qu'elles crieraient après moi comme des brûlées... Voilà tout.

Je sais que chaque métier enfante son mensonge propre, sa propre littérature, aussi écoutais-je « don Juan » avec incrédulité.

– « Il a bien fallu... » Et pourquoi a-t-il bien fallu?

Il reprit sa fermeté, son air de présager les méfaits de la lunaison ou la fatale invasion des chenilles:

– Vous ne voudriez tout de même pas que je me sois consacré à leur bonheur, à partir du jour où j'étais sûr d'elles? D'ailleurs je ne serais pas un homme à femmes si j'avais fait beaucoup l'amour.

[...]

J'ai pensé fréquemment à cet homme qui n'avait ni esprit ni gaîté, ni la désarmante sottise dont s'épanouissent, confiantes, les femmes. Il n'était paré que de sa fonction. Cent fois j'ai soutenu devant moi-même que rien de lui ne me troublait, pour reconnaître cent fois que ce n'était qu'une partie, la petite partie claire et courte, la partie inutile de la vérité.

– Il a bien fallu que vous les quittiez, répétais-je. Et pourquoi a-t-il fallu? N'aimez-vous que la victoire? Ou, au contraire, ne faites-vous aucun cas de cette victoire?

Il prit le temps de comprendre. Comme si ma question l'eût enfin rejoint au loin, il s'éveilla, devint vif et haineux. Les paumes de ses mains claquèrent l'une contre l'autre, et il entrecroisa fortement ses doigts. Je crus qu'il allait enfin invectiver contre invisible, au hasard. Je souhaitais qu'il cédât à la colère, à un désordre quelconque qui me l'eût découvert illogique, faible et féminin, ainsi que toute femme l'exige, au moins une fois, de tout homme...

[...]

– De quel droit? De quel droit ont-elles eu, toujours, plus que moi?

Si encore je pouvais en douter. Mais je n'avais qu'à les voir... Leur plaisir n'était que trop vrai. Leurs larmes aussi. Mais leur plaisir surtout..

Ici, il ne se permit aucune digression sur l'impudeur féminine. Il eut un imperceptible redressement du buste, pour s'écarter de ce qu'en effet il voyait dans sa mémoire, « subdivisée intérieurement », elle aussi.

– Être leur maître dans le plaisir, mais jamais leur égal... Voilà ce que je ne leur pardonne pas.

[...]

– Le plaisir, bon, oui, le plaisir, c'est entendu. Si quelqu'un en ce monde sait ce qu'est le plaisir, ce quelqu'un c'est moi. Mais de là à... Elles vont trop loin.

Il vida avec force le fond de son verre sur le tapis comme un roulier dans une auberge, et ne s'excusa pas. Ces gouttes d'eau tiédie insultaient-elles une femme, ou toute la horde invisible qui ne craignait pas l'exorcisme?

« Elles vont trop loin. » Elles vont d'abord jusqu'où l'homme les mène, exigeant, ivre lui-même et titubant de la science qu'il leur verse.

Puis: « Où est mon ignorante d'hier? » soupire-t-il dès le lendemain, « et qu'ai-je de commun avec cette chèvre de sabbat? »

– Elles vont vraiment si loin?

– Croyez-moi, dit-il laconiquement. Et elles ne savent pas revenir en arrière.

Il détourna les yeux d'une manière qui lui était personnelle, ostensiblement et comme un homme qui, devant une lettre ouverte, se défend de la lire par crainte de refléter sur son visage ce que déloyalement il y pourrait surprendre.

– C'était peut-être votre faute. N'avez-vous jamais donné à une femme le temps de s'habituer à vous, de s'adoucir, de se reposer?

– Quoi donc? fit-il, railleur. La paix, alors? La pommade aux concombres pour la nuit et les journaux au lit le matin?

Il reprit un petit balancement du buste, à peine sensible, unique aveu d'une fatigue nerveuse. Je respectai le silence, la parole elliptique d'un homme qui n'avait, de toute sa vie, traité avec l'ennemie, ni déposé son armure, ni admis dans l'amour cette décrépitude qu'est le repos...

– En somme, Damien, vous avez, de l'amour, la même conception que les anciennes jeunes filles, qui n'imaginaient le guerrier que l'arme au poing et l'amoureux qu'en état de prouver son amour?

– Il y a de cela, dit-il, condescendant. Les femmes que j'ai connues n'auront pas eu à s'en plaindre. Je les ai bien élevées. Et pour ce qu'elles m'ont donné en échange...

Colette, *Le Pur et l'Impur*, Le Livre de poche, 2004

**Ma légende...
c'est une histoire épique,
interminable, épisodique,
confuse, absurde,
rebondissante
comme un feuilleton
ou comme la vie.**

Michel de Ghelderode, *Don Juan*

Le plus court

Don Juan du monde

Acte I. Scène unique:

La femme Oui ou non?

Don Juan Non.

Acte II. Scène unique:

La statue Oui ou non?

Don Juan Oui. (Il lui donne affectueusement la main.)

Épilogue dans le ciel:

Le Seigneur (à Don Juan): Je ne te demande pas de dire oui, je ne te demande pas de dire non; je dis que si tu veux que je te raconte le conte qui ne s'achève jamais... (Don Juan s'endort, le Diable rit du mensonge...
Un chœur d'anges entonne Gloire à Dieu au plus haut des cieux,
et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté.)

José Bergamín, *La Fusée et l'étoile. (Affirmations et doutes aphoristiques, lancés par élévation)*, 1923. Traduction Florence Delay

La liste et sa lacune

Don Sandoval (s'asseyant) On vous dit brave cavalier?

Don Juan Voici mon épée.

D. S. Beau joueur?

D. J. Voici ma bourse.

D. S. Et bon compagnon auprès des femmes?

D. J. Voici ma liste.

D. S. La liste d'abord; puis chaque chose aura son tour.

D. J. Et aucune ne se fera attendre.

D. S. Elle est divisée en deux colonnes?

D. J. Pour plus de clarté.

D. S. D'un côté les femmes séduites?

D. J. De l'autre, les maris trompés.

D. S. Elle commence par Dona Fausta, femme d'un pêcheur.

D. J. Et finit par la signora Luisa, maîtresse d'un pape, vous voyez que l'échelle sociale est parcourue et que chaque classe m'a fourni son contingent.

D. S. Erreur!

D. J. Comment cela?

D. S. Le loup est entré dans le bercaïl, c'est vrai; mais il a laissé échapper la plus belle et la plus tendre de toutes les brebis.

D. J. Laquelle?

D. S. Celle du Seigneur.

D. J. C'est par Dieu vrai! Il n'y a pas de religieuses. Messieurs, j'engage devant vous ma foi de gentilhomme qu'avant huit jours cette lacune sera remplie...

Alexandre Dumas, *Don Juan de Marana (sic) ou La Chute d'un ange*, acte III, scène 4, 1836



Clovis Trouille, *My Tomb*

© Adagp, Paris, 2011 Bridgeman Giraudon

L'amour dans un cimetière

Il déambulait par le cimetière, dépoitraillé, tête nue. Il allait. La pierre des tombeaux disparaissait sous les liserons et les giroflées.

On n'apercevait de tous ces monuments qu'un bout de colonne, un cippe. Don Juan, en passant, lisait le nom des belles mortes sur la pierre, avec des appels, des soupirs :

Isabel, dix-sept ans.

Conception, vingt ans.

Cristina, dix-neuf ans.

Josèphe, dix-huit ans.

Leonor, vingt-trois ans.

Matilde, quatorze ans.

A mesure, il caressait les croix à pleine main, il mettait les épitaphes en lumière, avec des claquements de langue. Il palpait les caveaux, faisant sonner la dalle, essayant d'imaginer à l'intérieur les corps miraculeux des amantes, leurs chevelures qui électrisent la main, leurs gorges qui bravent le ciel. En quel état étaient-elles aujourd'hui, sous le signe de quelle métamorphose, de quelle novation? Que leur cendre sous le marbre devait être douce! Il allait, en proie à l'on ne sait quel maléfique délire. L'égarement lui affolait peu à peu les extrémités, la plante des pieds, le bout des doigts. Il collait l'oreille à la pierre, il glissait un œil le long des fentes, par le trou des serrures.

Laura, quinze ans.

Jubilacion, vingt ans.

Beatriz, dix-sept ans.

Aminta, douze ans.

Quelle lugubre revue passait-il là? Et de quel mysticisme profond, de quelle loi fondamentale ces commerces avec les symboles de la mort, avec le scandale et le sacrilège étaient-ils le signe? L'impiété n'est pas autre chose qu'une putréfaction de la religiosité, et comme la piété du mal.

Joseph Delteil, *Don Juan*, Paris, Grasset, 1930

Un Don Juan repentî

Don Miguel Je n'ai pas travaillé six jours. Je n'ai fait aucune œuvre. Et le septième jour, mon œuvre fut de blasphémer, de cracher sur la terre et sur Dieu. Je n'ai honoré ni mon père ni ma mère. Mon père m'a maudit, ma mère est morte de douleur.

J'ai menti. Mille fois j'ai dit: j'aime, alors que tout mon cœur riait d'un mauvais rire. Et le menteur peut retirer ce qu'il a dit; mais moi, comment retirerais-je ce que j'ai dit?

J'ai dérobé. J'ai volé l'innocence. Mais le pénitent restitue, et moi, moi, je ne peux pas restituer.

J'ai tué. Et mes victimes sont noires de mon péché devant la face de Dieu et ordes¹ de leur luxure, la mienne.

J'ai convoité la maison de mon prochain, j'ai même mis le feu de ma convoitise à la demeure de mon prochain. Et c'est une maison qu'on ne rebâtit pas avec des deniers. J'ai fait tout cela.

J'ai fait tout cela, mon père.

Et alors une femme se dressa au tournant du mauvais chemin. Elle était calme comme le songe de l'eau, belle comme la lumière du miel, innocente comme le rire des tout-petits. Elle me parla de Dieu, elle m'apprit à prier. Le soir, je répétais les mots de sa prière, comme un enfant. Girolama, c'est le nom de cette femme, mon père. Girolama Carillo Mendoza, c'est le nom de ma femme, mon père.

O. V. de L. Milosz, *Miguel Mañara*, mystère en six tableaux, Éditions André Salvaire, 1957

¹orde, adj. ancien français: d'une saleté repoussante.

**Je vois Don Juan dans
une cellule de ces monastères
espagnols perdus sur une colline.
Et s'il regarde quelque chose,
ce ne sont pas les fantômes
des amours enfuies, mais,
peut-être, par une meurtrière
brûlante, quelque plaine
silencieuse d'Espagne, terre
magnifique et sans âme
où il se reconnaît. Oui, c'est
sur cette image mélancolique
et rayonnante qu'il faut s'arrêter.
La fin dernière, attendue mais
jamais souhaitée, la fin dernière
est méprisable.**

Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, Folio



Federico Fellini, *Le Casanova*, 1976

© Collection Institut Lumière

Mémoires de Casanova

Casanova à Mlle la marquise Q... – Oui, je le vois. Je dois passer dans votre esprit pour inconstant; mais je vous jure que si vous me trouviez digne de votre cœur, votre image dans le mien ne s'effacerait plus.

– Je suis sûre que vous avez dit cela à mille filles, et que vous les avez méprisées après qu'elles vous ont trouvé digne de leur cœur.

– Ah! De grâce. Ne vous servez pas du mot *méprisées*, car vous me supposez un monstre. La beauté me séduit, j'aspire à en jouir, mais en vérité je la méprise si ce n'est pas l'amour qui m'en offre la jouissance. Or vous voyez qu'il est impossible que je méprise une beauté qui ne s'est donnée à moi que par amour; je devrais commencer par me mépriser moi-même. Vous êtes belle, et je vous adore, mais vous vous trompez bien si vous croyez que je pourrais me contenter de ne vous posséder que par un effet de votre complaisance.

– Vous en voulez à mon cœur.

– Précisément. C'est mon seul objet.

– Pour me rendre malheureuse dans quinze jours.

Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie*, Robert Laffont, 1993

Don Quichotte

Miguel
de Cervantès

**Pourtant, malgré tout,
j'ai cette consolation
qu'au bout du compte,
sous quelque apparence
que ce soit,
je demeure le vainqueur
de mon ennemi.**

Miguel de Cervantès, *Don Quichotte*, chapitre 8

Le premier roman moderne

En décidant «de s'en aller par le monde, avec son cheval et ses armes, chercher les aventures, et de pratiquer tout ce qu'il avait lu que pratiquaient les chevaliers errants», Don Quichotte soulève en fait une question dangereuse: celle qu'à la suite de Leo Spitzer, Marthe Robert formule dans un essai remarquable, et qui est restée pour la littérature un continuel sujet de trouble: «Quelle est la place des livres dans la réalité? En quoi leur existence importe-t-elle à la vie? Sont-ils vrais absolument ou de façon relative, et, s'ils le sont, comment prouvent-ils leur vérité?» Lecteur exemplaire, l'ingénieur hidalgo va mettre cette vérité à l'épreuve, quitte à découvrir à ses dépens l'ambiguïté des rapports entre la littérature et la vie.

Du hobereau qui s'offre à nos regards au seuil du roman, on peut dire que rien ne le prédispose à entrer dans l'immortalité. Où est-il né? «Dans une bourgade de la Manche» dont le narrateur ne «veut» pas se rappeler le nom. Quand a-t-il vécu? «Il n'y a pas longtemps.» Qui était-il? «Un hidalgo, de ceux qui ont lance au râtelier, rondache antique, bidet maigre et lévrier de chasse [...]. On a dit qu'il avait le surnom de Quixada ou Quesada, car il y a sur ce point quelque divergence entre les auteurs qui en ont écrit, bien que les conjectures les plus vraisemblables fassent entendre qu'il s'appelait Quejana.»

Or cet être insignifiant, à l'état civil incertain, va brusquement se métamorphoser: en fourbissant l'armure rouillée de ses ancêtres, en élevant son roussin à la dignité de cheval d'armes, en se baptisant d'un nom pompeux que nul n'a jamais porté auparavant, il accède à une existence nouvelle, qui lui appartient désormais en propre et que nul ne pourra lui contester. En même temps, si grand que soit son désir de dépouiller le vieil homme et d'abolir sa préhistoire, il ne peut rompre les liens qui le rattachent au quotidien; qu'il le veuille ou non, il appartient à son siècle. Ce sont les torts du présent que Don Quichotte s'est donné pour mission de redresser; mais son erreur est de vouloir se servir des armes du passé. Ainsi s'éclaire le programme formulé par Cervantès dans sa préface:

convenablement interprété, il annonce la démarche parodique qui informe de bout en bout le roman et en commande en quelque sorte la dynamique, depuis l'instant où Don Quichotte, à l'exemple d'Amadis, se revêt de ses armes, jusqu'au moment où les enchanteurs s'emparent de lui pour le ramener à sa demeure. L'épopée burlesque dont il est le héros entretient un rapport constamment décalé avec les modèles auxquels il se réfère et dont il entend s'inspirer: les géants qu'il affronte ne sont que des moulins; l'armet de Mambrin, dont il fait la conquête, un plat à barbe en cuivre rouge; les fantômes auxquels il livre assaut, de pacifiques pénitents blancs. Chaque fois, la réalité inflige un démenti aux illusions du chevalier; chaque fois, celui-ci s'accroche obstinément à ses chimères. A Sancho qui l'adjure de prendre garde à ces moulins qui n'ont pas de bras, mais des ailes, il oppose un refus méprisant: «On voit bien [...] que tu n'es pas expert en fait d'aventures: ce sont des géants, te dis-je; si tu as peur, ôte-toi de là et va te mettre en oraison pendant que je leur livrerai une inégale et terrible bataille.»

La réponse ne manque pas d'allure; à ceci près que notre hidalgo, en qualifiant comme il le fait ses adversaires, n'obéit qu'à une seule logique, celle de la déraison. Sa folie n'est qu'une démence; elle est la monomanie d'un esprit trop subtil: un «ingénieur», victime d'une imagination dérégulée; un opiniâtre aussi, qui ne veut d'autre code, pour déchiffrer le monde, que celui qu'il a trouvé dans ses romans.

[...]

Don Quichotte, dit-on souvent, est le premier roman des temps modernes: parce que, comme l'a écrit Michel Foucault, les ressemblances et les signes y «ont dénoué leur vieille entente»; «les similitudes déçoivent, tournent à la vision et au délire». Mais c'est aussi par ce que ce récit a pour la première fois installé à l'intérieur de l'homme la dimension imaginaire. Au lieu de raconter du dehors ce qui arrive au héros, il lui donne la parole et la liberté d'en user à sa guise, recréant ainsi le mouvement par lequel chaque personnage s'invente à mesure qu'il vit les événements. Cette révolution copernicienne, nul avant Cervantès n'avait su l'accomplir: ni Montemayor, avec ses bergers figés dans une introspection dolente, ni Mateo Alemán, avec son *pícaro* crispé dans son soliloque, Miguel en a-t-il soupçonné l'ampleur au moment où,



Albert Serra, *Honor de cavalleria*, 2006

© Román Yñán

dans sa préface, il déclarait «ne pas vouloir suivre le courant de l'usage»? Ni lui ni ses lecteurs n'en ont sans doute saisi l'exacte portée. Mais le vif succès du livre, sa diffusion rapide et sans cesse élargie lui ont aussitôt révélé qu'il avait su répondre à une attente, et que son instinct ne l'avait pas trompé.

Jean Canavaggio, *Cervantès*, © Librairie Arthème Fayard, 1997

Maigre comme une lettre

Don Quichotte n'est pas l'homme de l'extravagance, mais plutôt le pèlerin méticuleux qui fait étape devant toutes les marques de la similitude. Il est le héros du Même. Pas plus que de son étroite province, il ne parvient à s'éloigner de la plaine familière qui s'étale autour de l'Analogue. Indéfiniment il la parcourt, sans franchir jamais les frontières nettes de la différence, ni rejoindre le cœur de l'identité. Or, il est lui-même à la ressemblance des signes. Long graphisme maigre comme une lettre, il vient d'échapper tout droit du bâillement des livres. Tout son être n'est que langage, texte, feuillets imprimés, histoire déjà transcrite. Il est fait de mots entrecroisés; c'est de l'écriture errant dans le monde parmi la ressemblance des choses. Pas tout à fait cependant: car en sa réalité de pauvre hidalgo, il ne peut devenir le chevalier qu'en écoutant de loin l'épopée séculaire qui formule la Loi. Le livre est moins son existence que son devoir. Sans cesse il doit le consulter afin de savoir que faire et que dire, et quels signes donner à lui-même et aux autres pour montrer qu'il est bien de même nature que le texte dont il est issu. Les romans de chevalerie ont écrit une fois pour toutes la prescription de son aventure. Et chaque épisode, chaque décision, chaque exploit seront signes que Don Quichotte est en effet semblable à tous ces signes qu'il a décalqués.

Mais s'il veut leur être semblable, c'est qu'il doit les prouver, c'est que déjà les signes (lisibles) ne sont plus à la ressemblance des êtres (visibles). Tous ces textes écrits, tous ces romans extravagants sont justement sans pareils: nul dans le monde ne leur a jamais ressemblé; leur langage infini reste en suspens, sans qu'aucune similitude vienne jamais le remplir; ils peuvent brûler tout et tout entiers, la figure du monde n'en sera pas changée. En ressemblant aux textes dont il est le témoin, le représentant, le réel analogue, Don Quichotte doit fournir la démonstration et apporter la marque indubitable qu'ils disent vrai,

qu'ils sont bien le langage du monde. Il lui incombe de remplir la promesse des livres. A lui de refaire l'épopée, mais en sens inverse: celle-ci racontait (prétendait raconter) des exploits réels promis à la mémoire; Don Quichotte, lui, doit combler de réalité les signes sans contenu du récit. Son aventure sera un déchiffrement du monde: un parcours minutieux pour relever sur toute la surface de la terre des figures qui montrent que les livres disent vrai. L'exploit doit être preuve: il consiste non pas à triompher réellement – c'est pourquoi la victoire n'importe pas, au fond –, mais à transformer la réalité en signe. En signe que les signes du langage sont bien conformes aux choses elles-mêmes. Don Quichotte lit le monde pour démontrer les livres. Et il ne se donne d'autres preuves que le miroitement des ressemblances.

Tout son chemin est une quête aux similitudes: les moindres analogies sont sollicitées comme des signes assoupis qu'on doit réveiller pour qu'ils se mettent de nouveau à parler. Les troupeaux, les servantes, les auberges redeviennent le langage des livres dans la mesure imperceptible où ils ressemblent aux châteaux, aux dames et aux armées. Ressemblance toujours déçue qui transforme la preuve cherchée en dérision et laisse indéfiniment creuser la parole des livres. Mais la non-similitude elle-même a son modèle qu'elle imite servilement: elle le trouve dans la métamorphose des enchanteurs. Si bien que tous les indices de la non-ressemblance, tous les signes qui montrent que les textes écrits ne disent pas vrai, ressemblent à ce jeu de l'ensorcellement qui introduit par ruse la différence dans l'indubitable de la similitude. Et puisque cette magie a été prévue et décrite dans les livres, la différence illusoire qu'elle introduit ne sera jamais qu'une similitude enchantée. Donc un signe supplémentaire que les signes ressemblent bien à la vérité.

Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, 1966



Georg Wilhelm Pabst, *Don Quichotte*, 1933

© Collection Institut Lumière

Pierre Ménard, auteur du Quichotte

Comparer le *Don Quichotte* de Ménard à celui de Cervantès est une révélation. Celui-ci, par exemple, écrivit (*Don Quichotte*, première partie, chapitre ix) : ... la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir.

Rédigée au XVII^e siècle, rédigée par le « génie ignorant » Cervantès, cette énumération est un pur éloge rhétorique de l'histoire. Ménard écrit en revanche : ... la vérité dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir.

L'histoire, mère de la vérité : l'idée est stupéfiante. Ménard, contemporain de William James, ne définit pas l'histoire comme une recherche de la réalité mais comme son origine. La vérité historique, pour lui, n'est pas ce qui s'est passé ; c'est ce que nous pensons qui s'est passé. Les termes de la fin – exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir – sont effrontément pragmatiques.

Le contraste entre les deux styles est également vif. Le style archaïsant de Ménard – tout compte fait étranger – pêche par quelque affectation. Il n'en est pas de même pour son précurseur, qui manie avec aisance l'espagnol courant de son époque.

Il n'y a pas d'exercice intellectuel qui ne soit finalement inutile. Une doctrine philosophique est au début une description vraisemblable de l'univers ; les années tournent et c'est un pur chapitre – sinon un paragraphe ou un nom – de l'histoire de la philosophie. En littérature, cette caducité finale est encore plus notoire. *Le Quichotte* – m'a dit Ménard – fut avant tout un livre agréable ; maintenant il est un prétexte à toasts patriotiques, à superbe grammaticale, à éditions de luxe indécentes. La gloire est une incompréhension, peut-être la pire.

Jorge Luis Borges, *Fictions*, traduction Paul Verdevoye, Gallimard, Folio, 1965

Le théâtre par l'oreille

Si l'on pense que la littérature s'est établie à partir de la nostalgie d'une voix, aujourd'hui perdue, dont les sonorités délivraient en un seul mouvement émotion et compréhension, autrement dit entendement, alors, et seulement alors, l'action qui consiste à s'emparer d'un roman pour y puiser des événements théâtraux est non seulement imaginable mais souhaitable.

Souhaitable, car ceux qui pensent ainsi éprouvent quotidiennement leur impuissance à parler pleinement, tant les mots semblent résister, jouer des tours jusqu'à générer des cascades de malentendus. Le conte populaire en chacun de nous sommeille, rappelant qu'il y a ceux qui parlent en libérant des crapauds et ceux qui parlent d'or comme un livre où voix et écriture ont été harmonieusement déposées.

Dès les premières phrases, tout lecteur évalue sa capacité à entrer et s'aventurer dans cette masse noire et bruisante consignée dans les pages. L'architecture sonore d'un livre enchante ceux qui parviennent à l'investir. Et l'on peut se demander si l'attention qu'il suscite n'est pas davantage le fruit de son chant que de ce qu'il dit.

Dès lors, le livre ne serait pas seulement un réseau de sens mais aussi un magma sonore dont la secrète ordonnance fascine le lecteur.

Si tout cela vous semble connu, alors, et seulement alors, il y a tout à parier que le théâtre puisé dans le roman soit pour vous un spectacle réjouissant.

Sur quoi se fonde, sur scène, l'heureux mariage du roman et du théâtre? Prioritairement par le respect et le recours à chacun des deux genres. Leurs arcanes spécifiques doivent être connues de celles et ceux qui les prennent comme matériau pour une future représentation. Si le roman charrie les multiples rumeurs d'un monde circonscrit par l'auteur, le théâtre est d'abord le lieu d'un vide absolu. Le théâtre est une grotte

aux murs non peints, ou, si l'on préfère, une chambre d'écho dans laquelle des corps évoluent, parlent et entrent en résonances. C'est le lieu par excellence de la convention avec, d'un côté, ceux qui parlent, de l'autre, ceux qui se taisent, tous deux étrangement liés dans l'écoute.

Engagé sur scène dans cette situation de résonances infinies, le roman délivre pleinement sa puissance narratrice. Il se révèle non pas créateur mais porteur de héros qui, dès lors, tirent leur substance d'un récit dont ils ne pourront se délivrer. Tournant le dos à l'incarnation, se manifeste ainsi le théâtre de la suggestion. Le comédien n'a plus seulement recours aux dialogues pour exister mais se plaît à moduler et multiplier les modes narratifs, bien plus vastes et poétiques que ceux de la rhétorique. Il ne s'agit plus de questionner et de répondre mais d'avancer dans le mystère et de s'abandonner à l'unité, dont le Livre est garant par nature.

Dès lors qu'il s'agit de Livres avec un grand L, notre culture en a favorisé deux dont la connaissance et la multitude des traductions peuvent être comparées, bien que de nature fort différente, puisqu'il s'agit de la Bible et de *Don Quichotte*! Si les représentations de la Bible sont rares sur nos scènes actuellement, en revanche celles de *Don Quichotte* n'ont cessé d'être présentes mais, à notre connaissance, pas de la manière dont en fait usage le TNP. C'est-à-dire, en s'appuyant sur la notion de théâtre-récit si chère à Antoine Vitez qui en offrit un brillant exemple avec les représentations du célèbre roman d'Aragon nommé, pour la circonstance, *Catherine ou Les Cloches de Bâle*. Rôle-titre alors tenu par la jeune Nada Strancar, aujourd'hui actrice fétiche de Christian Schiaretti.

« Faire théâtre de tout » était alors le mot d'ordre de Vitez à ses apprentis comédiens du Conservatoire. L'injonction est aujourd'hui relevée par Christian Schiaretti qui ajoute au théâtre-récit¹ les triviales réalités d'une mise en ondes pour une diffusion, en épisodes, à la radio. C'est ainsi que la foisonnante productivité sonore d'un atelier radiophonique croise la toute-puissance de la littérature.

La langue noble du Livre est régulièrement ponctuée des onomatopées, apartés, reproches et constats des comédiens occupés à l'improvisation de cet enregistrement radiophonique où se retrouvent, mêlés aux sons



Photo montage réalisé pour illustrer *Don Quichotte*, décembre 2010. (d. r.)

directement issus du plateau, d'autres, préalablement enregistrés. En incorporant également de très nombreuses citations musicales, l'aventure sonore du spectacle est dans sa globalité, source d'incongruités provoquant le rire et l'étonnement. L'impertinence de la représentation, née de l'amalgame roman-théâtre-radio, se plaît à entretenir et provoquer la folie de Don Quichotte. Toutes ces énergies assemblées proposent un théâtre qui affine l'écoute de chacun et œuvre à l'entendement de tous.

Jean-Pierre Jourdain

¹ Constitué des huit premiers chapitres de *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès, dans la superbe traduction de Jean-Raymond Fanto publiée aux éditions LGF, La pochothèque, adaptation de Jean-Pierre Jourdain.

Enfin, don Quichotte est plus grand aujourd'hui qu'il ne l'était dans l'esprit de Cervantès. Il a parcouru pendant trois cent cinquante ans les jungles et les toundras de la pensée humaine – et il a gagné en vitalité et en stature. Nous ne rions plus de lui. Il a la pitié pour blason, et la beauté pour bannière. Il incarne tout ce qui est douceur, délaissement, pureté, altruisme et chevaleresque. La parodie est devenue parangon.

Vladimir Nabokov