

« Célestine là-bas près des tanneries au bord de la rivière »

Alexandre Lazaridès

Number 59, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27528ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lazaridès, A. (1991). Review of [« Célestine là-bas près des tanneries au bord de la rivière »]. *Jeu*, (59), 166–169.

quand la cantatrice s'insinue dans ma trompe d'eustache

Dire tout cela, ce n'est encore donner qu'une idée imparfaite du spectacle ludique du Repère, qui est avant tout une expérience de sonorisation menée en direct et de main de maître par Bernard Bonnier. Parsemé de micros, l'espace renvoie dans la gidouille auditive de chaque spectateur un concentré frétilant de sons divers. Tantôt paroles émises sur la scène (mais il faut faire un effort pour savoir par qui, car les doubles des personnages articulent en silence le même texte en même temps et se relaient dans la profération), tantôt bruits scéniques indiscrètement amplifiés (par exemple, le frottement intime de la paire de fesses émues de Mr Martin sur le canapé de cuir), ou traduction simultanée (un dialogue est traduit *in vivo* et *in situ*, concomitamment en japonais et en allemand de cuisine, projetant sur le texte de l'auteur franco-roumain un étonnant éclairage nippon-teuton), ou encore petites musiques intersidérales (on guette E.T.), coups de pendule insistants, annonces commerciales trépидantes du marché Métro, allusions discrètes au Colonel Sanders, et même, extraits de tribunes téléphoniques de l'inénarrable animateur de radio de Québec André Arthur. C'est tout simplement ubuesque. Tous ces sons captés par des micros, renvoyés en écho, démultipliés, entortillés comme le décor, constituent la pâte sonore du spectacle. Le résultat est moins souvent un magma, comme on aurait pu le craindre, qu'une polyphonie ouvragée tantôt hilarante (c'est notamment le cas de la traduction simultanée qui est donnée de part et d'autre du personnage parlant français, par deux «interprètes» nonchalants, à la fois doublures blasées et rivaux), tantôt dramatique, hallucinante, puissante. (Re)lâchons le mot, toujours avec l'apostrophe qui lui convient : pataphysique.

Ajoutons à cela que le jeu des acteurs, la plupart du temps parfaitement contrôlé, explore par la gestuelle, la démarche, les tics, le port de tête, la diction, l'incantation et le chant, l'univers imaginaire de Ionesco, et l'on aura une petite idée de l'allure de cette anti-pièce quadragénaire et toujours jeune, futuriste, bref sans âge, que l'équipe du Théâtre Repère a mise au monde avec un rare bonheur. Souhaitons-lui et sou-

haitons-nous qu'elle soit présentée à Montréal, où elle devrait faire un véritable malheur.

michel vaïs

«célestine là-bas près des tanneries au bord de la rivière»

Texte de Fernando de Rojas; traduction et adaptation de Michel Garneau. Mise en scène : Jean Asselin; décor et costumes : Daniel Castonguay; conception et direction musicales : Silvy Grenier; éclairages : Jean-Charles Martel; maquillage : Yvan Gaudin; régie : Anne Plamondon; assistance à la régie : Michel Deguire. Avec Francine Alepin (Elicia, fille de joie), Jean Boilard (Tristan, valet de Calixte), Réal Bossé (Parmeno, valet de Calixte), Diane Dubeau (Lucrèce, suivante de Mélibée), Françoise Faucher (Célestine), Martine Francke (Arelusa, fille de joie), Marcel Girard (Plébère, père de Mélibée), Robert Gravel (Sempronio, valet de Calixte), Silvy Grenier (Claudine, mère de Parmeno), Jacques Le Blanc (Sosie, valet de Calixte), Denys Lefebvre (Centurion, ruffian), Sylvie Moreau (Mélibée), François Papineau (Calixte) et Anne-Marie Provencher (Alisa, mère de Mélibée). Coproduction d'Omnibus et du Théâtre Français du Centre national des Arts, présentée à l'Espace Libre du 15 janvier au 23 février 1991.

rencontre de l'ancien et du moderne

Cette *Célestine* conçue par Jean Asselin et la compagnie Omnibus nous propose une conception athlétique du théâtre. Les comédiens n'y sont pas seulement des corps parlants, des porte-parole au sens tout à fait concret du mot, il leur faut aussi gambader, virevolter, tomber, sauter, danser, chanter... Cette exaltation physique définit une certaine modernité théâtrale mais évoque aussi des temps anciens puisqu'elle renoue avec une tradition qu'on aurait pu croire perdue, celle de la fête populaire, de la réjouissance carnavalesque, insouciance, débridée, frondeuse — avec cette différence que l'extrême animation qui règne sur scène ne tombe jamais dans la confusion ou la gesticulation; derrière ce *moto perpetuo* parfois endiablé, on sent une intention très sûre de ses effets, une ferme volonté d'ordre afin de recréer un monde projeté. Ce mélange d'apparente spontanéité et de discipline adroitement camouflée est une source vive de plaisir pour l'œil et l'esprit.

La Célestine d'Omnibus : «une conception athlétique du théâtre» qui «renoue avec une tradition qu'on aurait pu croire perdue, celle de la fête populaire, de la réjouissance carnavalesque, insouciance, débridée [...]» Photo : Robert Etcheverry.

Par ailleurs, cette production nous a permis de connaître un texte tenu pour un des grands classiques de la littérature espagnole; Cervantès lui-même le tenait pour «un livre divin». La *Tragi-comédie de Calixte et de Mélibée*, mieux connue sous le titre de *la Célestine*, éditée pour la première fois en 1499, n'a trouvé sa forme définitive qu'en 1514. Elle montre le heurt de deux mondes : d'une part, la société aux valeurs rigides des Rois Catholiques vers la fin du quinzième siècle, d'autre part, les milieux libres, sinon cyniques, où ruffians et prostituées se côtoient, fraternisent et s'entre-tuent. Le sujet lui-même a la banalité des grands sujets : l'amour, ses moyens et ses fins. Il a suffi au jeune Calixte

d'entrevoir la belle et sage Mélibée pour en être ébloui, mais son coup de foudre est sans réciprocité. Il demande alors à une maquerelle débrouillarde et vaguement sorcière — la Célestine — de l'aider, moyennant généreuse rétribution, à circonvenir la bien-aimée. Célestine accepte le marché, et réussit à prendre Mélibée dans la toile de ses intrigues quelque peu sulfureuses. Les secrètes rencontres des amoureux ne seront pas de longue durée; Calixte fera une chute fatale du haut de l'échelle qui lui permettait d'entrer dans le jardin de Mélibée, et celle-ci le suivra dans la mort en se jetant du haut de la même échelle. Célestine aura déjà été assassinée par les serviteurs de Calixte, avec qui elle refusait de partager ses profits.

Michel Garneau a fait, me semble-t-il, plus qu'un travail d'adaptation; il a retenu du texte original de Rojas, sorte de roman-fleuve dialogué en vingt-deux actes¹, un ensemble tout à fait cohérent, d'une grande vitalité et d'une étonnante modernité; la progression dramatique en est claire, les scènes en sont réparties de façon à ne laisser aucun personnage dans l'ombre. La langue est belle, poétique même, et ne boude pas les effets rhétoriques calculés. Les phrases cliquent comme des lames bien fourbies ou s'épanouissent en feux d'artifice, mais collent toujours de façon remarquable à la situation dramatique et à la conception du metteur en scène. Une réussite.

l'espace scénique

L'espace scénique est divisé par une cloison toute nue; en avant, c'est un espace réaliste, offert, actuel; à l'arrière, par un grand rectangle découpé dans la cloison à la manière d'une fenêtre ou d'un cadre, on aperçoit un vaste escalier aux degrés surélevés comme ceux d'une pyramide dont on ne verrait que la base, lieu lointain, intérieur, intime. Parfois, cet escalier tanguet et s'incline comme un bateau ivre; les déplacements des comédiens sur ces marches exigeaient un pied marin et tenaient parfois de l'escalade ou du ralenti cinématographique. Une telle division de l'espace scénique permet d'imaginer de vastes

1. C'est le chiffre, plutôt que celui de vingt et un, indiqué par le *Dictionnaire des œuvres* de Laffont-Bompiani.



étendues mystérieuses derrière la cloison, sorte d'au-delà spatial qui élargit l'action de façon subtile et simple à la fois. On pouvait remarquer au milieu du plancher de la scène proprement dite une légère incurvation qui formait une espèce de cuvette; les objets y sont posés en état d'instabilité évidemment voulue, et les acteurs évoluent souvent autour de ce lieu et s'y pourchassent en cercles sans fin, à l'image, pourrait-on croire, d'un monde qui tournerait sans but.

Le premier tableau exploite immédiatement ce dédoublement de l'espace scénique : au-delà de la cloison, on aperçoit un cheval de bois recouvert de feuilles métalliques argentées qui emporte dans une interminable galopade le cadavre de Mélibée jeté en travers de sa selle, tandis qu'au premier plan, debout entre son épouse et sa servante éplorées, le père est en train de se lamenter sur la perte de sa fille bien-aimée; nous ne savons encore rien des raisons de cette mort puisque la pièce est conçue comme un *flash-back* explicatif de cette scène initiale; d'entrée de jeu, l'œuvre est placée sous le signe de la mort. Les mouvements du cheval sont en réalité suggérés par les gestes spasmodiques de la comédienne dont on voit les longs cheveux noirs et les bras pendants onduler à chaque soubresaut. Cette agitation figée sur place transforme la scène en un lieu onirique; ainsi sollicitée, notre participation à l'imaginaire est acquise dès les premières minutes de la pièce. Ce cheval réapparaîtra à quelques reprises; quand Calixte l'utilisera pour fuir et oublier son amour sans espoir pour Mélibée, les grands cercles rythmiques qu'il dessinera du bras viendront régulièrement rejeter sa chevelure vers l'arrière, comme si l'impétuosité de l'air déplacé par cette cavalcade effrénée avait quelque réalité.

le réalisme déjoué

Jean Asselin, dans une démarche résolument postmoderne, semble refuser une vision strictement réaliste du contexte et n'a pas reculé devant ce qu'on pourrait appeler un croisement des cultures et des styles. C'est ainsi que le décor



en triptyque avec arches et dorures qui représente la riche demeure de Mélibée est conçu comme un tableau du Quattrocento. Les acteurs s'y tiennent de façon hiératique comme s'ils y étaient à l'étroit, et cela suffit pour dire l'esprit religieux et contraint de toute cette époque. Et lorsque Célestine s'y rend pour duper avec son fil ensorcelé et ses paroles mielleuses la réticente et toujours chaste Mélibée, ce tableau évoque une sorte d'Annonciation un peu sacrilège.

Tout au contraire de cette scène stylisée, le grand crucifix humain qu'on voit à la deuxième scène produit un effet de surprise lorsqu'on s'aperçoit, après de nombreuses secondes, que ce Christ que deux acolytes viennent de décrocher du mur est un comédien en chair et en os. Le maquillage en est d'une étonnante perfection par ses teintes

Françoise Faucher (Célestine) et Francine Alepin (Elicia, fille de joie). Photo : Robert Etcheverry.

cadavériques, comme si l'on venait à l'instant de crucifier cet homme si pitoyable, hyperréalisme qui provoque à rebours un effet d'irréalité; cette distanciation inattendue fait comprendre de l'intérieur la violence et l'inhumanité de toute une époque. Plus que de longues explications, ce tableau dit tout ce qu'il faut savoir du cynisme et de l'égoïsme qui vont régir l'action de la pièce.

D'autres accessoires sont utilisés dans le même esprit de réalisme à déjouer. Le jardin où se rencontrent Calixte et Mélibée est figuré par un immense drap fleuri que la servante déroule des cintres le moment voulu, tandis que Calixte, pour rejoindre sa belle à l'insu des parents, grimpe à une échelle tenue inclinée par ses deux valets, comme si elle était accotée sur un mur invisible. Plusieurs scènes se déroulent autour d'une table étrange, aux pattes nombreuses, quelques-unes droites, d'autres tortueuses, et dont certaines n'atteignent même pas le plancher. C'est sur cette table surréaliste bien avant la lettre que Célestine, dans une des scènes les plus saisissantes de la pièce (grâce, entre autres, aux éclairages étudiés de Jean-Charles Martel), va se livrer à une opération magique sur le fil à tisser qu'elle donnera à Mélibée et qui, tel un philtre, agira sur la jeune fille en faveur de Calixte.

la distribution

L'interprétation du rôle-titre par Françoise Faucher avait toutes les qualités de finesse habituelles à cette grande comédienne, et après l'assassinat de Célestine, la scène n'est plus tout à fait la même en son absence. C'était une interprétation à la fois plus nuancée dans l'énonciation du texte et moins physique que celle des autres acteurs. Cette Célestine-là était une moraliste d'une impitoyable lucidité à l'égard des travers humains et transcendait le mal qu'elle faisait; elle penchait parfois davantage du côté de la grande dame que de la maquerelle qui en a vu de toutes les couleurs. Tout en admirant le fini du jeu, je l'aurais souhaité par instants plus tranché, plus gouailleur, moins contenu. Robert Gravel, dont le jeu plus verbal que physique tranchait aussi, a donné au valet Sempronio tout de noir vêtu le ton désabusé de Faust et la truculence de Méphisto. Il semblait tout de même par moments dépassé par le tourbillonnement des autres co-

médiens. Ceux-ci ont donné une interprétation d'une grande homogénéité et d'une solidarité exemplaire. Même s'il n'est pas possible de tout énumérer, il faut souligner que les deux rôles de Calixte et de Mélibée ont été particulièrement bien servis par François Papineau et Sylvie Moreau. C'est à Silvy Grenier (qui jouait aussi le rôle épisodique de la mère de Parmeno) qu'on doit une conception musicale pleine d'originalité; les moments de danse et de chant détendaient l'atmosphère de plus en plus assombrie; elle-même, tenant un psaltérion ou une vielle à roue, personnage énigmatique invisible aux autres, faisait de temps en temps de discrètes apparitions comme pour inciter à la compassion.

alexandre lazaridès