



ODEON  THEATRE NATIONAL

Direction Antoine Vitez

# La Célestine

de Fernando de Rojas

14.2.88  
II

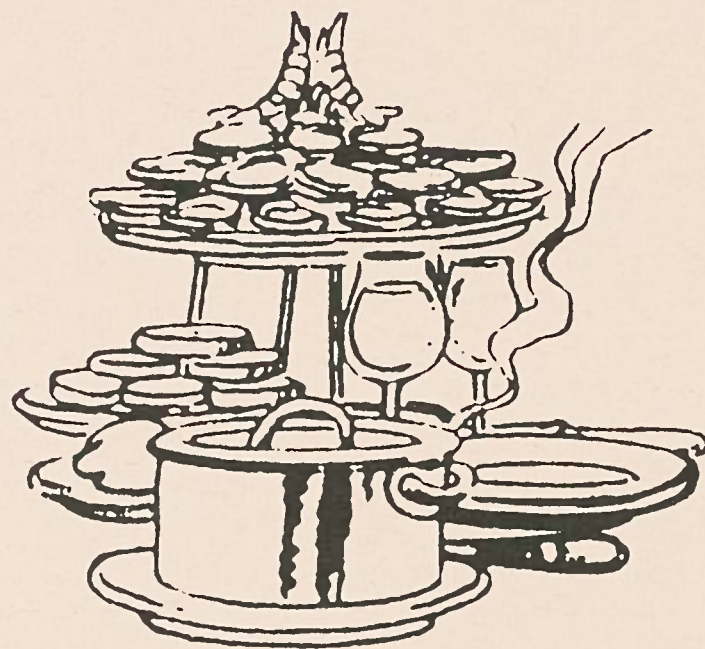


Gravure de Picasso. © RMN - SPADDEM

# Vagenende 1900

La Brasserie du Présent.

HUITRES COQUILLAGES  
FOIE GRAS



CUISINE TRADITIONNELLE  
BRASSERIE

DÉJEUNERS - DINERS - SOUPERS

TOUS LES JOURS JUSQU'À 1 H DU MATIN

Pour vos réservations

142, boulevard Saint-Germain - Paris 6<sup>e</sup>

43.26.68.18

# La Célestine

de Fernando de Rojas  
Version française de Florence Delay



Mise en scène d'Antoine Vitez  
Décor et costumes de Yannis Kokkos  
Musique originale de Georges Aperghis  
Lumière de Patrice Trotter

Avec, par ordre d'entrée en scène :

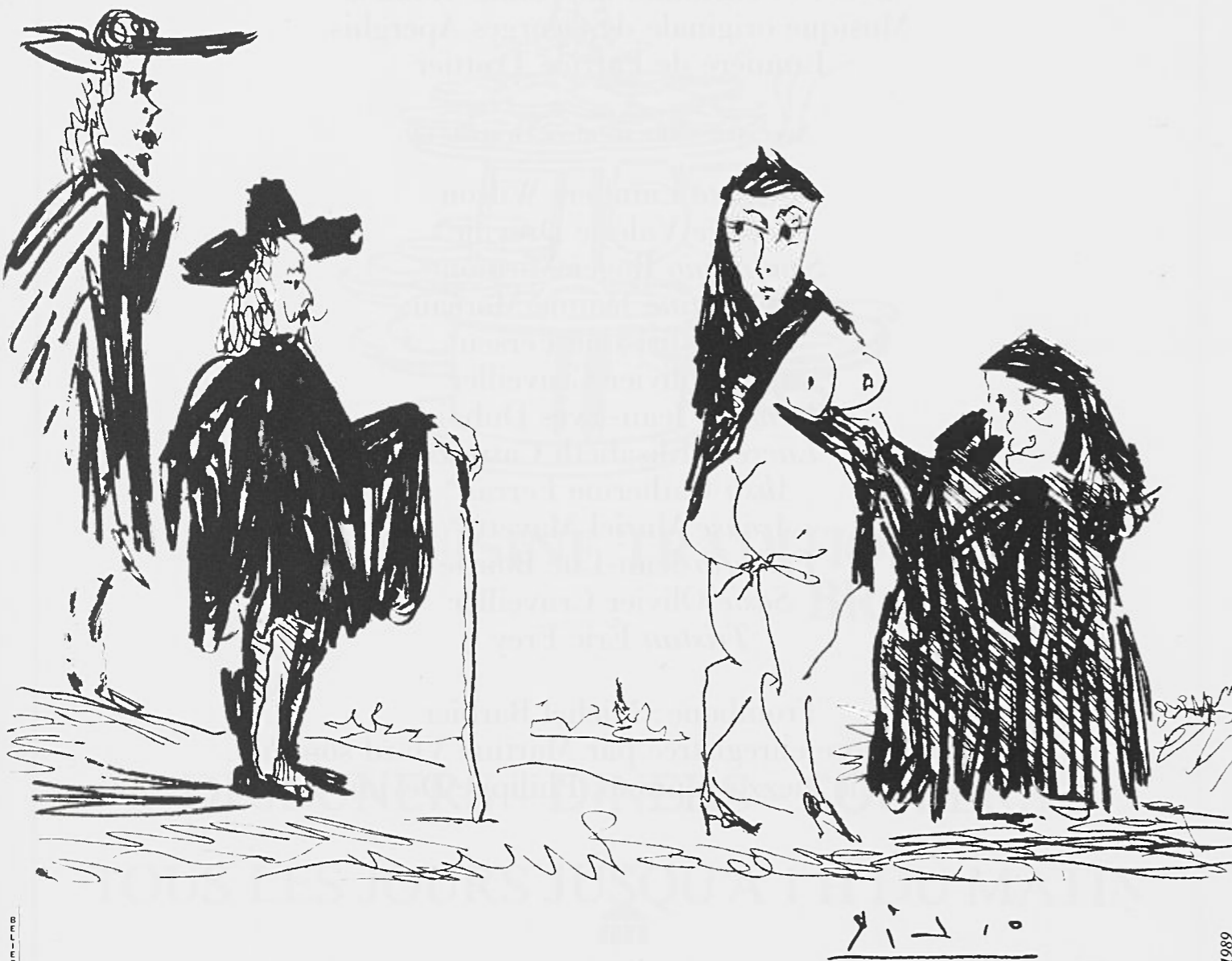
*Calixte* Lambert Wilson  
*Mélibée* Valérie Dréville\*  
*Sempronio* Roger Mirmont\*  
*La Célestine* Jeanne Moreau  
*Élicie* Christine Fersen\*  
*Crito* Olivier Cruveiller  
*Parmeno* Jean-Yves Dubois\*  
*Lucrece* Élisabeth Catroux  
*Alisa* Catherine Ferran\*  
*Aréuse* Muriel Mayette\*  
*Pleberio* Jean-Luc Boutté\*  
*Sosie* Olivier Cruveiller  
*Tristan* Éric Frey

Trombone : Michel Barbier  
Bande sonore enregistrée par Martine Viard soprano,  
Sylvie Sullé mezzo-soprano, Philippe Devime basse.



\* de la Comédie-Française

L'U A P est le sponsor exclusif de la Célestine de Fernando de Rojas, mise en scène d'Antoine Vitez.



Pablo Picasso "La Célestine"

© SPADEM 1989

Assistant à la mise en scène Éloi Recoing  
Assistante au décor Muriel Trembleau  
Assistante à la musique Martine Viard  
Assistant à la lumière Jean-Paul Maeé  
Répétitrice Nathalie Chemelny

Réalisation des costumes Mine Barral-Vergez  
Sculptures de Francis Poirier et Sylvie de Meurville  
Peintures de Dorothée Crosland, Martina Seeber et Martin Didier  
assistés de Pierre-Alexis Mestre  
Coiffures de Fernando Mendes  
Perruques de Mauro Turin  
Maquillages de Suzanne Pisteur  
Chaussures Pompei

Constructeur Christian Dubuis  
Enregistrement sonore Studios Guillaume Tell  
Ingénieurs du son Jean Chatauret et Philippe Cusset  
assistés de Cyril Gournae



**XLIII<sup>e</sup> festival d'Avignon**  
Cour d'honneur du Palais des papes  
11-22 juillet 1989, 22 h

**Grec 89**  
Festival d'été de Barcelone  
Théâtre grec  
28-29-30 juillet 1989, 22 h 30

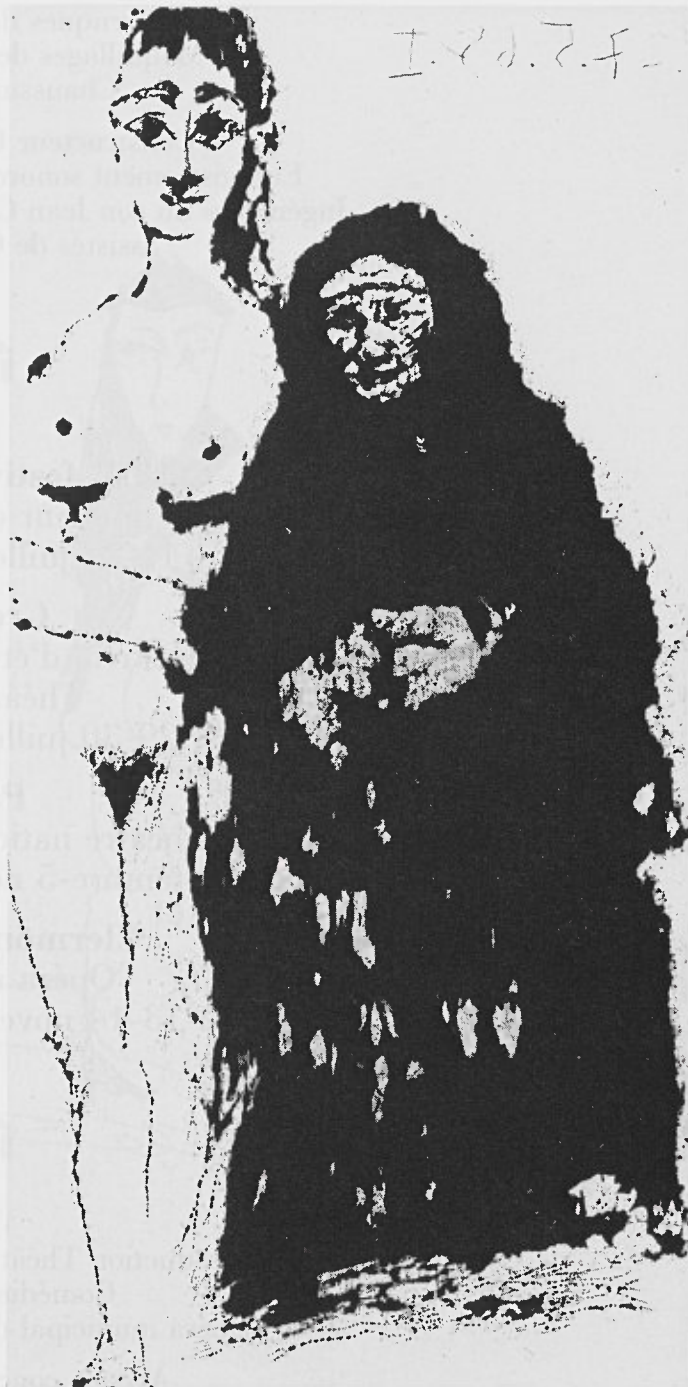
**Paris**  
Théâtre national de l'Odéon  
19 septembre-5 novembre 1989, 20 h

**Clermont-Ferrand**  
Opéra municipal  
12-13-14 novembre 1989, 20 h



Coproduction Théâtre national de l'Odéon  
Comédie-Française  
Opéra municipal de Clermont-Ferrand  
Avec le concours de l'UAP.

# Résumé



Picasso, *La Célestine*. Gravure. Musée Picasso.

## PREMIÈRE JOURNÉE

Entrant dans un verger à la poursuite d'un de ses faucons, Calixte ébloui voit Mélibée. Il lui déclare sa passion, elle le congédie cruellement.

De retour chez lui, désespéré, Calixte cause avec un de ses serviteurs, Sempronio, lequel après force raisons, lui propose d'aller quérir une entremetteuse du nom de Célestine.

Quand Sempronio arrive chez Célestine, Élicie, son amie, est avec un autre qu'elle cache. Sempronio expose à la Mère la raison de sa venue.

Sur le chemin, ils se mettent d'accord tandis que Calixte discute avec son jeune valet Parmeno. Ce dernier cherche à le détourner de Célestine dont il fait le portrait.

Face contre terre devant Célestine, Calixte implore son secours puis se retire avec Sempronio chercher l'argent qu'elle réclame. Resté seul avec elle, Parmeno lui révèle qu'il la connaît. Elle le reconnaît et l'engage à s'entendre avec elle et Sempronio, en échange de quoi elle lui fera avoir Aréuse.

*Ici s'achève l'acte de l'auteur anonyme, ici commence Fernando de Rojas.*

Calixte envoie Sempronio sur les pas de Célestine pour la presser d'agir, Parmeno tente, une dernière fois, de détourner son maître de l'entremetteuse.

Après avoir conjuré Pluton, Célestine se rend chez Mélibée sous prétexte d'y vendre du fil. Lucrèce, servante de Mélibée, l'introduit auprès d'Alisa, la mère. Restée seule avec la jeune fille, Célestine lui découvre la raison de sa venue et obtient d'elle son cordon — pour soi-disant guérir Calixte d'un prétendu mal aux dents.

Célestine rend compte à Calixte de son ambassade et lui montre le cordon — qui le transporte. Comme la nuit est tombée, il demande à Parmeno de raccompagner Célestine.

Sur le chemin, Célestine remontre à Parmeno qu'il agit mal avec elle. Il lui rappelle sa promesse. De ce pas ils vont chez Aréuse. Parmeno y passe la nuit. Célestine rentre chez elle.

**Fin de la première journée et entracte**

## DEUXIÈME JOURNÉE

Au matin, Parmeno revient de chez Aréuse et se réconcilie avec Sempronio. Tandis que Calixte va prier à l'église de la Madeleine, ils vont déjeuner chez Célestine où les attendent Élicie et Aréuse. Le repas est orageux et tourne à l'orgie. Lucrèce l'interrompt, qui vient chercher la Mère de la part de Mélibée.

Mélibée avoue à Célestine qu'elle brûle de l'amour de Calixte. Rendez-vous est pris à minuit entre les deux amants avant qu'Alisa ne survienne et s'inquiète.

Célestine annonce la bonne nouvelle à Calixte qui, transporté de joie, lui donne une chaîne en or.

A minuit, les valets montant la garde, Calixte s'introduit dans la maison de Mélibée et lui parle à travers une porte. Alerté par des bruits, il la quitte, non sans avoir concerté son retour par le jardin, la nuit suivante. Réveillés à leur tour, les parents de Mélibée interrogent leur fille. Elle leur ment.

Calixte rentre chez lui pour dormir. Sempronio et Parmeno vont chez Célestine réclamer leur part du gain. Ils en viennent aux coups et tuent Célestine. Aux cris poussés par Élicie, l'alguazil accourt. Les valets sautent par la fenêtre pour échapper à la justice.

**Fin de la deuxième journée**

## JOURNÉE DE LA FIN DÉSASTREUSE

Les valets Sosie et Tristan annoncent à leur maître Calixte la mort de Sempronio et de Parmeno. Calixte se lamente sans renoncer pour autant à son rendez-vous.

Avec lui, à minuit, vont Sosie et Tristan. Dans le jardin de Mélibée, Calixte réalise son désir.

Élicie et Aréuse déplorent la mort de Célestine.

Les parents de Mélibée, Pleberio et Alisa, croyant que leur fille a conservé le don de la virginité, envisagent son mariage.

Un mois ayant passé comme une nuit, Mélibée et Calixte se trouvent dans le jardin de leur amour quand éclate un grand vacarme dans la rue. Aux cris poussés par Sosie, Calixte veut sortir en hâte du jardin, tombe et meurt.

Lucrèce réveille Pleberio et le presse d'aller trouver sa fille. Montée sur la plus haute terrasse de la maison, Mélibée se confesse à son père resté en bas. Puis, ayant offert son âme à Dieu, se précipite dans le vide.

Pleberio montre en pleurant le corps brisé de sa fille et, poursuivant sa plainte, conclut.

# Un chef-d'œuvre insolite



*La Célestine* doit une large part de la fascination qu'elle exerce, aux énigmes qu'elle offre à notre perplexité. Ces énigmes n'intéressent pas seulement l'érudit : ce sont en effet celles que soulèvent la genèse, la forme et la signification d'une œuvre singulière, surgie entre le crépuscule du Moyen Âge et l'aube de la Renaissance et qui, dans une Espagne qui ignorait presque tout de l'art du spectacle, a posé à son insu les fondements du théâtre moderne.

Nous ignorons pour l'essentiel les circonstances exactes de sa naissance. L'examen des multiples éditions, l'analyse des pièces liminaires et des appendices, l'étude attentive des variantes permettent seulement de distinguer trois strates successives. Une *Célestine* primitive, d'attribution incertaine, correspond à ce qui est devenu l'acte I ; mais, malgré son exceptionnelle longueur, celui-ci n'a jamais eu d'existence autonome. Une *Comédie de Calixte et Mélibée* en 16 actes, publiée en 1499, incorpore et prolonge cet acte primitif ; sa paternité est revendiquée par le « continuateur », Fernando de Rojas, qui nous dévoile son identité grâce à un acrostiche. Enfin une *Tragi-comédie de Calixte et Mélibée* en 21 actes, publiée vers 1500-1502, procède d'un remaniement dû, semble-t-il, à la même plume : l'interpolation de cinq actes nouveaux retarde et modifie le dénouement tragique de l'aventure des deux amants. Longtemps réduit à une simple signature, Fernando de Rojas nous est aujourd'hui mieux connu, depuis la découverte de documents qui lèvent un coin du voile. Mais ce n'est pas l'écrivain, que ces documents nous révèlent ; tout au plus le « bachelier » qu'il était : juriste de formation et de métier, possesseur d'une importante bibliothèque ; juif converti également, sans doute rallié sincèrement à la foi catholique, mais néanmoins mêlé, comme témoin à décharge, à plusieurs procès inquisitoriaux. A-t-il laissé d'autres œuvres ? Nous n'en savons rien. Si nous accordons foi à ses déclarations, Rojas se présente simplement à nous comme celui qui a repris une ébauche qu'il dit avoir recueillie. Il a compris qu'elle portait en germe une œuvre plus ambitieuse et il a su, avec son génie propre, développer les suggestions qu'elle lui offrait.

Cette entreprise, Rojas l'a menée alors que le théâtre castillan en était encore à ses premières tentatives : les églogues d'un Encina ou d'un Lucas Fernández, librement inspirées par la naissance, la mort et la résurrection du Christ. *La Célestine* se distingue radicalement de ces pièces agrestes : par son sujet, son argument et son écriture ; par son étendue et sa construction également, qui enrichit d'épisodes nombreux une action d'une simplicité extrême et l'inscrit dans un tempo extrêmement lent. On en a conclu qu'elle constituait un

© RMN-SPADEM

Picasso. *La Célestine*. Gravure. Musée Picasso.

commencement absolu dans l'histoire des formes dramatiques. En fait, s'il est vrai que son apparition constitue une découverte du théâtre, ce n'est pas pour autant une création *ex nihilo*. Dans son élaboration même, elle marie en effet des éléments issus de traditions diverses que des travaux savants ont commencé de démêler. A la comédie latine — et à Térence en particulier — Rojas emprunte des types : amants, parents, serviteurs, courtisanes ; un ressort privilégié : l'intervention de l'entremetteur qui permet à l'amant de parvenir jusqu'à l'héroïne ; des procédés : l'exclamation, l'aparté, le tutoiement généralisé. Il récuse, en revanche, l'intrigue à rebondissements qui est une constante du genre, ainsi que le dénouement heureux qui la conclut.

De la comédie élégiaque, cultivée en Italie et en France aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, il conserve, mais au prix d'un changement de rythme et de proportions, l'actualisation du décor et de l'intrigue, la systématique des personnages, qui fait passer les amants au premier plan, l'intervention décisive d'un personnage nouveau, la vieille subtile, habile dans les arts de Vénus, que le *Libro de Buen Amor*, dans l'Espagne du Moyen Âge, avait déjà consacrée sous les traits de Trottecouvents. De la comédie humoristique, enfin, qui connaît son apogée en Italie aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, Rojas retient une conception fluide du temps et de l'espace, un agencement des épisodes et des péripéties marqué de l'empreinte constante de la vie quotidienne, un dialogue en prose aux effets contrastés, tantôt oratoire, tantôt vif et animé, une configuration des situations qui met l'accent sur le refus des conventions sociales, la passivité de l'amant sensuel, la véhémence passionnée de l'héroïne.

Cet ensemble de traits ne définit pas pour autant une dramaturgie que *la Célestine* se serait bornée à transposer du latin en castillan. Ce qu'a su opérer Rojas, c'est leur cristallisation au sein d'une formule dont il a exploité librement les virtualités : dans l'organisation de l'espace, qui subordonne à l'action un décor à la fois dynamique et poétique ; dans une construction temporelle qui intègre la perception subjective de la durée, accordée au progrès de la passion ; dans l'extraordinaire variété du discours des personnages qui, à travers apartés, monologues et dialogues, met en valeur les conduites projetées et leur permet de s'incarner dans des comportements souvent imprévisibles. Formule étonnamment souple : à une époque où n'existaient ni scènes permanentes, ni tréteaux mobiles, la *Tragi-comédie* ne pouvait être destinée à la représentation. Elle a été écrite pour être lue à haute voix, devant un public d'auditeurs éclairés, par un lecteur capable de traduire sentiments et situations :

tout un art de la diction que le correcteur, Alonso de Proaza, détaille avec soin dans son épilogue.

On voit du même coup tout ce qui sépare *la Célestine* de la *comedia* du Siècle d'or. Les caractéristiques formelles du théâtre espagnol classique — structure tripartite, progression haletante, dénouement heureux, polymétrie adaptée aux personnages et aux situations — contredisent la filiation que la critique positiviste a cru pouvoir naguère établir. Lope de Vega et ses disciples n'en ont pas moins porté l'admiration la plus vive à la *Tragi-comédie*. Ils ne lui ont pas demandé des recettes ; ils se sont plutôt engagés, mais à leur façon, dans les voies qu'elle leur avait ouvertes : celle d'une liberté d'écriture capable d'accepter les contraintes sans lesquelles il n'est pas de grande œuvre ; celle, aussi, d'une théâtralité irréductible à telle mise en scène particulière, ou à telle esthétique historiquement datée : théâtralité « dévorante », comme l'appelle Roland Barthes, par laquelle s'exprime et s'incarne la parole de l'autre et qui, chez Rojas comme chez Eschyle, Shakespeare ou Brecht, emporte d'avance le texte écrit.

Cette théâtralité s'impose d'autant plus fortement de nos jours que nous bénéficions d'un recul que n'ont pas eu les premiers lecteurs de *la Célestine*. Plus qu'aux ambiguïtés d'une structure qui, parce que l'action transforme peu à peu le personnage qui la détermine, a valu à la *Tragi-comédie*, paradoxalement, d'être qualifiée de « roman en dialogues », plus qu'aux audaces formelles d'une œuvre qui tardera plus de quatre siècles à subir l'épreuve des planches, les contemporains de Rojas ont été sensibles à sa visée : entendons par là le dessein avoué d'une comédie morale composée, aux dires de l'auteur, « pour blâmer les amoureux fous, qui, vaincus par l'appétit désordonné, appellent Dieu leurs amies ». Contre tous ceux qui n'y voient qu'une concession rhétorique, on est en droit de penser que ce dessein, convenablement interprété, informe à tout le moins le sens intentionnel de *la Célestine*. Il commande sans conteste les divers procédés — apartés, monologues, renversements de situation, prémonitions répétées — qui mettent à nu l'« anatomie de la tromperie ». Il guide aussi les techniques de caractérisation qui creusent l'écart entre les faits et les dires des personnages, dévoilent les faux-semblants dont se pare le vice, dénoncent les illusions qu'engendre le désir. Il détermine enfin une subversion ironique de la tradition courteuse et de ses codes, dont l'égoïsme de Calixte, la défaite de Mélibée, l'engagement de Célestine, qui vit de la passion des amants et en meurt, multiplient les signes sans nulle équivoque. ●●●

## Un chef-d'œuvre insolite

# Fernando de Rojas et son temps

On mesure mieux, par là même, l'arbitraire des romantiques qui, prenant le contre-pied du propos déclaré de l'auteur, ont idéalisé Calixte et Mélibée à l'exemple de Roméo et Juliette, et célébré la *Tragi-comédie* comme le poème de l'amour impossible. On comprend aussi pourquoi, en réaction contre ce parti pris, la génération du naturalisme a privilégié au contraire le monde des bas-fonds qui s'ordonne autour de Célestine, afin de rendre sa vraie place à l'entremetteuse et justifier le rôle essentiel qui lui est dévolu. Restait à dépasser ces contradictions apparentes : et c'est ainsi que, derrière le mythe de l'amour-passion, on a peu à peu découvert, à l'échelle de l'œuvre tout entière, une peinture sans fard d'un érotisme qui imprègne et oriente l'ensemble des conduites. Maîtres et valets sont soumis finalement à la même pulsion, à cette fièvre qui pousse les amants l'un vers l'autre, sans que les retienne un seul instant la crainte du péché, sans que s'éveille en eux le repentir ou le remords.

Ces déplacements successifs d'accent ont abouti à un oubli du dessein originel, trop souvent ignoré par les adaptations modernes. La vision qui nous est ici offerte lui rend heureusement sa vraie place et en prend l'exacte mesure. La mise en garde sur laquelle s'ouvre *la Célestine* ne la voue nullement, en effet, au triste destin des moralités édifiantes. Elle n'est ni l'expression d'un manichéisme vulgaire, qui permettrait le moment venu de séparer les justes des réprouvés, ni le préambule à une méditation austère rapportée à la foi et à l'amour divin. Elle nous introduit — sous l'invocation d'Héraclite — dans un monde heurté, divisé, antagonique, dont les certitudes s'effritent et qui se cherche vainement. Loin d'aspirer à une harmonie transcendante, les êtres qui le peuplent, pris dans leurs contradictions, lancent un défi que Rojas a su formuler dans un langage neuf, au diapason de leur désarroi. La cascade de morts sur laquelle s'achève la pièce n'est pas la sanction imposée par le destin à des héros coupables de démesure : elle est, pour la première fois dans l'histoire du théâtre occidental, l'accomplissement d'une destruction immanente à ce monde même. Tel est le sens qu'a pris de nos jours cette comédie tragique. Il n'institue pas une *Célestine* anachronique. Sans cesser de la référer au temps de doutes et d'angoisses où elle a pris naissance, il nous projette vers une vérité élémentaire du désir dont la réprobation n'épuise pas le mystère et où s'éprouve la modernité d'un chef-d'œuvre insolite.

Jean Canavaggio

## BIOGRAPHIE

**1476**

Date probable de la naissance de Fernando de Rojas, issu d'une famille de « conversos » (juifs convertis), à la Puebla de Montalbán, dans la province de Tolède.

Études de droit et humanités à l'université de Salamanque.

Homme de loi.

**1496**

Date supposée de la découverte du manuscrit anonyme par Fernando de Rojas.

**1499**

*Comédie de Calixte et Mélibée*, Burgos (version en 16 actes).

**1502**

*Comédie tragique de Calixte et Mélibée*, Séville (version en 21 actes).

**1518**

Mariage à Talavera de la Reina.

Première version de *Calixte et Mélibée* sous le nom de *Célestine*.

**1527**

Fernando de Rojas négocie afin d'empêcher la confiscation par l'Inquisition d'une partie de la dot de son épouse.

**1529-1540**

Fernando de Rojas compose plusieurs tragi-comédies.

**1541**

Mort de Fernando de Rojas.

## HISTOIRE

**1469**

Mariage d'Isabelle, fille de Jean II, roi de Castille, et de Ferdinand, fils de Jean II, roi d'Aragon et de Sicile.

**1478**

Instauration de l'Inquisition en Castille.

**1479**

Ferdinand hérite du royaume d'Aragon.

L'union de la Castille et de l'Aragon marque le début de l'unité de l'Espagne.

Naissance de Jeanne, qui sera dite « la Folle ».

**1492**

Prise de Grenade, qui met fin à la reconquête sur les Maures commencée en 1031.

Découverte de l'Amérique.

Expulsion des juifs non convertis.

**1493**

Torquemada est nommé inquisiteur général pour l'Espagne.

**1494**

Le pape décerne au couple royal le titre de *Rois catholiques* en remerciement pour leur politique religieuse.

**1496**

Mariage de Jeanne la Folle et de Philippe le Beau.

De ce mariage naîtra Charles, le futur Charles Quint.

**1500**

Expulsion des morisques, musulmans convertis de force au catholicisme.

**1504**

Mort d'Isabelle.

Ferdinand devient régent de Castille.

**1511**

Conquête de la Navarre — qui vient s'unir à la Castille —, du Milanais, d'Oran, de Bougie, de Tripoli.

**1516**

Mort de Ferdinand.

Charles de Habsbourg devient, sous le nom de Charles 1<sup>er</sup>, roi d'Espagne et, sous le nom de Charles IV, roi de Sicile.

**1525**

Bataille de Pavie, François 1<sup>er</sup> prisonnier.

**1540**

Ignace de Loyola fonde la Compagnie de Jésus.

## LITTÉRATURE

**1481**

*Introductiones latinae* de Antonio Nebrija qui, à son retour d'Italie, commence à diffuser l'enseignement des lettres latines et qui sera l'auteur de la première grammaire de la langue espagnole.

**1491**

1<sup>re</sup> traduction de Plutarque à Séville, livres de chevalerie (*Histoire du très vaillant Clamads, Histoire de la douce Melosina*).

**1497**

Traduction de Boccace.

**1503**

Date probable de la représentation de *l'Auto de La Passion* de Lucas Fernández.

**1511-1512**

Traduction de Pétrarque et de Dante.

**1527-1528**

Traduction d'Érasme.

**1537**

L'Inquisition interdit en Espagne les *Colloques* d'Érasme.

**1541**

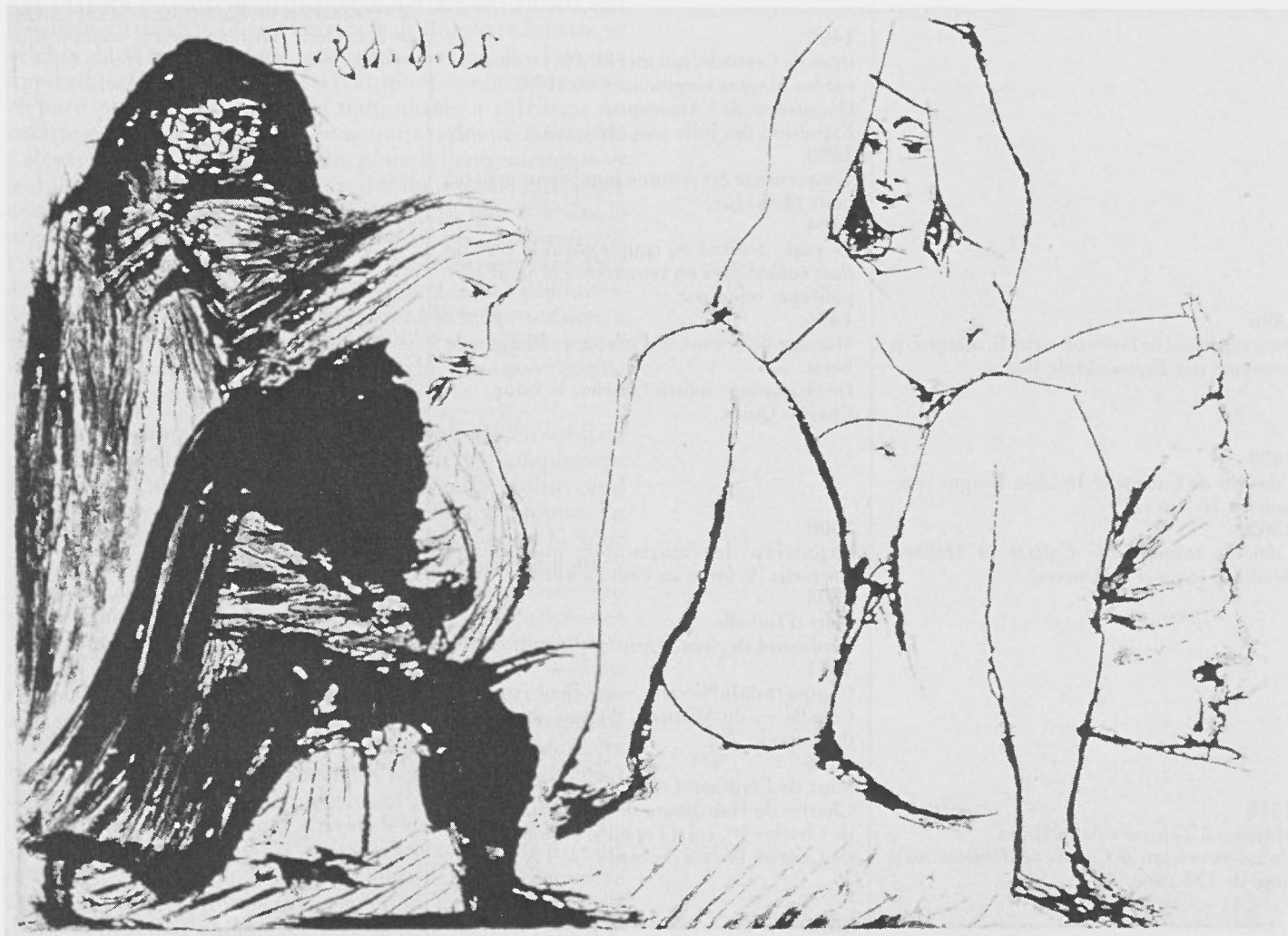
*Chronique d'Espagne*, par Florian de Ocampo.

**1547**

Naissance de Miguel de Cervantes à Alcalá de Henares.

## Une version française

### Fernando de Rojas et son temps



Picasso. *La Célestine*. Gravure. Musée Picasso.

Je me souviens du jeudi matin où, dans un amphithéâtre de la vieille Sorbonne, un bon maître faisait l'entremetteuse entre *la Célestine* et nous. Il passait incessamment du castillan au français, de la lecture au commentaire, pour réchauffer dans son accent ensoleillé de l'Aude, un très ancien propos que nous aurions pu croire éloigné ou affaibli par le temps. Il lisait à beaucoup de voix, selon les indications que donne, à la fin de l'œuvre, le correcteur de l'édition de Séville, Alonso de Proaza :

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

Il nous rendait les choses, les mots, si concrets qu'on avait l'impression de vivre, pas de travailler, pas de préparer un concours... Je me souviens que sur le point d'entrer dans le lit d'Aréuse, rouge d'émotion comme Parmeno, tout l'amphi redevint vierge. Et lorsque nous perdîmes Mélibée, notre douleur fut paternelle. Ceux qui aimaient eurent peur d'aimer et ceux qui n'aimaient pas se promirent de persévérer. Plus de vingt ans après, en traduisant ces scènes les mêmes émotions sont revenues intactes. C'est ainsi qu'exposant avec Sempronio les pouvoirs de Célestine, je n'ai point traduit littéralement : « elle ferait bouger les pierres pour les inciter à la luxure, si elle voulait » mais suis allée sans hésiter au résultat : « elle ferait mouiller les pierres, si elle voulait ». C'est ainsi qu'encore une fois j'ai perdu Mélibée, mon unique enfant. Et c'est en larmes que j'ai versé au français la déploration de son père Pleberio.

Il n'y a pas un style, oserais-je dire, dans *la Célestine*. La plupart du temps, pas toujours, elle est écrite à la diable ! Tous sont beaucoup trop occupés à parler d'eux-mêmes et de leurs affaires pour se laisser régir par un style, c'est-à-dire un souverain. C'est dans un désordre impétueux, non hiérarchique, que sont convoqués les grands Anciens, les jeunes proverbes, les changements d'humeur de la déesse Fortune ou les propos de trottoir. Bref, le savoir universel de l'époque. Salomon et Sénèque confondus, proverbes et sentences roulent de bouche en bouche et pierre qui roule n'amasse pas mousse, comme ils disent tous. Le valet convoque Aristote et saint Bernard, l'entremetteuse Virgile ou l'Évangile. Le

problème étant, évidemment, ce qu'ils en font. Non, il n'y a pas de style où reconnaître un auteur. Pas d'image inoubliable, pas de métaphore adorable. Quand Calixte compose des vers, ils sont mauvais, et ses valets, connaisseurs en l'art de *trobar* des troubadours, s'en moquent !

Coup de génie bien espagnol que d'avoir évité la marque de l'individu ! Que d'avoir tout donné dans la voix et donné de la voix comme on pousse un cri. Beaucoup de voix : la voix de la langue dans tous ses états. Savante et populaire, térencienne et rebouteuse, pétrarquiste et juridique, triviale et fine, pieuse et impie, voix des entrailles et voix de l'âme, voix du bout du corps. Celle qui fait fondre et fondre en larmes. Jusqu'à ce qu'elle s'enroue à force... et se perde, corps et âme, en un cri : Confession !

Chacune de ces voix se départage à son tour en voix haute et voix basse : ce qu'elle dit et ce qu'elle pense. Pourquoi Calixte n'entend-il jamais ce que ses valets marmonnent entre leurs dents ? L'Amour qui aveugle, j'en conviens, ne rend pas sourd pour autant... C'est que le vieil « a parte » des comédies latines a vécu. L'usage systématique de l'aparté dans *la Célestine* ouvre, au seuil des temps modernes, de neuves perspectives. Il faufile d'un bout à l'autre l'état d'esprit, la conscience invisible de chacun sous les mots émergés. Il mesure l'écart. Il amorce splendidement ce qui deviendra, dans le roman, la vie intérieure des personnages et ce qu'on appellera, au théâtre comme au XX<sup>e</sup> siècle, le monologue intérieur.

Voix sans hiérarchie, disais-je, non classées. Elles s'observent, s'échangent, se contaminent dans le grand corps social. Le valet pour parler d'amour au bordel prend la pose du maître, le maître dans le nocturne au jardin tant chéri des Romantiques prononce la réplique vulgaire — la seule — de la pièce. Ce n'est pas non plus une des moindres trouvailles de Rojas que d'avoir imaginé Mélibée éprouvant tant de joie à attendre dans ce jardin en chantant son amour, que le plaisir ensuite de l'amour réalisé lui paraît peu de chose.

Entre le haut lignage et la basse extraction, le haut et le bas de la société que le roman picaresque violentera en les renversant, court le fil qui les relie sans cesse, court la voix magique qui lève l'interdit, défait et recoud les virginités, celle au son de laquelle l'univers entier se met en branle. « Sénèque en jupons » ou cliente du Diable, la Mère de tous aux jambes écartées ne se paye pas seulement de mots : elle exauce le Désir. C'est en elle et par elle, ô blasphème, que le Verbe se fait chair.

Avant même qu'il n'entreprenne de faire jouer l'intégrale du *Soulier de satin*, Antoine Vitez désirait monter intégralement *la Célestine*, à savoir la version de 1502 en vingt et un actes. Je comprenais ce désir, je ne le partageais point. Je comprends mieux aujourd'hui pourquoi.

Imaginons la fièvre du jeune Rojas devant le manuscrit inachevé trouvé à Salamanque. L'envie le prend — *la gana* diraient les Espagnols, moins envieuse que notre envie, plus impérieuse, plus désirante, plus irrésistible — de continuer. Et il le fait avec une intelligence admirable et avec *genio* ! Encore un mot intraduisible parce qu'il détient l'essence même de la différence entre les Espagnols et les Français, nous parlant génie là où eux mettent le caractère... Telle est la version de 1499. Puis Rojas sur le métier remet son ouvrage, avec plus d'intentions, dirait-on, moins de *genio*. En dehors de la décision capitale qui, prolongeant d'un mois les amours des amants, transforme un jardin en chambre à coucher, ses corrections et l'ajout massif qu'on appelle le « Traité de Centurion » me paraissent trahir les petits péchés d'un bachelier devenu homme de lettres : tentation de se justifier, auto-défense, prolixité, fausses fenêtres pour la symétrie. Ces interpolations, riches du point de vue romanesque (je pense aux récits faits de choses déjà vues en direct), altèrent la ligne théâtrale. Je suis de ceux qui croient à l'existence de deux auteurs (au moins) et trouvent que l'anonyme écrit de longues scènes en allant vite tandis que Rojas écrit des scènes plus courtes qui vont plus lentement. Préférant le rythme du premier, on comprendra que je n'aie pas eu de peine à supprimer quasiment tout le « Traité de Centurion ». Il fallait couper bien davantage pour obtenir cette version courte de trois heures que j'aurais proposée si elle ne m'avait été demandée. Car là se trouvait le péril, là le risque de briser un des aspects les plus fascinants de l'œuvre : sa continuité.

Cette continuité fait qu'ayant laissé Parmeno dans le lit d'Aréuse, on l'y retrouve au matin ; que n'ayant pas lâché d'une semelle Célestine depuis chez elle où elle a conjuré Pluton, on est allé chez Mélibée obtenir d'elle le cordon — sa ceinture — et puis chez Calixte le lui montrer, et puis chez Aréuse lui livrer Parmeno... et qu'on rentre avec elle, en pleine nuit, à la maison pour se coucher ! Quelle journée ! Au fait, quelle journée ? Doit-on la mesurer au temps du cadran ou à l'espace de la Renaissance où elle est voyage, où elle va donner son nom à l'acte dans le poème dramatique du Siècle d'or, où elle est moins qu'une journée et bien davantage, comme dit notre cher Du Bellay :

*Si notre vie est moins qu'une journée  
en l'éternel...*

L'extension même du mot, sa largesse, m'a permis de regrouper les nombreux actes en deux journées — avant la fin désastreuse — qui peuvent aussi bien l'être au temps des horloges qu'à l'autre. Mais revenons au continuum qu'il fallait à tout prix préserver et que Rojas lui-même a brisé avec son mois supplémentaire, payant formellement ce qu'il gagnait en humanité.

C'est mon siècle, sans lequel tout travail vers le passé m'apparaît vain, qui m'a secourue et montré la voie. Fuyant l'adaptation, caduque invention du XIX<sup>e</sup> siècle — qui voudrait faire de nous des inadaptés à l'étrange, à l'étranger, à tous les temps qui ne sont pas le nôtre — je n'ai gardé du verbe *adapter* que son sens technique d'ajuster et de joindre. Mon siècle, si passionné de mouvement qu'il a prolongé la peinture par le cinématographe, avait inventé le montage : il suffisait donc de « monter ». De repérer la dynamique des moments de passage, d'ajuster telle phrase d'un acte à telle phrase d'un autre en trouvant d'autres successions, bref de *couper*. La scène, disloquée un instant qui pouvait durer des semaines, au montage se rassemblait recréant le courant unique. Cela permettait d'écarter ce qui me paraissait avoir vieilli. J'ai coupé selon des goûts clairs et des sensations obscures. A la française, avec un signe d'affection vers mon père dont Paul Morand disait qu'il aurait fait le ménage en Enfer ! Mon obsession était de ne rien inventer, en trouvant la langue adéquate, suffisamment ailleurs et là-bas, ici et maintenant. Au dernier cours du voyage, les remarques des intéressés furent un bienfait : « Remets un peu de jactance », me conseilla Antoine. Et les comédiens qui allaient interpréter les rôles s'ouvrirent à moi de quelques doléances que je m'empressai de satisfaire tant leur instinct les avertissait justement d'un manque, d'un défaut d'être du personnage qui ne se trouvait nullement dans l'original. *La Célestine* accorde à tous un traitement égal. Même Crito, qui n'a qu'une réplique, a un caractère qu'on peut déduire de cette unique réplique.

J'avoue enfin avoir eu de la joie à couper... en songeant aux Trois Sœurs, les grecques bien sûr. Je me comparais à la troisième et la comparaison tournait à mon avantage. Car la troisième Parque coupe le fil de la vie tandis que moi je coupais pour que le fil de Célestine puisse à nouveau s'enrouler autour de nous, de façon si brûlante qu'on ne sache plus si ce qu'on éprouve est plaisir ou douleur.

Florence Delay

## La maquerelle

Goya. *Les Caprices*. N° 17. « Bien tirada está » (il est bien tiré). B.N.



Quel que soit le statut de la prostituée, elle est toujours accompagnée d'un personnage inévitable : la *alcahueta*, la vieille. C'est Juan Mariana qui fait remarquer que les « putains, une fois passée la fleur de leur âge, deviennent intermédiaires et savent par longue expérience mille façons de tromper et de faire le mal ». Dans le meilleur des cas, le maquerellage était la fin désirée d'une carrière de courtisane.

Or, la même division sépare en deux ces servantes de l'amour mercenaire par personnes interposées. D'un côté, il y a le *padre* ou la *madre* de la *mancebia*, installés dans leur rôle de fermiers lupanaires et qui se rapprochaient assez du *leno* ou de la *lena* du théâtre latin, même si les filles soumises étaient moins infâmes que celles qui peuplaient le *Vicus Tuscus* romain ou certaines rues misérables de Rome. Leur charge est strictement réglementée et on a même prévu des dispositions pour défendre les femmes publiques contre leurs exactions. On rappellera ici que plusieurs allusions sont faites au *padre de la mancebia* dans la célestinesque. Ces chefs de ribaudie devaient avoir un âge mûr et un aspect décent. Ils n'étaient pas à l'abri de sanctions sévères : l'amende, le fouet, la prison ou l'exil, mais il ne fait guère de doute que ces peines étaient souvent non suivies d'effet et que le *padre* et la *madre* jouissaient de protections officielles.

Parallèlement à ce maquerellage officiel, il y en avait un autre qui faisait d'une vieille, généralement, un personnage quasi public dont l'archiprêtre de Talavera nous parle avec un tel naturel qu'il ne laisse aucun doute sur son existence réelle. C'est elle qui accompagne la courtisane de haut vol dans la littérature du Siècle d'or ou dans la Troisième Journée des *Ragionamenti* de l'Arétin, en se faisant passer pour la mère ou la tante de la courtisane, la fameuse *tia fingida* d'une nouvelle attribuée à Cervantès. Ce personnage, qui remonte loin dans le temps, peut porter des noms différents, comme dans les fabliaux français, ou bien peut être simplement la vieille comme dans le *Pamphilus*, bien qu'un adaptateur français de cette comédie élégiaque lui ait donné le nom de Houdée. C'est le personnage clé de la célestinesque. Il tire sa force de conviction de sa propre réalité. Et cette réalité a été longuement élaborée dans la littérature médiévale pour aboutir à ce type de vieille inégalé qu'est Célestine. Célestine, à son tour, va devenir un archétype pour la littérature qui est postérieure à 1499. Mais Célestine tire sa force de conviction non seulement de l'existence réelle du type social qu'elle incarne, mais aussi de traits parfaitement irréels comme cette dialectique prodigieuse qui se sert d'un savoir et d'une culture non moins irréels chez une vieille du peuple. Il arrive que cette vieille accompagne sa propre fille dans ses premiers pas... Elle est devenue un type littéraire dont les traits vont se répéter constamment.

Pierre Heugas  
*« La Célestine » et sa descendance directe.*  
Bibliothèque de l'École des hautes études hispaniques.  
Édition Bière, Bordeaux, 1973.



## De l'aparté

... Il nous faut entrer plus avant dans la difficulté de l'entreprise qu'est la résurrection de *la Célestine* sur les planches, en abordant les techniques de diction. Notre comédie, qui renouvelle le genre des comédies humanistiques en latin, si en faveur au XV<sup>e</sup> siècle, n'a pas été écrite pour être représentée. Son dialogue est dramatique à un haut degré, en ce sens qu'il porte en lui toute l'action, laquelle progresse surtout par lui, et suggère tout le jeu scénique qui pourrait figurer cette action. Mais il a été écrit pour être lu à haute voix par un lecteur assez intelligent pour traduire par la diction les situations et les sentiments, et en fin de compte rendre claire (*hacer liquecer*) la chose lue et son sens total. J'emprunte ce latinisme espagnol au correcteur de l'impression de la première édition où nous est livrée la signature de Rojas dans une longue composition en acrostiche. Ce correcteur très instruit, Alonso de Proaza, explique avec enthousiasme, et lui aussi en vers, l'effet *édifiant* que peut avoir la comédie bien lue à haute voix ; il compare ce pouvoir de la parole à celui de la lyre des poètes mythiques dont l'harmonie déplaçait les pierres et *édifiait* les murailles. Et il souligne en particulier que ce lecteur doit savoir « parler entre ses dents », autrement dit, lire les apartés, et que l'auditeur en éclaire son jugement sur les personnages.

Or si, avec ce fil directeur, nous lisons *la Célestine*, nous nous apercevons, dès le début, dès la première grande scène entre Calisto (Calixte) et Sempronio, que les apartés sont très fréquents, bien que les éditeurs ne les indiquent pas (Cejador, dans l'édition la plus usuelle, en indique un par hasard à la fin du premier acte, alors qu'il y en a eu vingt autres plus significatifs). Et, le plus souvent, ces apartés sont d'un genre très particulier. Alors que, par définition, ils se proposent d'être entendus des spectateurs, mais non de l'interlocuteur, celui-ci les perçoit à moitié, y réagit, et demeure finalement dans son ignorance des paroles qui ont été prononcées. Dans un premier aparté de ce genre, Sempronio a traité son maître de fou. Voici le second. Calisto vient de dire que, si le feu du purgatoire doit ressembler à celui qui le tourmente, il préfère ne jamais aller au paradis des saints :

**Sempronio** (à part) — *Qu'est-ce que je disais ? La chose est plus grave. Non seulement fou, mais hérétique.*

**Calisto** — Ne t'ai-je pas dit de parler haut quand tu parles ? Que dis-tu ?

**Sempronio** — J'ai dit « à Dieu ne plaise ! ». Car c'est une sorte d'hérésie que tu viens de dire.

Voici maintenant un autre aparté, de Célestine cette fois, en face de Mélibée :

Mélibée radoucie vient de promettre qu'elle fera plus encore en faveur du malade dont la vieille lui a parlé, pour dédommager celui-ci de la scène de colère qu'elle a subie.

**Célestine** (à part) — *Il faudra faire plus encore et tu feras plus, dût-on ne pas t'en savoir gré.*

**Mélibée** — Que dis-tu là, mère, de « savoir gré » ?

**Célestine** — Je dis, madame, que tous nous t'en savons gré et te servirons... etc.

La valeur de ces apartés apparaîtra mieux si nous nous rappelons la fameuse scène de *l'Avare* : La Flèche murmure aussi entre ses dents devant Harpagon :

**La Flèche** (à part) — *La peste soit de l'avarice et des avaricieux !*

**Harpagon** — Comment ? Que dis-tu ?

**La Flèche** — Je dis que la peste soit de l'avarice et des avaricieux...

Le valet de Molière fait front courageusement devant son maître. Son insolence est une forme de loyauté. Au contraire, avec une constance remarquable, les valets de Calisto devant leur maître, la vieille devant Calisto ou devant Mélibée, expriment en aparté leur pensée secrète, puis la reprennent, la déguisent, et le seigneur ou la dame dont on se moque sans pudeur font figure de misérables dupes. Les personnages trompeurs usent aussi entre eux de ce procédé, tant Rojas le trouve commode pour marquer la divergence entre les paroles et les intentions. Ce qui apparaissait au lecteur d'il y a trois ou quatre siècles, et que les modernes ont cessé de sentir, c'est que l'usage répété, abusif si l'on veut, de ces apartés, dessine, comme en un *schéma sonore*, la conspiration permanente des personnages vils contre les personnages nobles et naïfs qu'ils exploitent et qu'ils conduisent à la ruine de leur patrimoine, de leur vertu et de leur honneur. Autrement dit, la situation fondamentale, exprimée par l'intitulé de *la Célestine* : « los engaños que estan encerrados en sirvientas y alcahuetas ». Les acteurs modernes, en Espagne du moins, où il n'y a pas de répertoire classique ni de « maison de Molière », auraient-ils perdu le sens de l'aparté ? C'est une très vieille ficelle, qui, après sa vogue renouvelée du XVI<sup>e</sup> siècle, a bientôt paru trop commode aux modernes. Déjà Corneille se vante de s'en être passé dans *la Veuve*, à force d'ingéniosité, alors que son intrigue semblait exiger une artifice. Notons-le bien, cet artifice vocal de l'aparté, prononcé à la fois d'une voix étouffée et intense, c'est une technique sonore très adaptée à la moralité, mais qui relève d'un art non réaliste, ou du moins non vériste, fort à l'aise dans un système de conventions. Et d'ailleurs, depuis le déclin du naturalisme, nous voyons les dramaturges reprendre cette ficelle en la grossissant encore.

Marcel Bataillon  
in *Réalisme et poésie au théâtre*.  
Édit. du CNRS.

3. ... et j'ai vu une femme assise  
sur une bête écarlate à sept têtes et dix cornes  
et pleine de noms blasphématoires.

5. ... et sur son front un nom était écrit,  
un mystère : Babylone la grande,  
la mère des prostituées et des horreurs de la terre.

Apocalypse de Jean, XVII

La grande prostituée qui règne sur le monde est certes, pour Jean, la puissance romaine, ainsi désignée pour qu'on la combatte et l'abatte, pour qu'au moins le peuple juif, vaincu, résiste, mais les mots sont ce qu'ils sont — hors de toute comparaison — et si la femme est la grande ville, cette grande ville est une femme, et je vois la maquerelle Célestine, maîtresse du genre humain, grâce à qui, par copulation permanente, nous continuons d'être, irrémédiablement stigmatisés du *péché délicieux* dont parle Mélibée. De la ville notre imagination retourne à la femme. Je la vois, une coupe d'or à la main, ivre du sang des saints. Ainsi notre Célestine à nous règne sur l'orgie dérisoire des valets et des putains.

Dérision espagnole. Rojas annonce évidemment Cervantes : comme la chevalerie s'armait d'un plat à barbe, l'apocalypse est ménagère ; et, oui, elle l'est : il y a autant de gravité dans l'assassinat sordide d'une receleuse par ses complices que dans la chute d'un empire. C'est le miracle qu'opère le théâtre, et c'est notre acte de foi, dans le théâtre au moins.

Tartuffe aussi. Entré dans la maison, ne se cachant pas de ses crimes, venant d'où, allant où ? L'Antéchrist. Ou blasphème de la figure même du Christ ?

Parmeno est un *ange*. Pour bien faire, il lui faudrait un costume d'ange. Je reconnais ce qu'il y a de Pier Paolo dans cette idée de l'ange meurtrier. Je ne m'en défends pas ; il n'est pas illégitime de céder à cette figure ancienne existante ici, et de toute façon existante dans la littérature et la peinture de l'Europe.

Calixte. Don Quichotte, certes, homme digne et noble comme Gonzalo Estrada, dans ses livres. Mais je découvre aussi en lui chaque jour Hamlet, un Hamlet. Dans cette façon de penser toute chose au plus profond, au plus philosophique : jamais moins haut que Virgile.

C'est comme si on pouvait imaginer que les grands poètes de l'Europe, de Dante à Shakespeare, et jusqu'à Goethe, se connaissent, non seulement (ce qui est certain) du plus jeune au plus vieux, mais entre eux, comme se connaissent des contemporains : il y a de *Faust* dans *la Célestine*. Le temps n'existe pas.

Ainsi Sempronio. Un Méphistophélès. Gaillard, soupçonneux, jovial, populaire, fraternel. Le pacte avec lui va de soi ; on le craint, mais quelque chose de vital, en lui, séduit. C'est un brave garçon, comme le barbet infernal est un chien acceptable.

Le pacte avec Célestine, à travers l'achat du fil, est plus douteux. Car Célestine n'est pas seulement l'envoyée du Diable, elle est un grand capitaine, un Napoléon femelle. Sa vie est celle des aventuriers de l'Histoire : elle va de victoire en victoire, et sa chute inévitable, prévisible, annoncée, entraîne tous les autres dans le fracas. Cette âme conquérante inquiète.

Les tentations. Tentation de Parmeno, tentation de Lucrece, tentation de Calixte ; Calixte est entouré d'apôtres (Sempronio, Parmeno, Tristan, Sosie), et Célestine est le Diable. Parmeno est saint Jean, Sempronio saint Pierre, Ainsi toute l'œuvre est un blasphème, une profanation des Écritures, un ouvrage d'Antéchrist.

Sempronio mort, Sosie — le sosie — se substitue à lui, et Tristan vient à la place de Parmeno. Cette reproduction des serviteurs pourrait être infinie, mais en se répétant la figure s'altère ; ces seconds-là sont comiques. Antique ressource du théâtre.

Pleberio bâtit des navires — un de ces navires sur lesquels embarquera Colomb —, il est riche, et sa richesse est sa vertu, la vertu ; elle est aussi simple et naturel pour lui que la Nature elle-même, son ordre, que la mort de Mélibée détruit.

Usage de la célébrité. Une interprète célèbre émeut au-delà de son art par le souvenir qu'on a d'elle, de toute sa vie. L'actrice apporte sur la scène tous les personnages qu'elle a joués, que l'on connaît, que l'on reconnaît, puisque le rôle de Célestine est celui des métamorphoses.

De l'aparté

Cette construction est-elle une ville, une maison ? Je dirai plutôt que c'est un château, une tour, peut-être de celles qu'édifiait Pleberio. Une île aussi, posée sur la scène du théâtre, et dont on peut faire le tour, et c'est ainsi que Célestine marche interminablement, marche, marche, comme si de son fil elle emballait la construction tout entière.

Jeanne prend Pluton au sérieux. L'art de l'acteur est ainsi comme l'œuf de Colomb, la chose évidente qu'il fallait cependant trouver. Pluton pour elle n'est pas une métaphore, ou une superstition d'ancien temps qu'il faudrait éluder plutôt que jouer ; il est une force et une personne ; de cette façon nous pouvons, nous, l'utiliser comme nous voulons, en penser ce que nous voulons. Au moins aurons-nous été frappés par la représentation d'une foi.

Beauté de l'œuvre : la Foi, pas la superstition !

Image de la pureté, Alisa. Au début, comme une femme des contes : l'énumération des trente métiers de Célestine ne l'étonne pas. Elle ne voit pas le mal ; aussi est-elle comme une aveugle, elle tient la tête haute. Alisa et Pleberio : la vertu, elle aussi, a sa beauté.

Mélibée, son corps est incliné, toujours, un peu, comme une tour penchée ; cette femme tour-penchée tombe de la tour. Son corps est incliné parce qu'il reçoit les flèches des mots.

Célestine, son pas. La Juive Errante, la Vieille Marcheuse.

Comme on a envie de croire, lorsque Célestine décrit la belle vie qu'on aurait ! Un monde harmonieux, un phalanstère, un lupanar de grâces. Et c'est cela que la voix de l'interprète fait entendre et partager : le bonheur, la beauté, le calme retrouvé. Cette séduction est mortelle, dit la pièce, mais avant de voir mourir les personnages, nous rêvons avec eux, nous cédon. Pour une fois croire ce que disent les affiches, les démagogues, s'abandonner ! La voix de Célestine doit nous prendre, nous bercer.

Car elle est vraiment la Mère. Elle raconte.

Mais quelle amertume sereine ! Elle a vécu tout cela, regarde avec douceur le grouillement.

L'orgie. On ne voit que l'un, puis l'autre, et Célestine au fond. C'est comme si l'on tirait les fils de la tapisserie tour à tour. Et c'est une loi du théâtre : chaque acteur doit posséder, à son moment, toute la scène ; il faut vider périodiquement la scène, ne montrer jamais que des protagonistes.

Ainsi Tristan, dont le nom est donné pour la tristesse de son discours. Il devient, un moment, le messager devant le chœur.

Et cela est tout à fait voulu par le poète, qui a tout lu. Sa bibliothèque devait être immense. Et le roman de Célestine est un énorme livre de citations truquées, souvenirs littéraires de l'antiquité, parodie de livres saints. Rien de primitif là-dedans. Comme on aurait tort, une fois de plus, de céder à l'illusion des arts dans l'enfance, barbares, torrentueux, jaillissants. Tout, ici, est pesé.

Lucrèce, tordue de désir naïf, à mi-chemin de l'Enfer et du Ciel : allégorie de l'hésitation entre le bien et le mal. Étrangement, elle porte le nom d'un poète matérialiste.

« Si nous sommes tous amoureux, nous sommes perdus », dit Sempronio. Et au public, j'entends qu'il dit : « Vous êtes perdus ! »

Antoine Vitez  
Juillet 1989

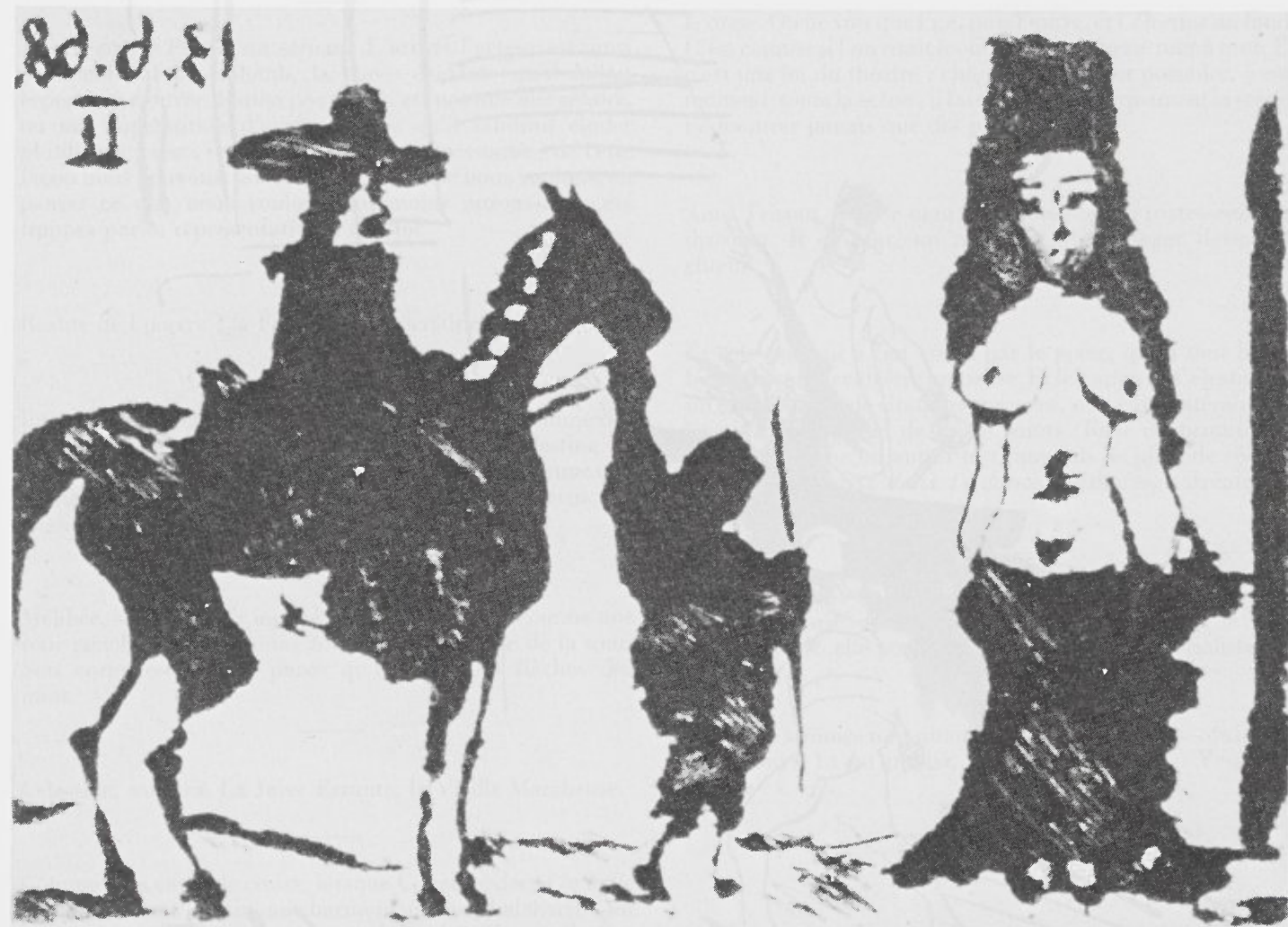
Jeanne Moreau:  
« Ma vie n'est faite que de rencontres. »



La Célestine

Esquisse de Yanniss Kokkos.

## Jeanne Moreau: « Ma vie n'est faite que de rencontres. »



Picasso. *La Célestine*. Gravure. Musée Picasso.

**Jean-Pierre Thibaudat\*** : Connaissez-vous *la Célestine* avant de la rencontrer ?

**Jeanne Moreau** : Je la connaissais de réputation. Mais je ne l'avais jamais lue. Je savais que c'était une grande œuvre espagnole classique, qu'elle avait été montée plusieurs fois et chaque fois avec la même passion. Je savais que le personnage central était un peu mythique, comme Don Quichotte. Depuis j'ai appris que l'auteur, Fernando de Rojas, était un juif converti, qu'il était parti du premier acte d'un auteur à ce jour inconnu et que, ayant trouvé cette première partie superbe, il lui avait donné une suite en s'amusant. Publiée en 1500, cette première partie était divisée en dix-huit chapitres ; l'œuvre n'était pas prévue pour être jouée mais pour être dite. Cinq ans plus tard, Rojas ajouta cinq nouveaux chapitres.

**J.-P. T.** : Comment avez-vous abordé ce personnage central ?

**J. M.** : Je ne m'intéresse jamais à un personnage en soi. C'est instinctif, je vais d'abord vers l'ensemble. Détacher un personnage du tout avant d'avoir travaillé avec le metteur en scène et de bien connaître la pièce, c'est se fourvoyer complètement. C'est comme lorsqu'on arrive dans une ville en avion, une ville tirée au cordeau comme Los Angeles ou Chicago. De très haut la ville forme un tout. Et puis, on atterrit, on gagne son lieu de résidence et là, on est perdu, on doit se référer au plan de la ville, on cherche ses repères. C'est cela, le travail de répétition.

**J.-P. T.** : Quels ont été vos premiers repères ?

**J. M.** : *La Célestine* m'est apparue comme une pièce d'une très grande sexualité. Ce qui est amusant, c'est que l'auteur explique bien qu'il découvre les dessous du vice et de la perversion pour mieux en dénoncer les effets catastrophiques. Ils mèneront en effet à la mort. Mais c'est moins l'histoire qui m'importe que les phrases, la langue. Les mots provoquent des états et c'est à travers eux qu'on sent les choses. Nous n'en sommes qu'au début des répétitions. Par une sorte d'accord tacite entre Antoine Vitez et moi, sans que nous en ayons parlé vraiment, on avance vite et parfois avec beaucoup de violence.

**J.-P. T.** : Comment passe-t-on de Grüber à Vitez ?

**J. M.** : Je n'ai pas de méthode. Quand j'ai travaillé avec Klaus Michael Grüber, ce fut un véritable éblouissement. Je me souviens que nous parlions de tout sauf du spectacle, je me

manifestais très peu. Et c'est cela qui créait une grande angoisse. Avec Antoine Vitez, c'est le contraire. Dès que j'arrive à la répétition, je n'ai qu'une seule envie : monter sur scène et « faire ». Faire mal peut-être, mais « faire ». C'est très bon pour la santé après deux ans et demi de cohabitation avec un monde si peu exubérant, si intériorisé, ce qui n'exclut ni l'énergie, ni la violence, ni les passions. Ici c'est tout à coup le passage à l'extraversion. De plus la dépense physique est énorme puisque tout est en envolée de marches, de rondades allant de l'enfer au paradis. C'est fatigant et très libérateur. Un peu comme une chanteuse qui passerait de *la Voix humaine* à *la Norma*.

**J.-P. T.** : Donc, vous avez atterri à Célestine. Après quelques semaines, en êtes-vous à lire le plan, à chercher les rues ?

**J. M.** : Oui, j'en suis là. Quelquefois on progresse très vite et puis on marque un temps d'arrêt, on a l'impression d'arriver à un carrefour. La semaine prochaine nous aurons parcouru toute la pièce. Il y aura déjà des couleurs qui me permettront de m'orienter ; alors je pourrai apprendre les mots. Car je ne peux pas apprendre un texte avant d'être arrivée au point où l'on peut reprendre les mots à son propre compte.

**J.-P. T.** : Vous les aurez apprivoisés.

**J. M.** : Oui, et c'est magnifique, car dans la préparation d'un spectacle, le travail n'a rien à voir avec l'intelligence ou le mental. Il faut que le mystère subsiste, c'est une chose que j'ai découverte sur le tard. Définir un personnage, c'est le tuer, c'est mortifère. Nous sommes toujours en mouvement. La création d'un personnage, c'est fluctuant, cela nous échappe, c'est fluide. Pour le moment, je suis dedans, je ne vois rien.

**J.-P. T.** : Antoine Vitez vous a présenté Célestine, mais comment avez-vous rencontré Vitez ?

**J. M.** : Ma vie n'est faite que de rencontres. C'est le contraire d'une carrière organisée, préméditée. Antoine Vitez et moi ne nous connaissions pas. Nous avons fait un voyage ensemble, invités par le Président de la République. Dans les moments d'attente, debout ou roulant dans le cortège officiel, en rentrant le soir, nous avons parlé. Il m'aurait dit *la Mégère apprivoisée*, *le Roi Lear*, j'aurais dit oui. Cléopâtre, Méphisto, oui. Il a dit *la Célestine* et j'ai dit oui.

\* Jean-Pierre Thibaudat, journaliste à *Libération*, écrivain.

Jeanne Moreau :  
« Ma vie n'est faite que de rencontres. »



Claude Bricage

Répétitions en Avignon.  
Roger Mirmont et Lambert Wilson.



Claude Bricage

Répétitions en Avignon.  
Jeanne Moreau, Valérie Dréville et Elisabeth Catroux.



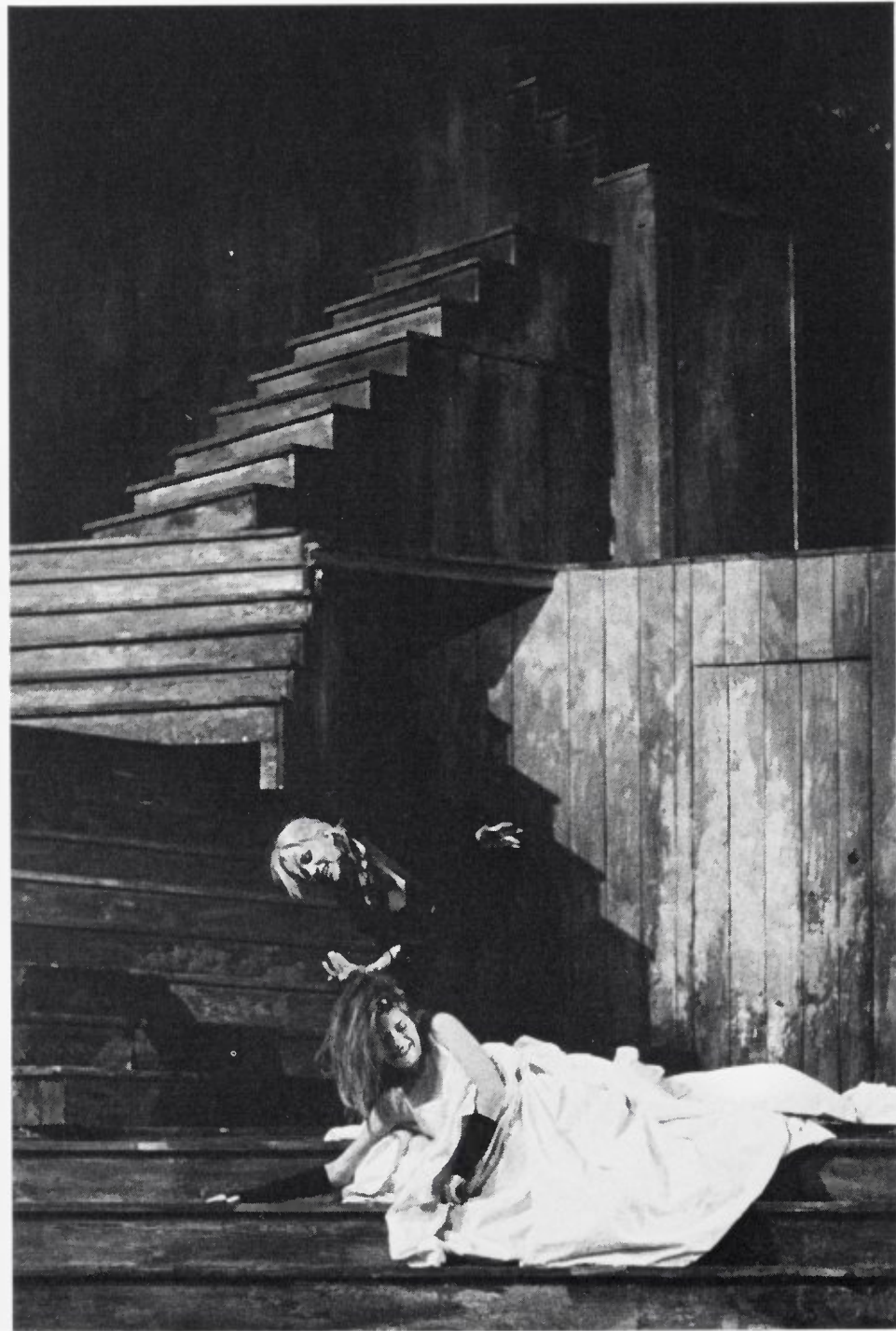
Claude Bricage

Répétitions en Avignon  
Roger Mirmont, Jeanne Moreau et Christine Fersen.



Claude Bricage

Répétitions en Avignon.  
Jeanne Moreau et Jean-Yves Dubois.



Claude Bricage

Répétitions en Avignon.  
Jeanne Moreau et Muriel Mayette.



Claude Bricage

Répétitions en Avignon.  
Jean-Luc Boutté et Catherine Ferran.



Claude Bracq

Répétitions en Avignon.  
Jean-Yves Dubois et Lambert Wilson.



Répétitions en Avignon.  
Éric Frey et Olivier Cruveiller.



D.R.

## FLORENCE DELAY

Florence Delay est écrivain. Agrégée d'espagnol et maître de conférences en littérature générale et comparée, elle enseigne à l'université de Paris III. Elle a interprété dans sa jeunesse le rôle de Jeanne d'Arc dans *le Procès de Jeanne d'Arc* de Robert Bresson. Pendant plusieurs années, elle a tenu la chronique théâtrale de la N.R.F. et fait partie du comité de lecture des éditions Gallimard. Trois des pièces qu'elle a écrites en collaboration avec Jacques Roubaud : *Merlin l'enchanteur*, *Gauvain et le Chevalier vert*, *Lancelot du lac*, ont été créées au nouveau Théâtre national de Marseille par Marcel Maréchal.

Aux éditions Gallimard :

*Minuit sur les jeux*, 1973 ;  
*Le Aie aie de la corne de brume*, 1975 ;  
*L'Insuccès de la fête*, 1980 ;  
*Riche et légère*, prix Fémina 1983 ;  
*Course d'amour pendant le deuil*, 1986, et *Graal Théâtre* en collaboration avec J. Roubaud.

Chez d'autres éditeurs :

*la Séduction brève*, Cahiers des Brisants, 1987 ;  
*Petites formes en prose après Edison*, Hachette, collection « Textes du XX<sup>e</sup> siècle », 1987 ;  
*Il me semble, Mesdames ou les Dames de Fontainebleau*, Franco Maria Ricci, 1987 ;  
*La Sortie au jour in le Livre sacré de l'Ancienne Égypte*, Philippe Lebaud, 1987 ;  
*Partition rouge*, poèmes/chants des Indiens d'Amérique du Nord en collaboration avec J. Roubaud, Seuil, collection Fiction and C<sup>o</sup>, 1988.

Traductions :

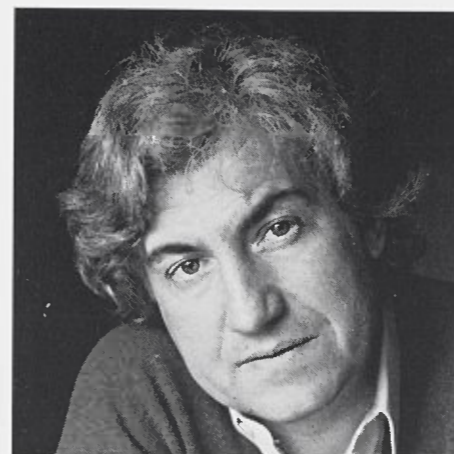
Lucas Fernández : *Auto de La Passion*, théâtre espagnol du XVI<sup>e</sup> siècle, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade.  
 José Bergamín : *la Décadence de l'alphabétisme*, la Délirante, 1988. *la Solitude sonore du torero*, Seuil, collection Fiction and C<sup>o</sup>, 1989 ;  
 Arnaldo Calveyra : *l'Éclipse de la balle*, Actes Sud-Papiers, 1987.



Claude Bricage

## ANTOINE VITEZ

Antoine Vitez est né en 1930 à Paris. Son père était photographe. Il est acteur depuis l'âge de dix-huit ans. Il a fait plusieurs métiers — notamment celui de traducteur, qu'il n'a jamais abandonné — et il pratique la mise en scène depuis l'âge de trente-six ans. Il fonda en 1972 le Théâtre des Quartiers d'Ivry, où il demeura neuf ans. Il fut professeur au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de 1968 à 1981. De 1981 à 1988, il dirigea le Théâtre national de Chaillot, et son École. Depuis le 15 juin 1988, il est administrateur général de la Comédie-Française et directeur du Théâtre national de l'Odéon. Sa carrière de metteur en scène, en vingt-trois années, compte à ce jour soixante-cinq ouvrages.



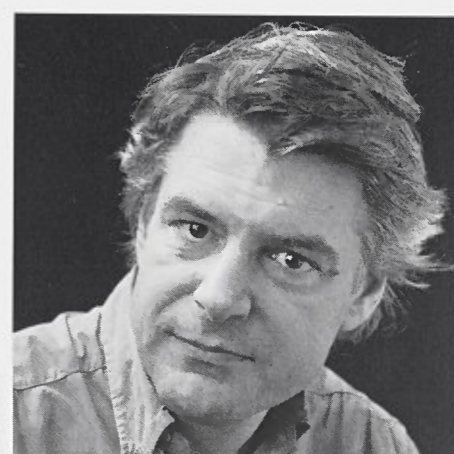
Antoine Vitez

## YANNIS KOKKOS

Né à Athènes, il vit en France depuis 1963. A partir de 1965, après ses études à l'École du Théâtre national de Strasbourg, il réalise la scénographie et les costumes d'un grand nombre de pièces de théâtre et d'opéras dont plusieurs créations d'œuvres contemporaines. De 1981 à 1988, il participe, auprès d'Antoine Vitez, à l'aventure artistique du Théâtre national de Chaillot dont il transforma l'aspect à l'occasion de la création d'*Hamlet*. Parmi ses plus récentes créations : *Macbeth* de Verdi à l'Opéra de Paris ; *le Triomphe de l'amour* de Marivaux au Piccolo Teatro de Milan ; *Pelléas et Mélisande* de Debussy à la Scala de Milan ; *le Soulier de satin* de Paul Claudel, dans sa version intégrale, pour le Festival d'Avignon ; *la Flûte enchantée* de Mozart, au Staatsoper de Vienne... En janvier 1987, il a réalisé sa première mise en scène : création au Théâtre de la Ville/Escalier d'Or, à Paris, de *la Princesse blanche* de Rainer Maria Rilke. Autres mises en scène récentes : *l'Oresteia* de Xenakis à Gibellina, en Sicile. *Boris Godounov* de Mousorgsky au Teatro Comunale de Bologne puis au Théâtre des Champs-Élysées à Paris.

En 1986, il a obtenu le prix de la Critique dramatique et musicale pour *Electre*. En 1987, deux Molières lui ont été décernés, l'un pour les costumes de *Madame de Sade*, l'autre pour le décor de *l'Échange*.

La même année, il a reçu la médaille d'or de la scénographie à la Quadriennale de Prague. Il a réalisé pour la Comédie-Française les décors de *la Nostalgie, camarade* de François Billeldoux, mise en scène Jean-Paul Roussillon, Théâtre national de l'Odéon (1974) ; *Partage de midi* de Paul Claudel, mise en scène Antoine Vitez, Théâtre Marigny/Comédie-Française (1975) ; *les Bacchantes* d'Enripide, mise en scène Michel Cacoyannis, Théâtre national de l'Odéon (1977) ; *la Locandiera* de Goldoni, mise en scène Jacques Lassalle, Comédie-Française (1981) ; *les Estivants* de Gorki, mise en scène Jacques Lassalle, Comédie-Française (1983) ; *le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, mise en scène Antoine Vitez, Comédie-Française (1989).

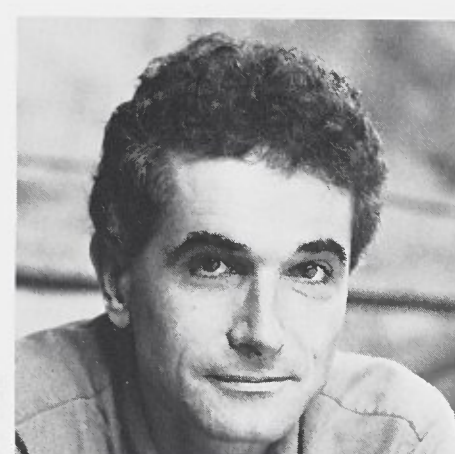


Brigitte Engererand

## GEORGES APERGHIS

Né en Grèce et installé à Paris depuis une vingtaine d'années, Georges Aperghis, auteur de plusieurs opéras contemporains, est devenu l'homme du théâtre musical en France. Il est le fondateur de l'ATEM (Atelier théâtre et musique) de Bagnolet. Il a reçu le Grand prix musical de la Ville de Paris.

Principales créations : *la Tragique Histoire du nécromancien Hieronimo et de son miroir* (1971), Festival d'Avignon ; *Pandemonium* (1973), Festival d'Avignon ; *Sports et rebondissements* (1974), Festival de La Rochelle ; *Jacques le fataliste* (1974) (opéra en trois actes d'après Diderot, adaptation de H. Mary). Opéra de Lyon : *histoire de loups* (1976), Festival d'Avignon ; *la Boutille à la mer* (1976), Festival d'automne, Paris, Bouffes du Nord ; *Fragments* (journal d'un opéra, 1977), texte de Michel Deutsch, créé au Théâtre national de Strasbourg en 1978 ; *Récitations* (1978), créé au Festival d'Avignon en 1982 ; *Je vous dis que je suis mort* (1978), texte de F. Regnault d'après E. Poe, créé à l'Opéra-Comique en 1979 ; *Liebestod* (opéra, 1981), texte de M.N. Rio, créé à l'Atelier lyrique du Rhin en 1982 ; *l'Écharpe rouge* (opéra, 1984), texte d'Alain Badiou, Opéra de Lyon ; *Conversations* (1985), Bagnolet ; *la Tour de Babel* (1986), Théâtre municipal d'Aix-en-Provence ; *Énumérations* (1988), Festival Musica, Strasbourg.



Marc Enguerand

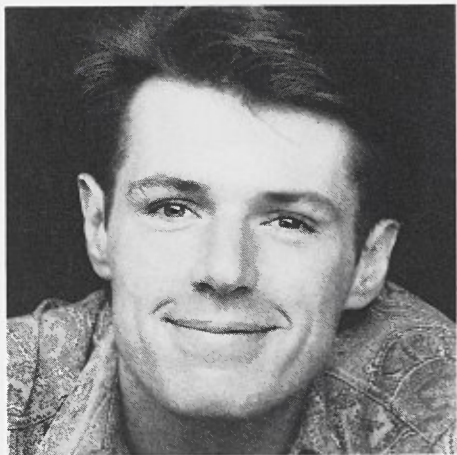
## PATRICE TROTTIER

Après des études de lettres modernes à Bordeaux, Patrice Trottier débute en 1973 comme éclairagiste pour *Troilus et Cressida* de Shakespeare, présenté par Stuart Seide à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm et repris au Théâtre national de Chaillot. Il travaille avec différents metteurs en scène : Daniel Mesguich, Philippe Adrien, Mehmet Ulusoy, Jean-Luc Boutté, Alain Françon, Claude Régy, Alfredo Arias, Bernard Sobel, Pierre Strosser, Aurélien Recoing.

Sa collaboration avec Antoine Vitez date de 1983 pour *Hamlet* et se poursuit avec *Falsch* de Kalisky, *le Prince travesti* de Marivaux, *la Mouette* de Tchekhov, *le Héros* d'Axionov, *l'Écharpe rouge* d'Alain Badiou, *Macbeth* de Verdi, *Hernani* de Victor Hugo, *Alias* de Martine Drain, *Electre* de Sophocle, *l'Échange* et *le Soulier de satin* de Claudel, *Otello* de Verdi, *le Misanthrope* de Molière, *Anacraona* de Jean Métellus, *le Mariage de Figaro* de Beaumarchais.

Ces derniers mois, Patrice Trottier a réalisé les éclairages de *l'Éventail* de Goldoni, mise en scène Alfredo Arias ; *Hécube* d'Enripide, mise en scène Bernard Sobel ; *Tête d'or* de Claudel, mise en scène Aurélien Recoing ; *A propos de neige fondue* de Dostoïevski, mise en scène Alain Ollivier ; *le Couronnement de Poppée* de Monteverdi, mise en scène Pierre Strosser.





Jérôme Prieborst

### LAMBERT WILSON

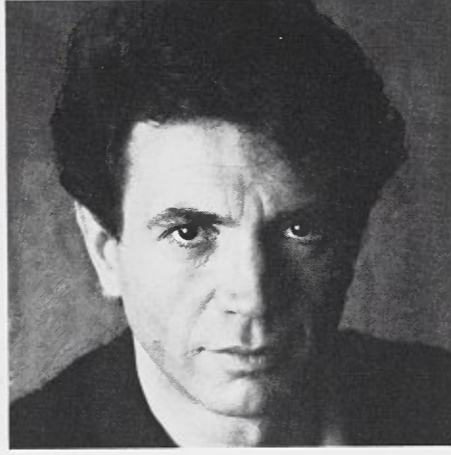
Lambert Wilson est né en 1958 à Neuilly-sur-Seine. Fils de Georges Wilson, il a, dès son plus jeune âge, connu le milieu théâtral, que ce soit au T.N.P. ou au Festival d'Avignon. Vers l'âge de quinze ans, il se tourne vers le théâtre en participant à une adaptation musicale de *l'Ubu roi* de Jarry aux côtés de son père. Deux ans plus tard, il part pour Londres afin de suivre les cours du Drama Center où sont en usage les sévères méthodes de l'Actor's studio. Il y reste trois ans. A son retour en France, Lucien Pithé lui offre son premier rôle important dans *les Derniers de Gorki*, puis Marcel Maréchal l'engage pour tenir le rôle de Perceval dans *Graal Théâtre*. C'est ensuite Jean-Louis Barrault qui le met en scène dans *l'Amour de l'amour* de Lope de Vega. Sa carrière cinématographique débute en 1977 avec un petit rôle dans *Juha* de Fred Zinneman, film dans lequel il apparaît aux côtés de Jane Fonda et Vanessa Redgrave. Puis viendront, au cours des années, *Cinq jours, ce printemps-là*, à nouveau avec Zinneman (1981), *Sahara* mis en scène par Andrew MacLaglen (1983), *la Femme publique* avec Zulawski (1983). En 1985, il tourne successivement dans *Bleu comme l'enfer* d'Yves Boisset, dans *l'Homme aux yeux d'argent* de Pierre Granier-Deferre, dans *la Storia* mise en scène par Luigi Comencini. Cette même année le voit au Festival de Cannes où *Re rendez-vous* d'André Téchiné, tourné avec Juliette Binoche et Wadek Stanczak, marque sa carrière d'une pierre blanche. En 1986, il tourne *Rouge Baiser* de Vera Belmont et *Corps et biens* avec Benoît Jacquot. On le retrouve à Cannes en 1987 avec *le Ventre de l'architecte* de Peter Greenaway et en 1988 avec *Eldorado* de Carlos Saura. Ses derniers films sont *Chouans* de Philippe de Broca, les *Possédés* d'Andrzej Wajda, *la Fourre* mise en scène par Georges Wilson et, en 1989, *Suivez cet avion* de Patrice Abardon et *Hiver 54, l'abbé Pierre* de Denis Amar, aux côtés de Claudia Cardinale et de Robert Hirsch. On ne l'avait guère vu au théâtre depuis *Léocadia* de Jean Anouilh, mise en scène par Pierre Boutron en 1984. C'est donc la possibilité d'un retour très désiré sur la scène, que lui offre aujourd'hui Antoine Vitez avec le rôle de Calixte.



Marc Enquerand

### VALÉRIE DRÉVILLE

Valérie Dréville, née à Boulogne-sur-Seine en 1962, est une enfant du spectacle (une mère comédienne, un père réalisateur de cinéma). Dès l'âge de quinze ans, elle commence à jouer au cinéma et à la télévision (*Mon oncle d'Amérique* d'Alain Resnais, *Prénom Carmen* de Jean-Luc Godard, *Nous te marierons* de Jacques Fansten, *l'An mil* de Jean-Dominique de la Rochefoucauld...). Trois ans plus tard, elle débute au théâtre dans *les Ruyters* de Goldoni et *le Misanthrope* de Molière, mis en scène par Philippe Menthé. Elle joue ensuite dans *Domage qu'elle soit une putain* de John Ford que Gilles Gleizes met en scène pour le Kind Theater. En 1981, elle est admise à l'école du Théâtre national de Chaillot où elle travaille avec Antoine Vitez, Yannis Kokkos, Bruno Bayen, Aurélien Recoing. Elle entre ensuite au Conservatoire national supérieur d'art dramatique (classes de Viviane Théophilides, Daniel Mesguich, Claude Régy). Elle est encore au Conservatoire lorsque Antoine Vitez lui confie le rôle de Clytemnestre dans *Electre* de Sophocle que filmera Hugo Santiago, puis celui de Doña Sept Epées du *Soulier de satin* de Claudel. Elle a joué dans *la Métaphysique d'un veau à deux têtes* de Witkiewicz (mise en scène d'Alain Ollivier, Studio-Théâtre de Vitry) et dans *le Criminel* de Leslie Kaplan (mise en scène de Claude Régy, Théâtre de la Bastille), pièce d'après laquelle Didier Goldsmith réalise un film. Durant la saison 1988-89, elle a interprété le rôle de la Princesse dans *Tête d'or* de Paul Claudel, mis en scène par Aurélien Recoing au Théâtre national de l'Odéon et, au Théâtre de la Ville, celui de Camille de *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset, mise en scène de Jean-Pierre Vincent. Valérie Dréville est pensionnaire de la Comédie-Française depuis le 3 mai 1989.



Marc Enquerand

### ROGER MIRMONT

Roger Mirmont est originaire de Bordeaux où il a commencé à faire du théâtre très jeune, tout en poursuivant ses études. Après le baccalauréat il persiste dans sa non-vocation d'apprenti professeur de gymnastique, la kinésithérapie et le théâtre amateur. Mais, amoureux de la scène il suit des cours de comédie, chant, solfège, danse, etc... au conservatoire de sa ville natale. Après un premier engagement à l'Opéra d'Avignon, il monte à Paris, où depuis il n'a cessé de jouer. Il a fait partie de l'équipe fondatrice du Théâtre Essai, il a joué des comédies musicales, on l'a vu sur les boulevards (le partenaire de Jacqueline Maillan dans *Féfé de Broadway* et *Coup de soleil*) et au café théâtre (*On vous écrit*, co-écrit avec Dalba), et il a également abordé les textes contemporains (*Comment harponner le requin* de V. Hann, *les Nuits et les jours* de P. Laville). Il est pensionnaire de la Comédie-Française depuis le 1<sup>er</sup> mai 1987 : il y a créé le rôle de Moricet de *Monsieur chasse!* de Feydeau, mise en scène d'Yves Pignot. On l'a vu également dans *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière et *le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. Au cinéma, il a tourné avec Gérard Vergez, A. Cayatte, R. Davis, Cl. Chahuol, P. Boujenah, J.M. Poiré, D. Newman, J.L. Hubert, Med Hondo, T. Gattif, J. Pinheiro... A la télévision, il a été Molière jeune dans la série de Marcel Camus : *Molière pour rire et pour pleurer*. Parmi ses nombreux téléfilms citons *Tu peux toujours faire tes bagages* de Jacques Krier ; il en a également écrit le scénario.



Berthe Juret

### JEANNE MOREAU

#### AU THÉÂTRE

1947  
LA TRAGÉDIE DU ROI RICHARD II  
William Shakespeare  
*Une suivante*  
L'HISTOIRE DE TOBIE ET DE SARA  
Paul Claudel  
*La Vigne*  
LA TERRASSE DE MIDI  
Maurice Clavel  
*Madeleine*  
LE LEVER DU SOLEIL  
Madame Simone  
*Hortense Mancini*  
UN MOIS A LA CAMPAGNE  
Ivan Tourgueniev  
*Véra*  
ATHALIE  
Jean Racine  
*Joas*

1948  
LE MARIAGE DE FIGARO  
Beaumarchais  
*Chérubin*  
LES MAL-AIMÉS  
François Mauriac  
*Rose*  
L'ÉPREUVE  
Marivaux  
*Angélique*  
L'ANGLAIS TEL QU'ON LE PARLE  
Tristan Bernard  
*Betty*  
LES ESPAGNOLS EN DANEMARK  
Prosper Mérimée  
*Une Espagnole*  
CYRANO DE BERGERAC  
Edmond Rostand  
*Un page*  
LA PEINE CAPITALE  
Claude-André Puget  
*La Petite Fille*  
L'OCCASION  
Prosper Mérimée  
*Donna Marta*

1949  
LES TEMPS DIFFICILES  
Édouard Bourdet  
*Anne-Marie*  
L'AVARE  
Molière  
*Mariane*  
LE ROI  
De Flers-Caillevet-Arène  
*Suzette Bourdier*  
ON NE BADINE PAS AVEC L'AMOUR  
Alfred de Musset  
*Camille*

1950  
OTHELLO  
William Shakespeare  
*Bianca*  
L'IMPROMPTU DE VERSAILLES  
Molière  
*Mlle Molière*  
LES SINCÈRES  
Marivaux  
*Lisette*  
LE CHANT DU BERCEAU  
Martinez-Serra  
*Thérèse*  
UN CONTE D'HIVER  
William Shakespeare  
*Perdita*  
A QUOI RÉVENT LES JEUNES FILLES  
Alfred de Musset  
*Nanon*  
LES CAVES DU VATICAN  
André Gide  
*Carola*

1951  
TARTUFFE  
Molière  
*Mariane*  
LA PAIX CHEZ SOI  
Georges Courteline  
*Valentine*  
LE DINDON  
Georges Feydeau  
*Clara*  
LE MÉDECIN MALGRÉ LUI  
Molière  
*Martine*  
LE BOURGEOIS GENTILHOMME  
Molière  
*Rose*  
*Lucile*  
LA DOUBLE INCONSTANCE  
Marivaux  
*Silvia*  
LE PRINCE DE HAMBURG  
Heinrich von Kleist  
*Nathalie*  
LE CID  
Pierre Corneille  
*L'Infante*

1952  
LORENZACCIO  
Alfred de Musset  
*Une bourgeoise*  
NUCLÉA  
Henri Pichette  
*Illène*

LA NOUVELLE MANDRAGORE  
Jean Vauthier  
*Lucrèce*  
LA CALANDRIA  
De Bibbiena

1953  
L'HEURE ÉBLOISSANTE  
Anna Boracci  
*Géraldine*

1954  
LA MACHINE INFERNALE  
Jean Cocteau  
*Le Sphinx*

1955  
PYGMALION  
George-Bernard Shaw  
*Elisa*

1956  
LA CHATTE SUR UN TOIT BRÛLANT  
Tennessee Williams  
*Maggie*

1958  
LA BONNE SOUPE  
Félicien Marceau  
*Marie-Paule (jeune)*

1974  
LA CHEVAUCHÉE SUR LE LAC  
DE CONSTANCE  
Peter Handke

1976  
LULU  
Frank Wedekind  
*Lulu*

1980  
L'INTOXE  
Françoise Dorin  
*Marie-Prerre*

1985  
LA NUIT DE L'IGUANE  
Tennessee Williams  
*Hannah*

1986  
LE RÉCIT DE LA SERVANTE ZERLINE  
Hermann Broch  
*Zerline*

1987  
Jeanne Moreau est élue meilleure actrice de l'année par le Syndicat professionnel de la critique dramatique et musicale. Jeanne Moreau est nommée pour les Molières du Théâtre Jeanne Moreau est élue « Schauspielerin des Jahres » par la critique allemande. *Le Récit de la servante Zerline* est choisi « Migliore Spettacolo straniero » par la critique italienne.

1988  
Jeanne Moreau reçoit le Molière du Théâtre en tant que meilleure actrice dans un premier rôle.



Marc Enguerand

### CHRISTINE FERSEN

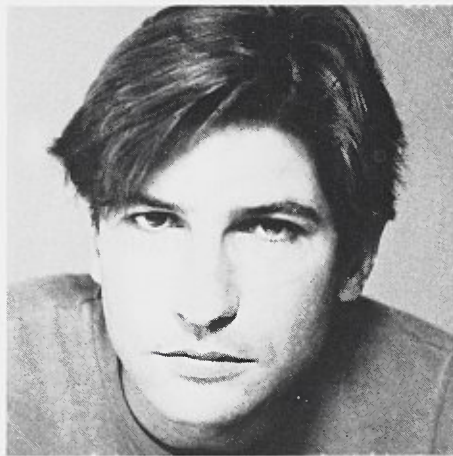
Christine Fersen, élève de Fernand Ledoux au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, remporte en 1965 un second prix de Tragédie et deux premiers prix de Comédie qui lui ouvrent les portes de la Comédie-Française. Elle est sociétaire depuis 1976.

Au cours d'une tournée en Amérique du Sud, elle débute dans le rôle de Clémène du *Cid*, puis interprète les rôles les plus divers d'un répertoire éclectique. C'est ainsi qu'elle a joué *les Caprices de Marianne* (mise en scène de Jean-Laurent Cochet), *L'Impresario de Smyrne* (mise en scène de Jean-Luc Boutté), *le Triomphe de l'amour* (mise en scène d'Alain Halle-Halle). Sa personnalité a donné tout leur éclat aux rôles qu'elle a tenus dans un répertoire plus contemporain : *les Estivants* (mise en scène de Jacques Lassalle), *Ivanov* (mise en scène de Claude Régy), *la Reine morte* (mise en scène de Pierre Franck), *Maître Puntila et son valet Matti* (mise en scène de Guy Rétoré), *Le roi se meurt* (mise en scène de Jorge Lavelli), *la Révolte* (mise en scène d'Alain Halle-Halle), *Marie Tudor* (mise en scène de Jean-Luc Boutté), *Marie Stuart* (mise en scène de Bernard Sobel — Création au Festival d'Avignon et reprise au Théâtre de Gennevilliers), *le Balcon* (mise en scène de Georges Lavaudant).

On a pu la voir au cinéma, notamment dans *le Grand Frère* de Francis Girod, dans *l'Ami* réalisé par Margarethe von Trotta et dans *les Deux Fragonards* de Philippe Legay.

Elle a participé à de nombreux téléfilms, entre autres, *La mariée est trop belle* (réalisation Michel Duran), *Charlotte Corday* (réalisation Gérard Vergez), *le Destin personnel* d'Elsa Triolet (réalisation Paul Seban).

Au Théâtre national de l'Odéon, on l'a vue successivement dans *la Ronde* d'Arthur Schnitzler (mise en scène d'Alfredo Arias), dans *le Marchand de Venise* de Shakespeare (mise en scène de Luca Ronconi) et, la saison passée, dans *Un bon Patriote* de John Osborne (mise en scène de Jean-Paul Luccet).



Kipa

### OLIVIER CRUVEILLER

Olivier Cruveiller fait partie de la promotion 86 du Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Il a suivi les classes d'interprétation de Pierre Vial et de Gérard Desarthe.

Au théâtre, il a interprété le rôle de Don Carlos du *Don Juan* de Molière (mise en scène Eric da Silva), puis celui du soldat dans *l'Histoire du soldat* de Ramuz et Stravinsky (mise en scène de Gilles David et Louis Tillet).

Dans *l'Otage* de Paul Claudel, Ewa Lewinson l'a dirigé dans le rôle de Georges de Coufontaine, et François Rancillac dans celui du Curé, pour la pièce de Christian Rullier, *le Fils*. Philippe Adrien l'a choisi pour interpréter Arlequin dans *la Méprise* de Marivaux. Sous la direction de Jean Jourdeuil et Jean-François Peyret, il a joué dans *la Route des chars* de Heiner Müller, et sous celle de Bernard Sobel il a interprété le rôle de Mezzotinto dans *Les amis font le philosophe*. C'est à nouveau François Rancillac qui l'a mis en scène dans *le Nouveau Menoza* de Lenz (rôle de Gustave). Dans *Tête d'or* de Claudel, mis en scène par Aurélien Recoing, il interprétait le rôle du Messager.

Au cinéma, on a pu le voir dans *Hurlevent* de Jacques Rivette où il tenait l'un des rôles principaux et dans *Agosto*, de Georges Silva Mélo, où il interprétait le rôle-titre.

Pour la télévision, Patrick Jamain l'a mis en scène dans *l'Île de la jeune fille bleue* et dans *Azizah de Niankoko*, et Olivier Langlois dans *Jaune Revolver*.



Marc Enguerand

### JEAN-YVES DUBOIS

Après une année de cours à l'école de la rue Blanche, il entre au Conservatoire national supérieur d'art dramatique (1979-1981).

Il joue à cette époque dans deux spectacles mis en scène par Denis Llorca : *Kings, la trilogie de Shakespeare* et *Voyage dans la lune* d'après Cyrano de Bergerac.

Au sortir du Conservatoire il participe à plusieurs spectacles du Théâtre national de Chaillot. Sous la direction d'Antoine Vitez, il joue : Hippolyte dans *Hippolyte* de Garnier, Horatio dans *Hamlet* de Shakespeare et Treplev dans *la Mouette* de Tchekhov. Toujours à Chaillot, en collaboration avec Sophie Louachevsky, il joue et coréalise *Adalbert le botaniste* d'après Chamisso, et participe à la conception dramaturgique de *Madame de Sade* de Mishima.

En 1984, il entre à la Comédie-Française. Il y joue : Maxime (*Cinna*, Corneille), Agis (*le Triomphe de l'amour*, Marivaux), Malcolm (*la Tragédie de Macbeth*, Shakespeare), Bobin (*Un chapeau de paille d'Italie*, Labiche), Clitandre (*les Femmes savantes*, Molière), Cléonte (*le Bourgeois gentilhomme*, Molière), et différents rôles dans : *Autres horizons* de Pinter et *Un bon patriote* de Osborne.

Il a retrouvé Antoine Vitez durant la saison 1986-1987 pour jouer Louis Laine dans *l'Echange* de Claudel et, au cours de la saison 1988-1989, il a joué, sous la direction de Bernard Sobel, Strophon dans *Les amis font le philosophe* de Lenz. Il a coréalisé avec Muriel Mayette et interprété *Conversation entre Daniel Sylvester et Francis Bacon*.

Au cinéma, il a joué dans *Ballade à blanc* réalisé par Bertrand Gauthier ainsi que dans *Vive la sociale* de Gérard Mordillat.



Claude Gèner

### ÉLISABETH CATROUX

Au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Élisabeth Catroux a suivi les cours d'Antoine Vitez.

Depuis, elle fréquente aussi bien les auteurs classiques que les auteurs contemporains. C'est ainsi qu'elle passe de Molière à Madral, d'Hugo à Pommeret, en jouant sous la direction de Daniel Benoni, Jacques Rosner ou Ewa Lewinson, *George Dandin*, *la Manifestation*, *l'Intervention* ou *le Moule*.

Avec Laurence Février, elle interprète *la Sorcière*, d'après Michelet, avec Mehmet Ulusoy, *les Ames mortes*, d'après Gogol. En collaboration avec Dominique Valadié, elle écrit et réalise *Sous le lustre*. Des auteurs-metteurs en scène la dirigent dans *Rayon femmes fortes* (Alain Marcel) et *les Chaussures de madame Gilles* (Pierre Trapet). Toujours sous la double veine contemporains/classiques, elle retrouve Antoine Vitez pour *Alias* de Martine Drai et pour *le Soulier de satin* de Paul Claudel, dans lequel elle interprète entre autres les rôles de la négresse et de l'actrice n° 2. Avec Louis Thierry, elle interprète *Fric-Frac* d'Édouard Bourdet. À la télévision, on a pu la voir dans plusieurs réalisations : *les Rebelles* (Pierre Badel), *La France est à vous* (Jacques Audoin), *Un comique né* (Michel Polac), *Anthelme Collet* (Paul Carrière), *Notre-Dame de Paris* (Hervé Masquelier).



Marc Enguerand

### CATHERINE FERRAN

Entrée à la Comédie-Française en 1971, sociétaire depuis 1981. Après le cours Florent et le Centre de la rue Blanche, elle est au Conservatoire élève de Robert Manuel. Lauréate avec un premier prix de Comédie en 1971, elle entre à la Comédie-Française où elle joue d'abord un certain nombre de rôles dans des ouvrages contemporains (*Amorphe d'Ottenburg* de Jean-Claude Grumberg, *Antigone* et *Maître Puntila et son valet Matti* de Brecht, *Ondine* de Giraudoux, *Dialogues avec Leuco* de Cesare Pavese, *Meurtre dans la cathédrale* de T.S. Eliot). Puis elle aborde le grand répertoire avec le rôle-titre d'*Iphigénie* de Racine, l'Infante du *Cid* de Corneille, Elvire de *Don Juan*, Armande des *Femmes savantes*, Elmire de *Tartuffe*. Elle prête sa sensibilité raisonnable au personnage écorché d'Olga dans *les Trois Sœurs* de Tchekhov, et son autorité à la reine Viriate dans *Sertorius* de Pierre Corneille. Elle a joué le Premier Rôle Féminin dans *Six Personnages en quête d'auteur* de Pirandello. Puis elle a interprété les rôles de Lisette dans *la Double Inconstance* de Marivaux, de Cléone dans *Andromaque* de Racine, d'Arthénice dans *la Colonie* de Marivaux, de Lady Macbeth dans *Macbeth* de Shakespeare, mis en scène par Jean-Pierre Vincent, et celui de Philaminte dans *les Femmes savantes*, mise en scène de Catherine Hiegel. Au Petit-Odéon, elle a joué dans *Vacances* et *Rixe* de Jean-Claude Grumberg ainsi que dans *Perséphone* de Yannis Ritsos.

À la télévision, elle a participé aux réalisations des *Femmes savantes* et des *Trois Sœurs* de Tchekhov.



Marc Enguerand

### MURIEL MAYETTE

Muriel Mayette, sociétaire depuis le 1<sup>er</sup> janvier 1988, a suivi les cours de l'école de la rue Blanche avant d'entrer au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Elle y travaille avec Bernard Dort, Claude Régy, Mario Gonzalez, Michel Bouquet, et joue, au Festival d'Angers, Juliette dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare. À sa sortie du Conservatoire, elle est distribuée par André Engel dans *le Misanthrope* à Bobigny, puis est engagée à la Comédie-Française (1985). Elle y débute dans *le Balcon* de Genet, puis interprète Lucile dans *le Bourgeois gentilhomme*, Henriette dans *les Femmes savantes*, Virgine dans *Un chapeau de paille d'Italie*, Emmeline dans *la Poudre aux yeux*, Lisette dans *Turcaret*, Hilde dans *Un bon patriote* de Osborne au Théâtre national de l'Odéon.

Muriel Mayette est également auteur et metteur en scène de *the Dinner titre provisoire* au Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis, *Titre Pitre* à Théâtre Ouvert, *Conversation entre D. Sylvester et P. Bacon* au Théâtre de l'Athénée, *Vert petit pois tendre* au Théâtre Gérard-Philipe.

Au cinéma, elle tourne dans *Quartiers sauvages*, un court métrage de Jean-Michel Roux et dans *la Voix du désert* du même réalisateur.

Elle mettra en scène au Petit-Odéon en janvier 1990, les petites pièces du « Théâtre en liberté » de Victor Hugo, sous le titre : *Oh ! mais où est la tête de Victor Hugo ?*



Mac Enguerand

## JEAN-LUC BOUTTÉ

Acteur, metteur en scène, Jean-Luc Boutté entre à la Comédie-Française à sa sortie du Conservatoire en 1971, et devient sociétaire en 1975. Il a interprété tous les grands rôles du répertoire classique et contemporain, tels que le Chevalier dans *Oudine* de Giraudoux, le Comte d'Ecija dans *la Tour de Babel* d'Arrabal, le Chevalier de Ripafratta dans *la Locandiera* de Goldoni, Sigismond dans *le Maître de Santiago* de Montherlant, Alexandre de Médiis dans *Loreuzaccio* de Musset, De Ciz dans *Partage de midi* de Claudel, Néron dans *Britannicus* de Racine, Tartuffe dans *Tartuffe* de Molière, Thésée dans *le Souge d'une nuit d'été* de Shakespeare, Sévère dans *Polyeucte* de Corneille, Shylock dans *le Marchand de Venise* de Shakespeare, Richard Rowan dans *les Exilés* de Joyce.

Il a mis en scène *le Misanthrope* de Molière, sous chapiteau (avec Catherine Hiegel), *les Acteurs de bonne foi* de Marivaux, *Don Juan* de Molière, *Édith Déesses* de Jean-Louis Bauer au Petit-Odéon, *la Double Inconstance* de Marivaux au Festival d'Avignon puis salle Richelieu, *la Nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès au Petit-Odéon, *l'Éducation d'un prince* de Marivaux, *Marie Tudor* de Victor Hugo, *l'Impresario de Suzyne* de Goldoni, *le Bourgeois gentilhomme* de Molière (Prix Dominique 1987 de la mise en scène) salle Richelieu et en tournée au Japon, en Corée, en Australie, *les Chaises* d'Ionesco au Théâtre de la Colline et en tournée en France.

Il a également réalisé des mises en scène d'opéras : *Carmen* de Bizet au Festival de Saint-Céré, *Il Tabarro* de Puccini à l'Opéra de Paris, *la Vie parisienne* d'Offenbach au Théâtre de Paris, et a interprété le récitant dans *la Célestine* d'Ohana, mise en scène par Jorge Lavelli à l'Opéra de Paris.

Au cinéma, il a tourné avec Philippe Labro dans *l'Apogée*, avec José Pinheiro dans *les Mots pour le dire*, avec Ballhoul Ballhoul dans *Thé à la menthe*, avec Michel Deville dans *la Lectrice* (Prix Louis Delluc 1988). À la télévision, on l'a vu dans de nombreuses dramatiques tournées sous la direction de Claude Santelli, Marcel Bluwal, Pierre Grimblat, Régis Milceut.



Brice Toul

## ÉRIC FREY

Au Conservatoire national supérieur d'art dramatique où il est entré en 1977, Éric Frey a suivi les cours de Michel Bouquet et de Pierre Debauche. Il en est sorti en 1980. Sous la direction de Daniel Mesguich, on a pu le voir au Festival d'Avignon, au Théâtre national de Chaillot, au Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis, participer aux réalisations de *Tête d'or* de Paul Claudel (rôle du Déserteur) du *Roi Lear* de Shakespeare (le Fou), de *la Dévotion à la Croix* de Calderón, d'*Hamlet* de Shakespeare (le Roi). Avec Aurélien Recoing, il a joué le rôle d'Hugh dans *la Vallée de l'ombre de la mort* (d'après le roman de Malcolm Lowry *Au-dessous du volcan*) et, avec Jean-Hugues Anglade, celui de Gurney dans *Great Britain*, d'après Marlowe. André Engel l'a dirigé dans *le Misanthrope* de Molière (Oronte), et Antoine Vitez dans *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo (divers personnages) et *Electre* de Sophocle (Égisthe).

Il a lui-même mis en scène et interprété *Outrage blues*, spectacle sur Vincent van Gogh, au Théâtre de l'Athénée.

Au cinéma, il a joué entre autres dans *Eaux profondes* de Michel Deville et dans *Straugulation* de Léos Carax. À la télévision, J.-D. de la Rochefoucauld a fait appel à lui pour *l'Amil* et pour *la Patrie en danger*.

Éric Frey a retrouvé Daniel Mesguich et Claude Régy pour participer avec eux à la création du *Grand Macabre* de Ligeti (rôle de Groucho Marx) à l'Opéra de Paris, et à *Passagio* de Berio (TMP-Châtelet).



Claude Brigeat

Répétitions en Avignon.  
Jeanne Moreau et Antoine Vitez.

# Programme de la saison 1989/1990



GRANDE SALLE



21 novembre-31 décembre 1989

## TORQUATO TASSO

de Goethe  
Texte français et mise en scène de Bruno Bayen  
Décor de Michel Millecamps  
Costumes de Rosalie Varda  
Lumière de Marie Nicolas  
Avec Catherine Hiegel\*, Marcel Bozonnet\*, Muriel Mayette\*, Grégoire Esterman, Philippe Girard.  
\* de la Comédie-Française  
Coproduction Théâtre national de l'Odéon, Comédie-Française, Compagnie Pénélope.

16 janvier-28 février 1990

## L'ÉMISSION DE TÉLÉVISION

de Michel Vinaver  
Mise en scène de Jacques Lassalle  
Décor de Yannis Kokkos  
Avec les Comédiens français Bérangère Dautun, Alain Pralon, Claire Vernet, Catherine Ferran, Véronique Vella, Jean-François Rémi, Jean-Philippe Puymartin, Sylvia Bergé, Jean-Pierre Michaël...  
Coproduction Théâtre national de l'Odéon, Comédie-Française, Théâtre national de Strasbourg.

19 septembre-22 octobre 1989

## MICHELET OU LE DON DES LARMES

Texte de Michelet  
Adaptation pour la scène d'Elisabeth de Fontenay  
Décor, costumes et mise en scène de Simone Benmussa  
Son de Philippe Proust  
Avec les Comédiens français Bérangère Dautun, Catherine Hiegel, Gérard Giroudon, Yves Gasc, Roland Bertin.  
Coproduction Théâtre national de l'Odéon, Comédie-Française, Espace théâtral. Avec le concours du ministère de la Culture, de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, de l'Association d'entreprises pour le Bicentenaire, de la Mission pour le Bicentenaire, et de Pierre Bergé.

31 octobre-3 décembre 1989

## LE MOBILE D'AURORA

d'Erich Hackl  
Adaptation et mise en scène de Marcela Salivarova  
Décor et costumes de Jurg Hassler et Marie-Cécile Kolly  
Avec Christine Ferscn\*, Jean-Luc Bideau\* et Catherine Baugué  
\* de la Comédie-Française  
Coproduction Théâtre national de l'Odéon, Comédie-Française.

12 décembre 1989-14 janvier 1990

## UN TRANSPORT AMOUREUX

de Raymond Lepoutre  
Mise en scène d'Antoine Vitez  
Décor et costumes de Yannis Kokkos  
Avec Guy Michel\*, Dominique Rozan\*, Bruno Pesenti°, Patrice Kerbrat, Laurent Malet, Grégoire Ingold...  
\* de la Comédie-Française.  
° élève stagiaire.

23 janvier-25 février 1990

## « OH ! MAIS OÙ EST LA TÊTE DE VICTOR HUGO ? »

Extraits du « Théâtre en liberté » de Victor Hugo  
Prologue - la Grand-Mère - Sur la lisière d'un bois - les Gucux - Être aimé - la Forêt mouillée - Comédie à propos d'une tragédie.  
Mise en scène de Muriel Mayette\*  
Décor et costumes de Patricia Darvenne  
Lumière de Jean-Yves Dubois\*  
Distribution en cours.  
\* de la Comédie-Française

16 octobre, 20 novembre, 11 décembre 1989  
15 janvier, 12 février, 12 mars 1990

## COLLÈGE DE THÉÂTRE

**Le Lac des signes**  
(chorégraphie, théâtre et sémiologie)

12-18 février 1990

## SEMAINE DES AUTEURS 1990

**7<sup>e</sup> édition**  
Produite par la SACD, Société des auteurs et compositeurs dramatiques, avec la participation de l'ADAMI et la collaboration du Petit-Odéon.



ODEON THEATRE NATIONAL  
Direction Antoine Vitez

# Informations pratiques

## Location dans la grande salle

### Guichet

Tous les jours, de 11 h à 18 h 30.  
La location ouvre deux semaines à l'avance, jour pour jour.

### Téléphone

43 25 70 32 (3 lignes groupées).  
Réservation par téléphone deux semaines à l'avance.

### Correspondance

Les commandes doivent parvenir au Service de location trois semaines avant la date choisie, joindre le règlement et une enveloppe timbrée, à la demande de réservation, et indiquer un choix de trois dates. Les demandes sont traitées dans leur ordre d'arrivée et dans la limite des places disponibles.

### Minitel

36 15 THEA. Réservation 14 jours à l'avance.

### Deuxième bureau

Des places au deuxième balcon 3/4 et à l'amphithéâtre sont vendues 1/2 heure avant le début du spectacle.

### Groupes

Minimum 10 personnes, à la même date. Ce tarif préférentiel s'applique dans la limite des places disponibles. Prendre les options un mois avant le début du spectacle.

### Moins de 25 ans

46 F - 56 F (tarif exceptionnel pour la *Célestine*). Places vendues 45 minutes avant le lever du rideau, sur présentation de la carte d'identité (dans la mesure des places disponibles).

### Location au Petit-Odéon

Plein tarif.  
Tarif unique : 62 F. Moins de 25 ans et carte Vermeil : 42 F.  
Ce tarif s'applique à tous les spectacles du Petit-Odéon, à l'exception de la Semaine des Auteurs et du Collège de Théâtre, dont l'entrée est libre. Il n'y a pas de location d'avance.  
Les places sont vendues une demi-heure avant le début du spectacle, pour une entrée immédiate dans la salle.

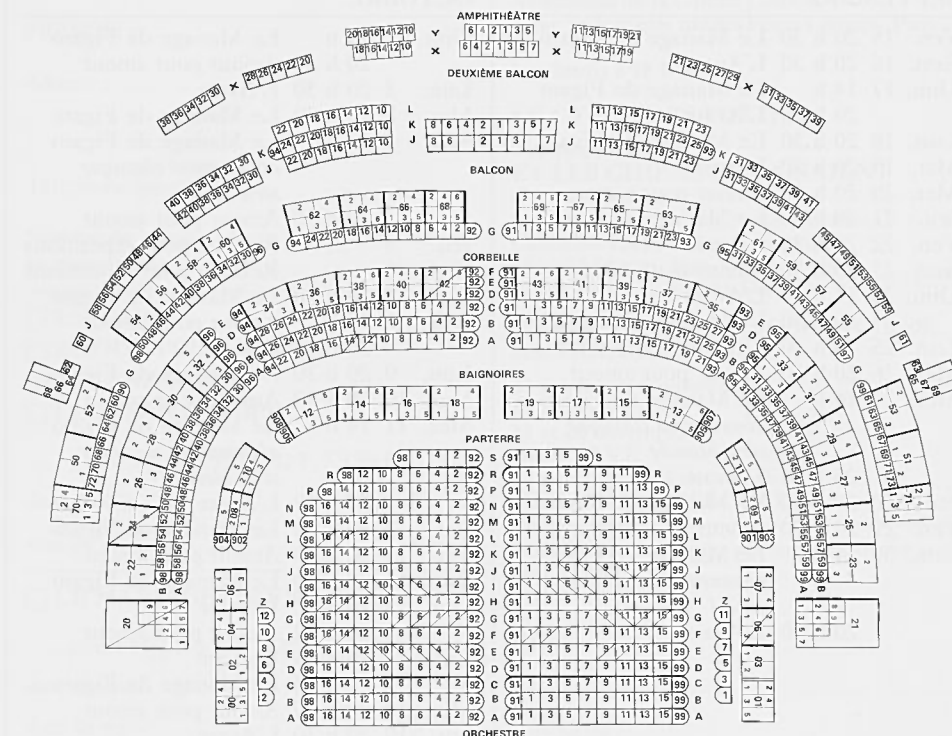
### Comment se rendre à l'Odéon

Métro Odéon, RER Luxembourg.  
Autobus : 21, 27, 38, 58, 63, 84, 85, 86, 87, 89, 96.

Voitures : parking Soufflot (tarif spécial accordé aux spectateurs, sur présentation du billet de théâtre).

### Pour tous renseignements

Théâtre national de l'Odéon  
Service location/abonnements  
1, place Paul-Claudé 75006 Paris  
Téléphone : 43 25 70 32



## TARIFS (sous réserve d'homologation)

Nombre de places	Catégories de places	Plein tarif	Tarif exceptionnel	Groupe hors abonnement	Carte Vermeil	Moins de 25 ans
548	1 <sup>er</sup> Fauteuil d'orchestre Fauteuil de corbeille Loge de corbeille face Fauteuil de balcon face	140 F	180 F	112 F 140 F*	112 F 140 F*	46 F 56 F*
132	2 <sup>e</sup> Baignoire d'orchestre face Fauteuil de balcon 3/4 Loge de balcon face	97 F	126 F	80 F 97 F*	80 F 97 F*	46 F 56 F*
170	3 <sup>e</sup> Baignoire d'orchestre 3/4 Loge de corbeille 3/4 Fauteuil de balcon côté Fauteuil 2 <sup>e</sup> balcon face	72 F	87 F	60 F 70 F*	60 F 70 F*	46 F 56 F*
110	4 <sup>e</sup> Baignoire d'orchestre côté Loge de corbeille côté Loge de balcon côté	47 F	57 F			46 F 56 F*
55	5 <sup>e</sup> Amphithéâtre	28 F	35 F	* Tarif exceptionnel pour la <i>Célestine</i>		

### Pourboire interdit

Vestiaire et programme gratuits.  
Les billets ne sont ni repris ni échangés.

# calendrier

## SEPTEMBRE

Ven. 15	20 h 30	Le Mariage de Figaro
Sam. 16	20 h 30	L'Avare
Dim. 17	14 h	Le Mariage de Figaro
	20 h 30	L'Avare
Lun. 18	20 h 30	Le Mariage de Figaro
Mar. 19	20 h 30	L'Avare
Mer. 20	20 h 30	Amour pour amour
Jeu. 21	20 h 30	Le Mariage de Figaro
Ven. 22	20 h 30	L'Avare
Sam. 23	20 h 30	Amour pour amour
Dim. 24	14 h	L'Avare
	20 h 30	Le Mariage de Figaro
Lun. 25	20 h 30	L'Avare
Mar. 26	20 h 30	Amour pour amour
Mer. 27	14 h	Le Mariage de Figaro
		<i>abonnement classique</i>
		<i>série blanche</i>
	20 h 30	L'Avare
Jeu. 28	20 h 30	Le Mariage de Figaro
Ven. 29	20 h 30	Amour pour amour
Sam. 30	14 h	Le Mariage de Figaro
		<i>abonnement classique</i>
		<i>série 1</i>
	20 h 30	L'Avare

## OCTOBRE

Dim. 1	14 h	Le Mariage de Figaro
	20 h 30	Amour pour amour
Lun. 2	20 h 30	L'Avare
Mar. 3	20 h 30	Le Mariage de Figaro
Mer. 4	14 h	Le Mariage de Figaro
		<i>abonnement classique</i>
		<i>série rose</i>
	20 h 30	Amour pour amour
Jeu. 5		Relâche pour répétitions
Ven. 6		Relâche pour répétitions
Sam. 7	20 h 30	Le Mariage de Figaro
Dim. 8	14 h	Amour pour amour
	20 h 30	L'Avare
Lun. 9	20 h 30	Le Mariage de Figaro
Mar. 10	20 h 30	Amour pour amour
Mer. 11	14 h	Le Mariage de Figaro
		<i>abonnement classique</i>
		<i>série bleue</i>
	20 h 30	L'Avare
Jeu. 12	20 h 30	Le Mariage de Figaro
Ven. 13	20 h 30	Amour pour amour
Sam. 14	20 h 30	Le Mariage de Figaro
Dim. 15	14 h	L'Avare
	20 h 30	Amour pour amour
Lun. 16	20 h 30	L'Avare
Mar. 17	20 h 30	Le Mariage de Figaro
Mer. 18	20 h 30	Amour pour amour
Jeu. 19	20 h 30	L'Avare
Ven. 20		Relâche pour répétitions
Sam. 21	20 h 30	Lorenzaccio
		<i>abonnement</i>
		<i>Soirs de Première</i>
Dim. 22	14 h	Amour pour amour
	20 h 30	Lorenzaccio
Lun. 23	20 h 30	Lorenzaccio
		<i>salle réservée</i>
Mar. 24	20 h 30	Lorenzaccio
Mer. 25	14 h	L'Avare
	20 h 30	Le Mariage de Figaro
Jeu. 26	20 h 30	Lorenzaccio
Ven. 27	20 h 30	Amour pour amour
Sam. 28	20 h 30	Le Mariage de Figaro
Dim. 29	14 h	Lorenzaccio
	20 h 30	L'Avare
		<i>dernière</i>
Lun. 30	20 h 30	Lorenzaccio
Mar. 31	20 h 30	Le Misanthrope

## NOVEMBRE

Mer. 1	14 h	Le Mariage de Figaro
	20 h 30	Amour pour amour
Jeu. 2	20 h 30	Le Misanthrope
Ven. 3	20 h 30	Lorenzaccio
Sam. 4	20 h 30	Amour pour amour
Dim. 5	14 h	Le Misanthrope
	20 h 30	Lorenzaccio
Lun. 6	20 h 30	Le Misanthrope
Mar. 7	20 h 30	Amour pour amour
Mer. 8	14 h	Le Mariage de Figaro
		<i>abonnement classique</i>
		<i>série mauve</i>
	20 h 30	Le Misanthrope
Jeu. 9	20 h 30	Lorenzaccio
Ven. 10	20 h 30	Amour pour amour
Sam. 11	20 h 30	Lorenzaccio
Dim. 12	14 h	Le Mariage de Figaro
	20 h 30	Le Misanthrope
Lun. 13	20 h 30	Le Mariage de Figaro
Mar. 14	20 h 30	Lorenzaccio
Mer. 15	14 h	Le Mariage de Figaro
		<i>abonnement classique</i>
		<i>série jaune</i>
	20 h 30	Amour pour amour
		<i>dernière</i>
Jeu. 16		Relâche pour répétitions
Ven. 17		Relâche pour répétitions
Sam. 18	20 h 30	Représentation ouverte
Dim. 19	14 h	Représentation ouverte
	20 h 30	Le Misanthrope
Lun. 20	20 h 30	Le Mariage de Figaro
Mar. 21	20 h 30	Lorenzaccio
Jeu. 22	14 h	Le Mariage de Figaro
		<i>abonnement classique</i>
		<i>série rouge</i>
	20 h 30	Le Misanthrope
Jeu. 23	20 h 30	Lorenzaccio
Ven. 24	20 h 30	Le Mariage de Figaro
Sam. 25	14 h	Le Mariage de Figaro
		<i>abonnement classique</i>
		<i>série 2</i>
	20 h 30	Le Misanthrope
Dim. 26	14 h	Lorenzaccio
	20 h 30	Le Mariage de Figaro
Lun. 27	20 h 30	Lorenzaccio
Mar. 28	20 h 30	Le Mariage de Figaro
Mer. 29	14 h	Lorenzaccio
		<i>abonnement classique</i>
		<i>série blanche</i>
	20 h 30	Le Misanthrope
Jeu. 30	20 h 30	Le Mariage de Figaro

# conditions générales de location

## PAR CORRESPONDANCE

Au moins trois semaines avant la date de représentation choisie, à l'aide des bulletins joints.

## PAR TÉLÉPHONE

40.15.00.15.

Du 15<sup>e</sup> au 6<sup>e</sup> jour précédant la représentation, et tous les jours de 11 h à 18 h.

Toute réservation non réglée quatre jours avant la représentation sera annulée.

## AUX GUICHETS

### DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

(2, rue de Richelieu, Paris 1<sup>er</sup>, métro : Palais-Royal)

La location ouvre deux semaines à l'avance, jour par jour, et tous les jours de 11 h à 18 h.

## PAR MINITEL

en composant 3615 code Thea, deux semaines à l'avance, jour pour jour.

Pour les GROUPES à partir de 10 personnes : tarif préférentiel dans la limite du contingent.

Réservation et renseignements : 40.15.00.15 du lundi au vendredi de 14 h à 17 h 30.

## RENSEIGNEMENTS

### SUR RÉPONDEUR

(24 h/24) : 40.15.00.00.

## PETIT BUREAU :

112 places à 19 F (33 F pour le Mariage de Figaro), sont mises en vente trois quarts d'heure avant le lever du rideau, pour chaque représentation, au guichet de la rue Montpensier.

## REPRÉSENTATIONS « OUVERTES » :

### UNE LOCATION FACILITÉE

La programmation de la salle Richelieu est fixée en fonction de la demande du public. Les 892 places sont laissées entièrement à la disposition de la location.

# visites guidées

La carte « Ami de la Comédie-Française » donne droit à deux entrées gratuites — dans la limite des places disponibles — aux visites commentées de la salle Richelieu. Ces visites, à caractère historique et artistique, ont lieu le premier dimanche de chaque mois de 10 h 15 à 12 h. Les prochaines dates réservées aux « Amis de la Comédie-Française » sont les dimanches 1<sup>er</sup> octobre, 5 novembre, 3 décembre 1989, 7 janvier, 4 février, 4 mars, 1<sup>er</sup> avril, 6 mai, 10 juin, 1<sup>er</sup> juillet 1990.

Vous recevrez votre invitation sur simple demande écrite stipulant la date choisie, accompagnée d'une enveloppe timbrée adressée à Paul Rens, Secrétariat général, Comédie-Française, B.P. 266, 75021 Paris Cedex 01. Elle vous parviendra deux semaines avant la date choisie.

# bulletin de réservation

NOM : .....

PRÉNOM : .....

Adresse : .....

Téléphone (journée) : .....

Numéro de la carte « Ami » : .....

Je réserve pour

- L'AVARE  
 AMOUR POUR AMOUR  
 LORENZACCIO  
 LE MISANTHROPE

... places à  143 F,  82 F,  59 F,  41 F

date choisie : ..... à ..... h .....

date de repli : ..... à ..... h .....

## LE MARIAGE DE FIGARO

... places à  186 F,  129 F,  90 F,  67 F

date choisie : ..... à ..... h .....

date de repli : ..... à ..... h .....

Soirs de Première

## LORENZACCIO

... places à  288 F,  166 F,  92 F,  68 F

Je joins le règlement de ... F par chèque bancaire ou postal à l'ordre de la Comédie-Française, et une enveloppe timbrée.

Date : .....

Signature :

Les demandes sont à adresser à  
 COMÉDIE-FRANÇAISE / Location  
 B.P. 266, 75021 Paris Cedex 01  
 Les « Amis de la Comédie-Française » bénéficient d'une priorité.

# bulletin de réservation RÉCITATIONS

Bibliothèque nationale, Auditorium de la Galerie Colbert, 2, rue Vivienne/6, rue des Petits-Champs, Paris 2<sup>e</sup>

Les lundis à 18 h 30

## LE CYCLE DES POÈTES :

9 et 16 octobre  
**ET LES CHIENS SE TAISAIENT**  
 d'Aimé Césaire

par Jean-Luc Boutté, Christine Fersen, Catherine Ferran, Marcel Bozonnet, Muriel Mayctte, Jean-Yves Dubois, Roger Mirmont, Valérie Dréville

## GRANDS MORCEAUX ORATOIRES, LA TRIBUNE :

23 octobre et 6 novembre  
**ROBESPIERRE**  
 13 et 20 novembre  
**BARNAVE**

27 novembre et 4 décembre  
**HÉRAULT DE SÉCHELLES**

Bulletin de réservation par correspondance pour RÉCITATIONS

NOM : .....

PRÉNOM : .....

Adresse : .....

Téléphone (journée) : .....

Numéro de la carte « Ami » : .....

Je désire réserver ... places à 55 F (45 F pour les « Amis ») pour les Récitations du

- 9/10 ou  16/10  23/10 ou  6/11  
 13/11 ou  20/11  27/11 ou  4/12

Je joins le règlement de ... F par chèque bancaire ou postal à l'ordre de la Comédie-Française et une enveloppe timbrée.

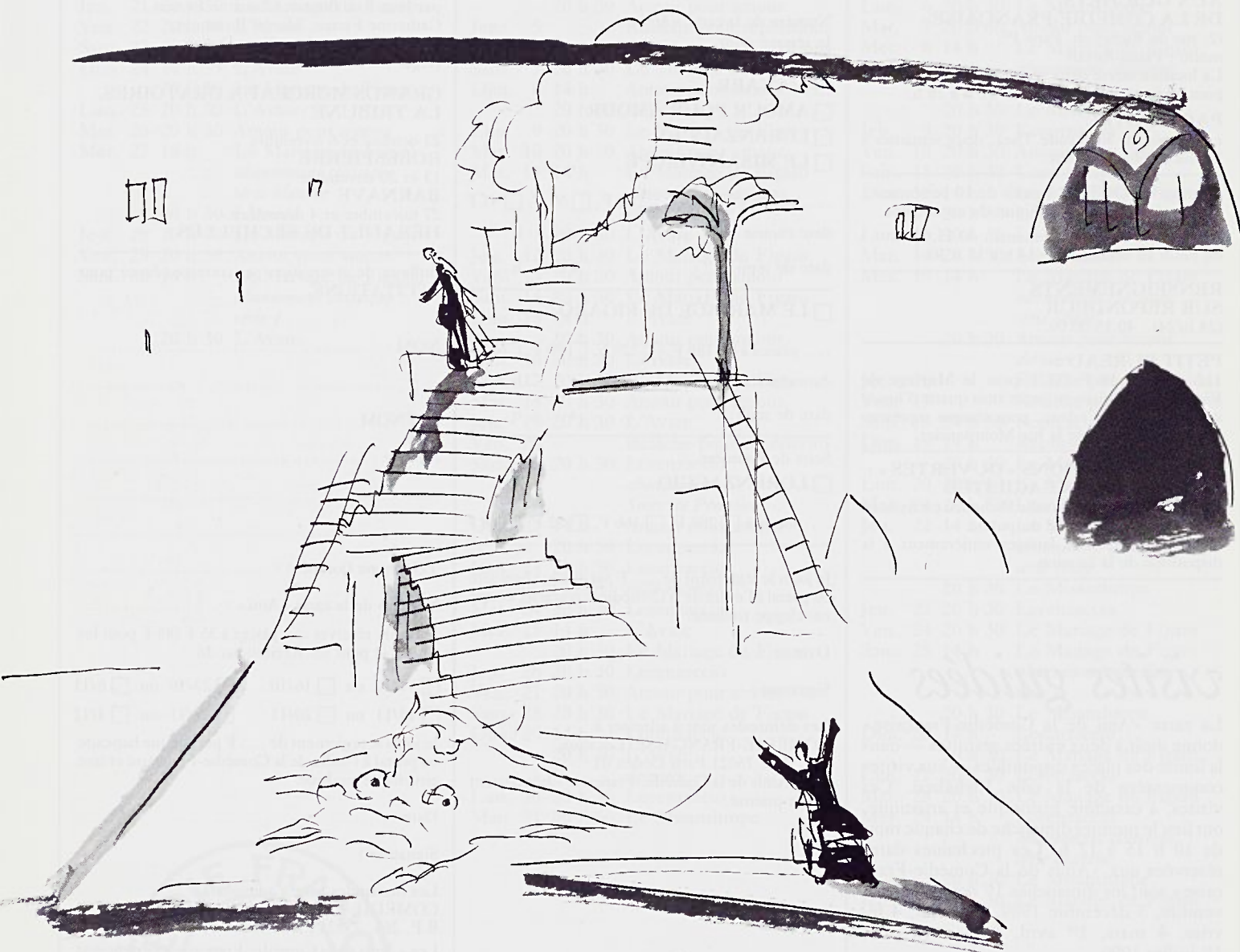
Date : .....

Signature :

Les demandes sont à adresser à  
 COMÉDIE-FRANÇAISE / Location  
 B.P. 266, 75021 Paris Cedex 01  
 Les « Amis de la Comédie-Française » bénéficient d'une priorité.



Rédaction, administration Odéon  
1, place Paul-Claudé, 75006 Paris  
Renseignements 43 25 80 92  
Directeur de la publication Antoine Vitez  
Rédactrice en chef Elisabeth Leonetti  
Secrétaire de rédaction Eveline Perloff  
Avec la collaboration de Claude Clergé et Marie-Thérèse Poly  
Correcteur Philippe Bloch  
Conception graphique Jacques Douin et Claude Jaubert  
Mise en page Jacques Douin  
Imprimerie Blanchard Fils 92350 Le Plessis-Robinson



La cathédrale de Nîmes

Esquisse de Yannis Kokkos.

1/20/1/21

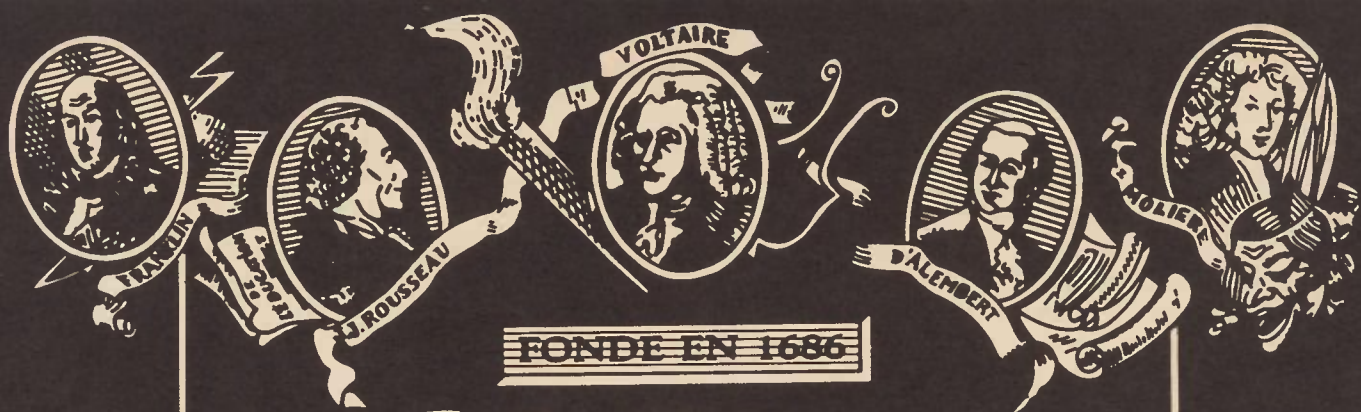
# La Chope d'Alsace

n'a qu'une seule adresse : **RIVE GAUCHE**



Spécialités Alsaciennes, le Banc d'Huîtres toute l'année, la fameuse Tarte à l'oignon, en Choucroute: la Spéciale Campagnarde, le traditionnel Baeckenoff.

**LA CHOPE D'ALSACE**, Brasserie-Restaurant - 4, Carrefour de l'Odéon PARIS 6<sup>e</sup> - ☎ 43.26.67.76  
Parking Rue de l'École de Médecine  
Ouvert tous les jours de midi à 2 h. du matin sans interruption



# Le Procope

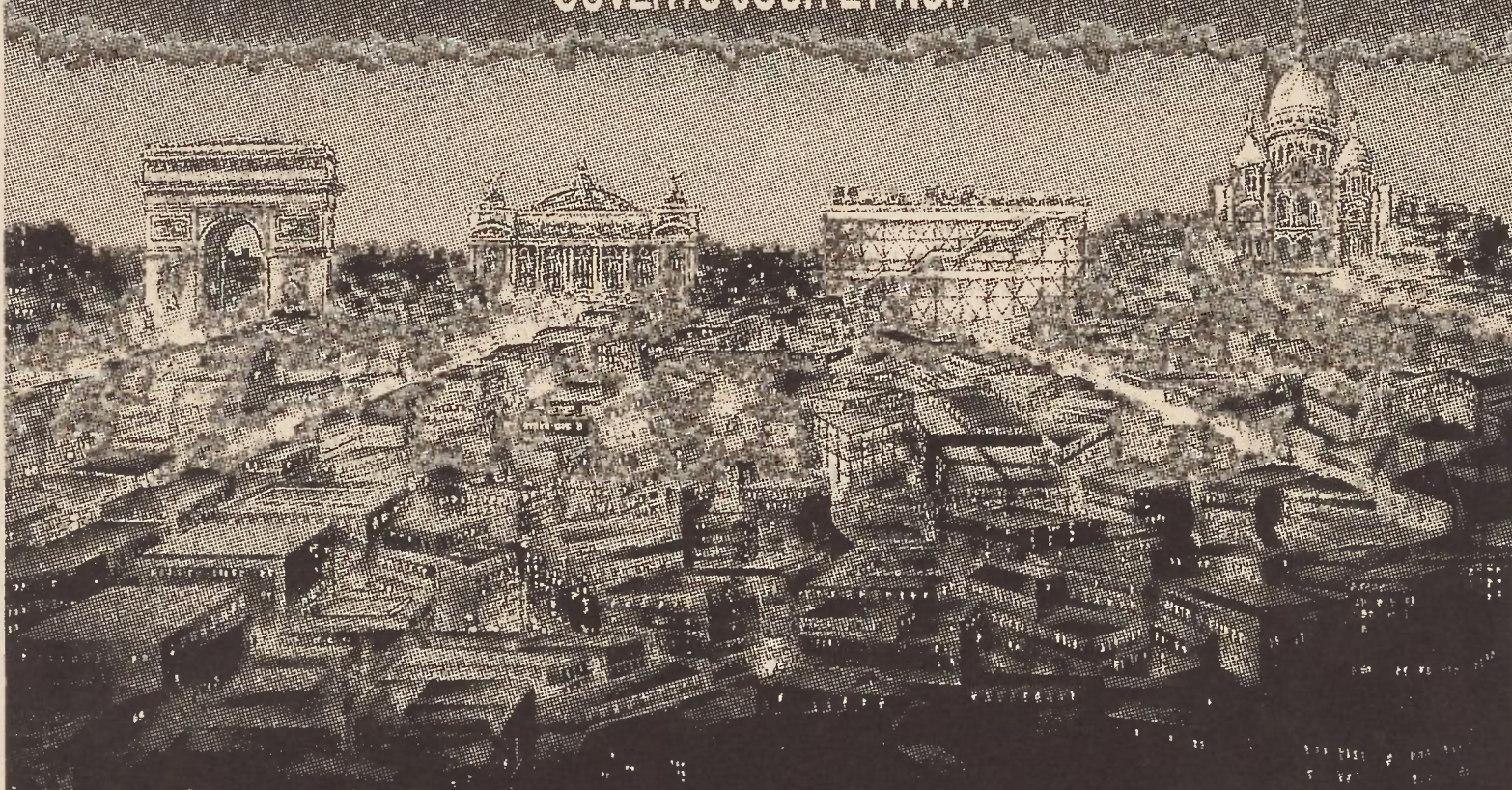
LE RENDEZ-VOUS DES ARTS ET DES LETTRES

13, rue de l'Ancienne Comédie - PARIS 6<sup>e</sup> ☎ (1) 43.26.99.20

CARREFOUR DE L'ODÉON

## Les Restaurants du "Tout Paris"

"OUVERTS JOUR ET NUIT"



CHAMPS-ÉLYSÉES

**LA MAISON  
D'ALSACE**

39, Champs Elysées  
PARIS 8<sup>e</sup> (1) 43594424

"24H SUR 24H"

A 100 M DE L'OPÉRA

**LE GRAND CAFE  
CAPUCINES**

4, Bd des Capucines  
PARIS 9<sup>e</sup> (1) 47427577

"24H SUR 24H"

AUX HALLES

**AU PIED  
DE COCHON**

6, Rue Coquillière  
PARIS 1<sup>er</sup> (1) 42361175

"24H SUR 24H"

PLACE CLICHY

**CHARLOT  
ROI DES  
COQUILLAGES**

12, Place Clichy  
PARIS 9<sup>e</sup> (1) 48744964

"2H DU MATIN"