



HAL
open science

La Célestine à la recherche du temps perdu...

Sophie Hirel-Wouts

► **To cite this version:**

Sophie Hirel-Wouts. La Célestine à la recherche du temps perdu... Martin, Georges. Fernando de Rojas. La Celestina (Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea), Ellipses, p. 61-80, 2008. halshs-00434244

HAL Id: halshs-00434244

<https://shs.hal.science/halshs-00434244>

Submitted on 20 Nov 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La Célestine à la recherche du temps perdu...

Sophie Hirel-Wouts

Université Paris-Sorbonne

« Me dijo: *Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido los hombres desde que el mundo es mundo. Y también: Mis sueños son como la vigilia de ustedes* ».
(Borges, « Funes el memorioso », *Ficciones*, Madrid : Alianza editorial, 1995 [1^{re} édition 1944], p. 131)

Le concept de temps, s'il n'est pas le seul élément marquant de l'œuvre, témoigne tout à la fois de la grande originalité de la *Tragi-comédie* et de son étonnante modernité¹. Il s'agit tout d'abord d'un élément structurant inscrit dans la genèse même de l'œuvre² et dans sa définition générique (le dialogue en action étant le seul foyer de temporalité véritable). C'est en outre un indice précieux du déroulement de l'action. *La Célestine* offre en effet, dans sa version primitive tout particulièrement, un traitement tatillon de la chronologie qui nous permet de retracer le rythme soutenu des actions des personnages heure par heure³. Ce rigoureux agencement se voit toutefois quelque peu entamé par l'intromission d'indices perturbateurs qui nuisent à la « vraisemblance » si bien huilée qu'une partie de la critique littéraire cherche

1 María Rosa LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires : Eudeba, 1962, p. 169 : « *Entre las muchas notas modernas de La Celestina -más modernas que la literatura del Siglo de Oro y extraordinariamente a tono con nuestra propia época- hay una que nunca se destacará lo bastante: su aguda conciencia de tiempo* ».

2 Rappelons que l'action de la *Comédie* est concentrée sur trois jours mais que la *Tragi-comédie* la rallonge d'un mois.

3 La chronologie lisible des faits dans la *Comédie* est la suivante :

Première journée (actes I à VII) : rencontre dans le jardin de Mélibée, Calixte est éconduit. Il rentre chez lui, se fâche contre ses serviteurs ; Sempronio, qui découvre cet amour subit, lui propose l'aide de Célestine et va aussitôt solliciter la vieille. Celle-ci accepte le marché et se rend sur-le-champ chez Mélibée qui, après s'être défendue contre l'entremetteuse, consent à la revoir et lui confie un cordon pour soigner la prétendue douleur de dents du jeune homme. Célestine court alors chez l'amant pour lui remettre ce gage puis s'en retourne chez elle accompagnée de Parmeno, à qui elle promet Areusa.

Deuxième journée (acte VII- milieu de l'acte XII) : tandis que leur maître dort, les deux valets Sempronio et Parmeno (revenu de sa nuit d'amour) festoient chez Célestine. Celle-ci est appelée auprès de Mélibée par Lucrèce. Mélibée dévoile son amour – qu'elle dit ancien – pour Calixte à Célestine et fixe un rendez-vous galant pour le soir même à minuit. Le galant en question, quand il en est averti, récompense la vieille d'une chaîne en or et se prépare pour sa visite nocturne.

Troisième journée (milieu de l'acte XII-acte XIV) : l'arrivée de l'aube interrompt la conversation des amants à travers les portes du jardin. Calixte rentre chez lui dormir mais ses deux valets se rendent chez Célestine réclamer leur part du butin. N'obtenant rien, ils assassinent la vieille, sont appréhendés par la justice et exécutés sur la place publique dès le petit matin. À son réveil, Calixte apprend cette triple mort, sans réagir. Il rend visite le soir même à Mélibée pour une première – et dernière – nuit d'amour. À l'issue de cette rencontre, il tombe de l'échelle et meurt.

La *Tragi-comédie* rompt en partie avec cette densité dramatique du temps. Voir sur ce point Philippe BERGER, « L'ambiguïté du temps dans *La Celestina* », in : Anne-Marie VANDERLYNDEN, coord., *Ambiguïté/Ambivalence*, Rouen : Université de Rouen, 1995, p. 255-268 (notamment p. 262-265).

encore à défendre à tout prix⁴. Si ces « incohérences », contraires à la distribution dialogique attendue dans une œuvre théâtrale ou à la vraisemblance psychologique des personnages, ralentissent le *tempo* et perturbent la lecture de l'œuvre, elles n'en résultent pas moins d'un traitement littéraire sans précédent qui hisse l'œuvre de Rojas au rang des chefs-d'œuvre de la littérature espagnole⁵.

Mais le concept de temps dans *La Célestine* traduit également – c'est du moins la thèse qui sera défendue dans les pages qui suivent – une posture idéologique inédite, novatrice et complexe. La vision angoissée du temps qui hante les personnages de la *Tragi-comédie*, assujettis au non-temps de la passion et incapables de déployer leurs actions sur l'axe chronologique du passé-présent-futur, est le propre d'une société figée, paralysée, qui a renoncé aux valeurs qui la fondent comme société humaine, capable d'évolution. Notre propos sera de relever et d'interpréter toute une série d'indices textuels articulés autour de la notion de temps afin de montrer que l'horloge *interne* de *La Célestine* est restée bloquée sur une heure précise, celle de l'instauration du Saint-Office en Castille, et que les rares mouvements dont est encore capable son mécanisme rouillé se font au rythme des soubresauts chaotiques d'une société agonisante⁶...

Temps, tempo, temporalité

La Célestine, « *hic et nunc* »

In te, animus meus, tempora metior
(Augustin, *Confessions*, XI, 27, 36)⁷

L'irréductible et polémique complexité temporelle dans la *Tragi-comédie* tient essentiellement au caractère fragmenté et éclaté du temps auquel l'auteur cherche à

4 Pour un bref historique de la question, voir José Manuel ASENSIO, « El tiempo en *La Celestina* », *Hispanic Review*, Philadelphie : University of Pennsylvania, XX, 1952, p. 28-45. Je me contenterai pour ma part de fournir en appendice les indications bibliographiques majeures sur la question.

5 Voir sur ce point Stephan GILMAN, « A propos of « el tiempo en *La Celestina* » by Manuel J. Asensio », dans section *Varia*, *Hispanic Review*, Philadelphie : University of Pennsylvania, XXI, 1953, p. 42-45. L'auteur rétorque notamment à quiconque cherche à réduire la complexité du temps dans l'œuvre : « *It is necessary to admit that, as far as I know, there are no other instances of temporal anomaly parallel to that of La Celestina. The very fascination of the problem depends on this uniqueness* ».

6 Les premières conclusions de ce travail furent rédigées dans un travail de maîtrise dirigé par le professeur Georges Martin, tenant d'une lecture converse de *La Célestine* dont je développe ici quelques aspects.

7 Je tiens, au seuil de ce travail, à signaler l'étude de Corinne MENCÉ sur « Temporalité et éthique dans *La Célestine* », présentée lors du colloque « Nouvelles approches sur *La Célestine* », Lyon, 6-7 mai 2008 (publication prévue pour l'automne 2008 dans *Celestinesca*). Quoique nos approches soient différentes, elles sont complémentaires et il me semble que des conclusions communes traversent nos analyses. J'emprunte à ce travail quelques pistes de réflexion sur le thème du Temps – ainsi que la citation d'Augustin mentionnée en épigraphe – et renverrai pour chacune d'entre elles, avec l'accord de l'auteur, à la communication en question.

sensibiliser son public. Le temps vécu par les personnages n'est pas le temps (chrono)logique de la narration, et moins encore le temps objectif de la représentation : c'est un temps implicite (cette thèse fut défendue de longue date par Stephen Gilman⁸) au sein duquel chaque personnage – être de paroles – vit et se développe suivant des modalités qui lui sont propres, ou qui ne sont du moins pas directement corrélées aux actions simultanées de ses congénères, rendant alors possibles les nombreux contretemps imposés à l'action. La critique a abondamment souligné combien, en dépit d'une attention accrue portée au temps dans l'œuvre de Rojas, il n'existe pas de correspondance stricte dans la durée des différentes actions⁹. Le décalage entre le temps de l'événement dans l'histoire (schématisé par TH chez Genette) et sa longueur dans le récit, ici dans le dialogue des personnages (schématisé par TR¹⁰), est un phénomène récurrent de la *Tragi-comédie* : ainsi Parmeno peut-il profusément mettre en garde son maître contre Célestine pendant que celle-ci et Sempronio attendent à la porte sans que l'action en soit altérée¹¹. De même, Célestine peut tenter de convertir Parmeno à sa cause sans nuire à l'opération de séduction entamée auprès de Calixte¹². Dans sa forme primitive, la *Comédie* oscille constamment entre frénésie de l'action (le destin tragique de cinq des personnages est scellé en à peine trois jours) et suspension du temps (de longues tirades font contrepoint à l'agitation habituelle des personnages). La dilatation de l'action sur un long mois¹³ dans la *Tragi-comédie*, opérée de l'aveu de l'auteur à la demande du public¹⁴, ne change pas grand-chose à l'affaire. Aucune des deux versions ne nous présente les faits comme objectifs ou coextensifs, mais bien comme vécus de l'intérieur par chaque personnage¹⁵. Cette conception du temps – quoique inédite dans son traitement littéraire – n'est pas nouvelle au XV^e siècle puisqu'elle s'inscrit en grande partie dans la lignée de la philosophie augustinienne du temps, selon laquelle « il n'y a de véritable temps que de temps

8 Voir la thèse de Stephen GILMAN, « El tiempo y el género literario en *La Celestina* », *Revista de filología hispánica*, VII, 1945, p. 147-159. Voir aussi les analyses de María Rosa Lida de Malkiel sur la notion de représentation sérielle des événements et sur le rôle des ellipses. Cf. LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística...*, p. 179 : « *La acción representada en La Celestina no es, pues, la secuencia ininterrumpida de la realidad, sino una muestra típica de su serie* » (je souligne).

9 LIDA DE MALKIEL, *ibid.*, p. 174.

10 Voir Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.

11 Les citations du texte, fort nombreuses dans cette étude, sont tirées de l'édition de Peter RUSSELL [FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid : Castalia (Clásicos Castalia, 191), 2001]. En l'occurrence, I, p. 255-264.

12 I, p. 268-281.

13 Ce mois est évoqué pour sa part en 5 actes, entre l'acte XIV, scène 6 et l'acte XIX scène 6.

14 Cf. « Prólogo » de l'œuvre, p. 220 : « [...] y hallé que querían que se alargasse en el processo de su deleyte destes amantes, sobre lo qual fuy muy importunado. De manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña lavor y tan agena de mi facultad ».

15 LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística...*, p. 175 : « *Comparable a la correlación impresionista y no objetiva de hechos dados en la Tragicomedia como coextensivos, es el tiempo implícito en varios momentos de la acción, pero no transcurrido ante el espectador, que el profesor Gilman ha señalado por vez primera* ».

humain, que de temps de l'action humaine »¹⁶. Mais cette perception, qui engageait l'homme à saisir l'éternité dans l'instant (c'est la leçon de saint Augustin) est ici vécue de façon biaisée, partielle si l'on veut, puisque l'auteur a radicalement évacué toute notion d'éternité au profit de l'immédiateté la plus contingente.

Dans *La Célestine*, en effet, la perception et la représentation du temps sont massivement structurées autour du « *hic et nunc* » sans que l'idée chrétienne d'éternité n'y trouve sa place. Appréhendant le temps dans son immédiateté, les personnages de *La Célestine* font primer un fort sentiment d'urgence, une conscience aiguë du temps qui passe et une irrépressible envie de profiter du présent. Ce sentiment s'exprime certes par des formules topiques à plusieurs endroits de l'œuvre, mais si les personnages se complaisent quelques fois dans un *carpe diem* maintes fois ressassé¹⁷, leur perception du temps est indéniablement marquée au sceau de l'authenticité. Nous sommes très loin dans cette œuvre du développement théorique d'un thème de la littérature antique. Nous sommes bien au contraire frappés par le traitement empirique de la question.

De la première à la dernière page de la *Tragi-comédie*, les personnages vivent dans une « frémissante attente » (« *estremecida espera* »)¹⁸. Tous, nobles amants, valets, maquerelle ou prostituées, agissent dans l'instant et ne sauraient souffrir l'attente : Calixte sermonne abondamment ses serviteurs au moindre retard¹⁹, Sempronio se veut au courant de l'évolution de l'affaire dont il hâte l'issue²⁰, Mélibée reproche à Célestine de ne pas lui avoir dit plus tôt le mal de Calixte²¹ et Lucrèce enjoint Célestine de se rendre incontinent au chevet de sa maîtresse tout comme elle pressera Plébère de se lever pour secourir sa fille²². Elicia ne veut pas, pour sa part, différer la vengeance de la mort de son amant, refusant toute « *dilación* »²³. Quant à Célestine, ce ne sont pas seulement ses actions, mais son être entier qui s'inscrivent sous le signe de l'inquiétude, au sens étymologique du terme : « *La figura literaria de la*

16 Sur les implications de la philosophie augustinienne du temps au moyen âge, voir l'article de Corinne MENCÉ, « Temporalité et éthique... », notamment l'introduction.

17 Comme le fait par exemple Célestine, IV, p. 320 : « *De Dios seas perdonada, que buena compañía me queda. Dios la dexa gozar su noble juventud e florida mocedad, que es el tiempo en que más plazer e mayores deleytes se alcançarán. Que, a la mi fe, la vejez no es sino mesón de enfermedades, posada de pensamientos, amiga de renzillas, congoxa continua, llaga incurable, manzilla de lo passado, pena de lo presente, cuidado triste de lo por venir, vezina de la muerte, choça sin rama, que se llueue por cada parte, cayado de mimbre, que con poca carga se doblega* ». Ou encore, au même acte IV, p. 324 : « *¿No has leydo que dizen: verná el día que en el espejo no te conozcas?* ». Voir aussi VII, p. 376 : « *Goza tu mocedad, el buen día, la buena noche, el buen comer o beber. Quando pudieres hauerlo, no lo dexes* ».

18 L'expression est de LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística...*, p. 169.

19 Pour cet exemple, voir acte I, p. 255.

20 V, p. 347.

21 IV, p. 337, « *¡O cuánto me pesa con la falta de mi paciencia!* ».

22 Respectivement IX, p. 436 (encore que cet exemple ne soit pas le plus éloquent, la servante ayant temporairement oublié l'urgence de la situation, séduite par les souvenirs de la vieille) et XIX, p. 591 : « *¿Qué quieres, Lucrecia? ¿Qué quieres tan presurosa?* ».

23 XVIII, p. 567, « *No es para mí essa dilación* ».

alcahueta se identifica, en su más profunda esencia, con la idea de inquieta actividad y el continuo movimiento de una lanzadera en incansable ir y venir »²⁴. Ni l'ondoïement de ses jupes, ni sa diligence permanente²⁵ ne démentent le surnom de « trotte-couvent » qui lui est attribué²⁶... Elle sait saisir l'instant – « *agora es mi tiempo o nunca* » marmonne-t-elle en voyant s'éloigner Alisa²⁷ – et ne remet jamais à demain ce qui peut être fait le jour même. Sa volonté de maîtrise du temps est telle qu'elle n'hésite pas un instant à sommer le diable en personne de l'aider sur-le-champ : « *si no lo hazes con presto movimiento, ternásme por capital enemiga* »²⁸ ! Véritable chef d'orchestre d'un chœur de pantins frénétiques, elle fixe le tempo de l'œuvre, définit le temps d'action de chacun et a une claire conscience du « temps de la passion » dans lequel elle précipite ou maintient ceux qui l'entourent : « *toda tardança les es tormento, ninguna dilación les agrada. En un momento querrían poner en efeto sus cogitaciones* »²⁹. Nous sommes donc loin d'une perception conventionnelle ou métaphorique du temps, loin également du topos du *carpe diem* : Lida de Malkiel souligne à très juste titre combien il répugne à Rojas d'exprimer le temps en des termes mythologiques, pourtant de rigueur dans la littérature d'Homère à Dante³⁰. L'expression du temps se veut avant tout concrète et claire. Chaque jour qui passe, chaque nuit, fait l'objet d'une conscience alerte et précise de la part de chacun des personnages. Même Calixte, dans ses délires, se préoccupe de la distinction entre le jour et la nuit : « *¿es de noche, es de día?* »³¹.

Tirailés par un besoin constant d'agir, les personnages se caractérisent par la précipitation de leurs actes, par leur impatience fondamentale et par une cruelle conscience de l'urgence de la situation, incertains qu'ils sont de pouvoir atteindre leur but autrement que dans l'instant. Ceux qui, un moment, échappent à cette puissante mise sous tension le regrettent bientôt et se condamnent, pour ne pas avoir (ré)agi plus vite, à passer le reste de leurs jours à supplier la nature d'accélérer son cours, comme le fait Plébère à la mort de sa fille : « *quexarme he de la muerte, incusarla he su dilación quanto tiempo me dexare después de ti* »³².

La conscience de l'irréversibilité du temps est renforcée par le rythme inéluctable de

24 Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelone : Anthropos, 1993, p. 48.

25 IV, p. 314 : « *¿Quién es esta vieja que viene haldeando?* » et III, p. 295 : « *Qué espacio lleva la barvuda. Menos sosiego traían sus pies a la venida* ».

26 Parmeno l'appelle en effet « *trotaconventos* », II, p. 290.

27 IV, p. 319.

28 III, p. 309. C'est moi qui souligne.

29 III, p. 296.

30 Voir LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística...*, p. 172-173. Il y a toutefois une exception dans la bouche de Calixte, bientôt parodié par Sempronio, VIII, p. 411 : « *Ni comeré hasta entonces, aunque primero sean los cavallos de Febo apacentados en aquellos verdes prados que suelen, quando han dado fin a su jornada* », ce à quoi Sempronio rétorque : « *Dexa señor, essos rodeos; dexa essas poesías [...]* Di « *aunque se ponga el sol* » y *sabrán todos lo que dixes* ».

31 VIII, p. 409 ou XI, p. 462.

32 XXI, p. 608.

l'horloge (actes V, VIII, X, XI, XII, XIV et XVII), qui matérialise la perception infinitésimale, profondément fragmentaire et angoissée, que les êtres de la *Tragi-comédie* ont du temps. Tous maudissent le temps qui passe et ce qui le leur rappelle – « *el reloj porque da tan apriessa* »³³ – et déplorent la trop grande réversibilité de la Fortune. Le monologue de Sempronio à l'acte III nous offre un bel échantillon de cette perception du transitoire, dans laquelle se côtoient pêle-mêle histoire nationale et événements particuliers :

*Elado es el río, el ciego vee ya, muerto es tu padre, un rayo cayó, ganada es Granada,
el rey entra oy, el turco es vencido, eclipse ay mañana, la puente es llevada, aquél es ya
obispo, a Pedro robaron, Ynés se ahorcó*³⁴.

L'auteur nous offre en quelques mots l'image d'un temps dérisoire et chaotique, qui nivelle les événements et les réduit à de pures informations, image dans laquelle passé, présent et futur se chevauchent sans logique sur l'ordonnée du temps. Nous assistons dans *La Célestine* à une sorte d'annulation du temps, à un écrasement temporel. C'est assurément un trait commun à tous les personnages de *La Célestine* de s'en tenir à l'espace le plus restreint, au présent. Prise dans le tourbillon d'une force centrifuge qui ramène êtres, actions et aspirations à l'instant présent, quelle place laisse cette perception du temps à sa représentation ?

« Ce qui fut sera » ?

La réalité immédiate à laquelle se contraignent les personnages est naturellement de tous côtés traversée par un réseau infini de liens, de causes et de connexions. Il est en effet impossible de jouir absolument de soi, dans une clôture sans fuite, sans écoulement du présent dans le passé, de l'avenir dans le présent, sans déversement de « l'ici » dans d'autres lieux et réciproquement. Les fantasmes, soucis quotidiens et espérances des êtres qui peuplent *La Célestine* « déportent » inévitablement ces derniers vers un ailleurs : de ce fait, passé et futur ne sont pas absents de l'œuvre, mais ils sont niés au profit d'une immédiateté utopique qui conduit les personnages à leur perte.

Bien qu'entièrement fondé sur le désir (qui est, comme le définit Platon dans le *Banquet*, 200d-e, toujours désir de ce que l'on ne possède pas, de ce qui n'est pas « présent »), l'être célestinesque se refuse paradoxalement à tout transfert dans le futur. La prosaïque Elicia résume parfaitement la posture éthique et empirique des personnages de la *Tragi-comédie* face au temps : « *Mientras oy toviéramos de comer, no pensemos en mañana* »³⁵. La philosophie du « au jour le jour » interdit aux personnages de se projeter dans le temps des

³³ III, p. 303.

³⁴ III, p. 297.

³⁵ VII, p. 396-397. Voir aussi le proverbe employé par Sempronio à l'acte III, p. 296 : « *Si la oviere ogaño [bien], sino, otro día, sino, nunca* ».

projets comme dans celui des souvenirs. C'est avec peine qu'Alisa se souvient de son passé commun avec Célestine (de leur « *antigua vezindad* ») et qu'elle accepte, devant l'évidence, un souvenir dont elle minimise aussitôt l'importance par le recours à une forme progressive (« *Ya me voy recordando de ella* »), avant de remettre la conversation avec Célestine à un futur indéterminé : « *otro día se verná en que más nos veamos* »³⁶. Si une étude détaillée de la répartition, de la valeur et de la fonction du futur dans la *Tragi-comédie* reste à faire, un parcours rapide des premiers actes de l'œuvre permet d'avancer quelques hypothèses sur le sujet. Notons tout d'abord que les futurs verbaux de *La Célestine* ont majoritairement valeur de « futurs proches », dans la mesure où ils se contentent de renvoyer à un « lendemain » plus ou moins déterminé, voire à un moment immédiatement postérieur au présent de l'énonciation³⁷. La portée du futur est pour ainsi dire réduite, dans cette œuvre, à son minimum. Il arrive certes que le futur ait un sens plus général, mais il se trouve alors inséré dans des proverbes à valeur atemporelle (« *¿A dónde yrá el buey que no are?* », acte IV) ou dans des énoncés cherchant à affirmer une vérité générale, comme au début de l'acte II : « *yo digo que la agena luz nunca te hará claro...* ». Celle qui use le plus du futur est Célestine, dans des énoncés prédictifs³⁸ qui lui confèrent un statut particulier – inscrit en demi-teintes dans l'œuvre – de devin, de prophète³⁹. Cet usage du futur, caractéristique des mécanismes de persuasion de l'entremetteuse, est rendu possible par la connaissance psychologique qu'a la vieille de la nature humaine : parce qu'elle connaît les comportements individuels, elle peut les systématiser et se permettre de les énoncer comme des vérités générales. Le futur ne fait dès lors – et je reprends sur ce point une remarque de Corinne Mence⁴⁰ – que « projeter dans l'avenir le résultat généralisé d'une série d'expériences », ces expériences étant tantôt vécues par les personnages, tantôt tirées des leçons des sages anciens⁴¹. Notons enfin que lorsque le

36 Pour ces deux répliques, voir respectivement acte IV, p. 317 et p. 319.

37 Les citations sur lesquelles je m'appuie sont les suivantes : VI, p. 370 : de Célestine à Calixte, « *Mañana será mi buelta, donde mi manto e la respuesta vernán a vn punto; pues oy no huvo tiempo* » (je souligne) ; II, p. 288, Calixte demandant à ce qu'un de ses valets accompagne la vieille, et que l'autre reste à ses côtés : « *quedará conmigo Sempronio* », ou I, p. 245, Sempronio au sujet de son maître : « *¿Qué mentiras e qué locuras dirá agora este cativo de mi amo!* » (je souligne).

38 Énoncés prédictifs extrêmement fréquents dans la *Tragi-comédie*, notamment à l'acte VII : « *Hijo [Pármeno], a viuir por ti, a no andar por casas ajenas, lo qual siempre andarás, mientras no te supieres aprouchar de tu seruicio* » ; « *Que tú serás hombre e vernás en buen conocimiento e verdadero e dirás: la vieja Celestina bien me consejaua* » ; « *Cerca deste e de otros tropeçarás e caerás, mientras no tomares mis consejos, que son de amiga verdadera* » ; « *Cada día verás quien peque e pague, si sales a esse mercado* ».

39 C'est toutefois la connaissance du passé, plus que de l'avenir, qui caractérise la vieille et lui confère son pouvoir. Voir sur ce point la deuxième partie du présent travail.

40 Corinne MENCÉ, « Temporalité et éthique ... » dans sa partie consacrée à « La question de la responsabilité morale ». L'auteur poursuit : « De fait si, comme le prétend Célestine, les hommes sont appelés à rejouer invariablement la même scène, alors il faut en conclure que les événements sont prédictibles et les actions comme prédestinées. Il semble donc que, dans *La Célestine*, aucune place ne soit laissée à l'initiative humaine proprement dite, c'est-à-dire au déploiement d'un temps humain dans sa liberté constitutive ».

41 Les autorités antiques sont abondamment sollicitées dans l'œuvre. Cf. I, p. 240 : « *Oye a Salomón [...] Conséjate con Senéca y verás en qué las tiene. Escucha al Aristóteles, mira a Bernardo* ».

futur parvient à transcender l'imminence fondamentale ci-dessus évoquée, c'est essentiellement pour servir à l'évocation d'idées pessimistes ou négatives, c'est-à-dire à la prédiction d'un événement fâcheux, comme un châtement ou une menace⁴². Il ne laisse entrevoir qu'en de très rares occasions une récompense et ne s'ouvre que plus rarement encore à la rêverie⁴³. Synonyme de danger, porteur d'incertitude, le futur qui s'offre aux personnages de *La Célestine* les confronte inexorablement à leurs propres angoisses existentielles (peur de la mort, de la répression) et ne parvient pas à signifier à leurs yeux une temporalité ouverte, un avenir possible. Bridés dans leur fuite en avant, ces personnages peuvent au mieux se replier sur eux-mêmes, se perdre dans l'instant et contempler du coin de l'oeil le seul espace qui s'ouvre réellement à eux : leur passé.

La « pré-histoire » des personnages semble en effet, dans un premier temps du moins, infiniment mieux représentée que leur avenir et constitue un des traits marquants de l'œuvre. L'évocation du passé particulier de chaque personnage, passé omniprésent et haut en couleur, est en effet inédite en son genre :

*La peculiaridad de los personajes de La Celestina de poseer historia como individuos- peculiaridad inusitada en el teatro latino y en la novela medieval- sostiene estas indicaciones de tiempo y las proyecta en la lejanía de cada pasado*⁴⁴.

Ce passé lointain et individualisé nous est suggéré par des indications nombreuses et concrètes : Sempronio n'est pas allé voir sa belle depuis *trois* jours, Célestine dit savoir que Parmeno sert Calixte depuis *trois* autres jours. Nous apprenons par ailleurs que Célestine a « *seys dozenas de años a cuesta* » selon Parmeno (acte II), « *sesenta años* » de son propre aveu (acte XII), que Calixte a vingt-trois ans (acte IV), Areusa une quinzaine d'années (acte VII) et Plébère soixante ans à la mort de sa fille, qui en a alors vingt (acte XXI). L'auteur prend également soin de nous indiquer que Mélibée n'a pas vu Célestine depuis deux ans (acte IV) ou encore que Claudine fut accoucheuse durant seize ans (acte VII).

42 Menaces rhétoriques dans la bouche de Mélibée (« *la paga será tan fiera...* », acte I) et Calixte (« *mis manos causarán tu arrebatado fin* », acte X). On retrouve des formules identiques du côté des valets : « *la pena causará perder tu cuerpo e alma e hacienda* » dit Parmeno à son maître (acte II), ce que Parmeno reprendra à son compte (envers Sempronio) à l'acte VI : « *Pues, si nuestro amo te oye, tan bien te castigará a ti como a mí* ». Les menaces se font plus concrètes lorsque Célestine les émet. Si elle prend rarement au sérieux les menaces qui planent sur elle (mais peut-être aurait-elle dû prêter attention à celle de Sempronio, à l'acte V : « *Pero gane harto, que por bien o mal no negará la promessa* »...), elle n'en profère jamais en vain. À partir du moment où elle déclare au sujet de Mélibée « *si yo viuo, ella boluerá la hoja* » (acte VI) ou de Calixte « *que no se podrá escapar de mate* » (acte VII, qui fait écho à l'acte II : « *de muerto o de loco no podrás escapar* »), ou encore de Parmeno qu'il « *será de los nuestros* », tous finissent par succomber !

43 À l'acte VI, notamment : « *Que también haurá para ti sayo en aquella pieça* » ou « *¡Gozarán mis ojos con todos los otros sentidos, pues juntos han sido apasionados! ¡Gozará mi lastimado corazón, aquel que nunca recibió momento de plazer, después que aquella señora conoció!* ».

44 LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística...*, p. 171. Voir aussi p. 191 : « *El desarrollo psicológico, la perspectiva del tiempo, los personajes con pasado individual – que hoy nos parecen inherentes al género novelístico – se encuentran en la TC siglos antes que en la novela europea* ».

Qu'on ne s'y trompe pas toutefois : derrière leur apparente précision, les indices textuels relatifs au passé sont profondément allusifs et contradictoires. Souvent inventés pour les besoins de la cause⁴⁵, ils relèvent d'une certaine systématisation et doivent, à ce titre, nous interpeller. À de rares exceptions près⁴⁶, c'est en effet le chiffre « trois » qui est constamment sollicité : « *tres días ha que no me ves* » ; « *Sólo ha tres días que sé que moras* » ; « *después de tres vezes emplumada* » ; « *seys dozenas de años a cuestras* » ; « *a tres días passados* » ; « *de aquí a tres días* » ; « *¡No me parece que ha una hora que estamos aquí y da el reloj las tres* »⁴⁷. Cette omniprésence du *trois*, hautement symbolique dans l'imaginaire médiéval (symbole de la plénitude de la divinité), peut jeter le doute sur la justesse (chronologique) de ces données, d'autant plus que l'auteur n'hésite pas à jouer sur ce chiffre, à le distendre. Il y a de manifestes exagérations de la part des personnages⁴⁸ et de multiples déclinaisons autour de ce chiffre : Calixte a vingt-trois ans, soit trois ans de plus que Mélibée qui a vingt ans tout ronds. Célestine revendique ses trois fois vingt ans, tout comme Plébère, même si Parmeno lui accorde généreusement six douzaines d'années, ce même Parmeno qui se vante pour sa part d'avoir servi durant neuf ans (trois fois trois ans) les frères de *Guadalupe*, etc. Plutôt que de nous renseigner scrupuleusement sur l'histoire passée des protagonistes de l'œuvre, l'auteur semble vouloir brouiller les pistes et ne nous propose qu'une sorte d'abstraction temporelle qui laisse planer une certaine dose de mystère sur le passé labyrinthique des personnages⁴⁹. Les indications non chiffrées de la *Tragi-comédie* ne nous permettent pas une meilleure orientation (hormis une allusion à Pâques⁵⁰) ; Rojas recourt en effet volontiers à des expressions beaucoup plus vagues que les précédentes, telles « *días ha grandes* », « *días grandes son passados* », « *en otro tiempo* », « *antes de agora* », « *muchos y muchos días* » ou le polémique « *el otro día* »⁵¹, à travers lesquelles se profile un passé indéterminé, impossible à préciser, à « concrétiser ». Et de fait, si l'auteur dote ses personnages d'un passé, ces

45 Comme le sont les *huit jours* de « supplice dentaire » de Calixte (simple prétexte inventé par la vieille pour attendrir Mélibée) ou les *trois jours* pendant lesquels Célestine aurait cherché à rencontrer Parmeno (alors qu'elle ignore manifestement l'identité de ce dernier avant qu'il ne la lui révèle ; « *Jesú, Jesú, Jesú* » s'exclame-t-elle alors)...

46 Les exceptions en question sont les huit jours de mal de dent de Calixte (IV, p. 336) ; les quatre heures d'absence de Célestine (XI, p. 467) ; les seize ans d'exercice de Claudine (VII, p. 379) ; les nuits d'amour partagées par les amants (un mois entier sans faillir selon Mélibée, pas plus de huit nuits dans le mois selon Sosia).

47 Respectivement I, p. 251 ; I, p. 272 ; II, p. 290 ; II, p. 293 ; III, p. 297 ; VII, p. 395 ; XIV, p. 517.

48 Ainsi, « trois jours » deviennent « trois ans » dans la bouche sermonneuse d'Areusa, I, p. 252 : « *¡y está otros tres años que no me vuelvas a ver!* ».

49 De là à proposer de *La Célestine* une lecture cabalistique, comme l'a fait par exemple Von HENK DE VRIES, « Sobre el mensaje secreto de « Calysto y Melybea » », in : Manuel CRIADO DE VAL, coord., *La Celestina y su contorno social : actas del primer congreso internacional sobre La Celestina*, Barcelone : Borrás, 1977, p. 135-154 (interprétant l'œuvre selon un code chiffré), il est un pas qu'il est permis de ne pas franchir !

50 VII, p. 395.

51 II, p. 289. La critique hésite encore sur le sens à donner à cette indication. Renvoie-t-elle à la rencontre de Calixte et Mélibée à l'acte I, ou à une rencontre antérieure qui ne serait pas représentée dans la *Tragi-comédie* ?

derniers ne le laissent affleurer – et encore, bien souvent contre leur gré – que fortuitement. Ils se refusent résolument à tout acte de mémoire susceptible de ramener ce passé à l'existence...

Célestine, vivante incarnation des origines

Mémoire et scènes originelles

Les êtres qui peuplent l'univers de *La Célestine* – hormis le personnage éponyme sur lequel je reviendrai plus tard – sont en effet des êtres sans mémoire, qui ne cessent de lutter pour effacer leur passé, pour gommer les traces de leurs origines⁵². Les « trous de mémoire » sont de ce fait une constante de l'œuvre, l'attribut majeur de personnages qui s'évertuent à oublier⁵³. Pourquoi cette course à l'oubli ? L'inutilité du souvenir est une première réponse apportée par l'œuvre, car

*no ay cosa tan difícil de sufrir en sus principios, que el tiempo no ablande y faga comfortable... todo pierde con el tiempo la fuerça de su acelerado principio [...] todo es assí, todo passa desta manera, todo se olvida, todo queda atrás*⁵⁴.

La peur, à laquelle la mémoire est constamment associée dans l'œuvre, en est une seconde : « *El temor reduce la memoria* »⁵⁵ explique le noble Calixte. Le souvenir est vécu comme un dur retour à la réalité, comme en témoigne l'usage polysémique du terme dans l'œuvre, terme qui signifie aussi bien se souvenir que « réveiller », quitter l'état de rêve et de bien-être dans lequel on était plongé⁵⁶... L'acte de remémoration est si rare que Célestine elle-même est effrayée (jusqu'au XV^e siècle inclus, *espantar* conserve le sens très fort de « *espanto terror, horror, consternacion* » selon le vocabulaire de Nebrija) quand quelqu'un d'autre qu'elle-même évoque le passé : « *yo me espanto cómo te acuerdas, que es la cosa que más olvidada está en la cibdad. Cosas que pasan por el mundo* »⁵⁷. Car la mémoire, il faut bien le dire, est un apanage que se réserve la vieille et dont elle fait son plus sûr allié. À l'instar du personnage borgésien dont les propos sont rapportés en épigraphe, Célestine a une

52 Sur le thème de la mémoire dans *La Célestine*, il convient de consulter l'étude de Dorothy Sherman SEVERIN, *Memory en La Celestina*, Londres : Tamesis Books, 1970.

53 Voici quelques exemples de pertes de mémoire (réelles ou feintes) chez les personnages : chez Alisa, IV, p. 316 (« *No sé cómo no tienes memoria dela que empicotaron por hechizera* ») ; chez Calixte, VIII, p. 407 (« *no se acuerda de sí ¿acordarse ha de ti?* ») ; chez Elicia, XI, p. 467 (« *Son passadas quatro horas después ¿y havíasme de acordar desso?* ») et chez Parmeno se fâchant contre « *essas memorias* » auxquelles le ramènent constamment les propos de Célestine, XII, p. 497.

54 III, p. 297-298.

55 I, p. 263. Citation tirée de Sénèque, *Epistulae morales*, V, 9 : « *Timoris enim tormentum memoria reducit* ».

56 « Peu de mots du vocabulaire médiéval possèdent un éventail de sens aussi large que *memoria* » selon Patrick GEARY, « Mémoire », in : Jacques LE GOFF et Jean-Claude SCHMIT, éd., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris : Fayard, 1999, p. 684. Pour un exemple de cette polysémie dans l'oeuvre, voir XIII, p. 505 lorsque Calixte reproche à ses serviteurs de l'avoir « réveillé » : « *¿no os mandé que no me recordádes?* ».

57 VII, p. 380.

mémoire infailible⁵⁸ : « *Sí; te lo prometí. No lo he olvidado, ni creas que he perdido con los años la memoria* » déclare-t-elle à Parmeno⁵⁹. Son métier, fondé sur le commerce de la chair, et ses activités plus ou moins licites d'accoucheuse et de maquerelle lui confèrent une connaissance profonde des êtres qui l'entourent, de leurs origines, de leurs aspirations profondes, de leurs secrets les plus intimes : « *Aquí está Celestina que lo vido nacer y le tomó de los pies de su madre* »⁶⁰. Elle connaît le passé de tous et de chacun, elle prédit leur avenir. Pragmatique, elle consigne chaque nouveau-né dans son « registre des naissances » avant la lettre : « *en nasciendo la mochacha, la hago escribir en mi registro para saber cuántas se me salen de la red* »⁶¹... Machiavélique Célestine ! De la sorte, tous les habitants de la ville peuvent (et doivent) la reconnaître comme leur « marraine », comme l'avait été en son temps Claudine : « *Si salíamos por la calle, quantos topávamos eran sus ahijados, que fue su principal oficio partera diez y séys años* »⁶². Mage secrète, elle se nourrit des scènes d'amour qui unissent ses protégés, scènes originelles qui la ramènent aux sources mêmes de la création et dont elle ne peut concevoir d'être privée. Son courroux contre les minauseries d'Areusa lorsque celle-ci refuse de se livrer à Parmeno en sa présence ne semble pas feint :

*¿Qué es esto, Areúsa? ¿Qué son estas extrañezas y esquividad, estas novedades y retraymiento? Parece, hija, que no sé yo qué cosa es esto, que nunca vi estar un hombre con una mujer juntos, y que jamás pasé por ello ni gozé lo que gozas [...]. Para la muerte que a Dios devo, más quisiera una gran bofetada en mitad de mi cara; parece que ayer nascí según tu encobrimiento*⁶³.

La jeune femme – percevant sans doute la gravité de son offense – s'en excuse d'ailleurs incontinent et conjure l'entremetteuse de lui pardonner son insolence. C'est que Célestine n'est, comme elle le rappelle si bien, « pas née d'hier ». Elle puise son énergie dans un passé ancestral, dans des temps immémoriaux dont elle seule garde le secret :

*Celestina se reserva, siempre, un papel intocable por el orden social o por el accidente histórico: nadie puede despojarla de su función sagrada de maga, sibila secreta, protectora celosa de las verdades que los hombres persiguen y prohíben porque temen lo que el espejo de la hechicera refleja: la imagen del origen, la visión mítica, fundadora, del alba de la historia*⁶⁴.

58 Même si, il est vrai, Elicia reproche à deux reprises à sa tutrice ses absences, III p. 306 et VII, p. 395. Ces dernières sont toutefois davantage des négligences que de véritables oublis.

59 VII, p. 383.

60 IV, p. 336. C'est exactement la même formule que la vieille emploie pour témoigner de sa présence lors de la naissance de Parmeno, III, p. 300 : « *Aquí está Celestina, que le vido nacer e le ayudó a criar* ». Singulier rapprochement !

61 III, p. 299.

62 VII, p. 379.

63 VII, p. 394.

64 Carlos FUENTES, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Mexique : Joaquín Mortiz (Cuadernos de Joaquín Mortiz, 42), 1976, p. 50-51.

Son rôle dans l'économie de l'œuvre s'en trouve singulièrement accru. Sa perception du temps – cette vision de l'intemporel – lui confère sur les autres personnages un pouvoir bien supérieur à tous ceux que magie ou malice auraient pu lui apporter car « *a quien confías tu secreto das tu libertad* »⁶⁵. Contrairement aux autres personnages, ces êtres aliénés qui s'agitent pour parvenir à leurs fins, pour fuir leur passé et vivre dans l'instant, Célestine a une claire conscience de l'éternel et inéluctable recommencement de l'humanité. Sa conception cyclique du temps va à l'encontre de la temporalité ouverte à un devenir dont tous nourrissent l'illusion. Niant catégoriquement le pouvoir transformationnel du temps, Célestine ne peut croire qu'au temps de l'hérédité, ce temps fondé sur le sang qui lie les hommes de génération en génération et auquel la vieille maquerelle ramène, à leur grand dam, tous les personnages de la *Tragi-comédie*.

La conversion de Parmeno

La « conversion de Parmeno » (acte VII) – véritable clé de lecture de l'œuvre – illustre cette lutte acharnée de Célestine pour ramener les êtres à un univers primitif et fondamental. Comme le rappelle Bataillon, « c'est toujours au retournement de Parmeno par la vieille qu'il faut revenir. C'est la merveille des merveilles, avec sa logique encanaillée qui s'empare de l'homme »⁶⁶. Dès le début de l'action, Parmeno fonde sa perception du temps sur ses propres origines. Persuadé d'avoir changé, d'avoir été radicalement transformé par le « parcours initiatique » qui l'a conduit des bordels de sa mère à la demeure de Calixte, le jeune homme se croit en mesure de tenir le passé à distance et peut à ce titre, dans un premier temps de l'action, se remémorer sans sourciller ce passé qu'il croit révolu ; ce à quoi répugnent, nous l'avons vu, ses semblables. Cette croyance en une rupture totale entre identité passée et présente explique l'outrecuidance avec laquelle il révèle à la vieille – qui ne l'avait manifestement pas reconnu – qui il est. Il évoque sans pudeur sa relation ancienne et malsaine à l'entremetteuse par une série d'imparfaits (« *Y algunas vezes, aunque era niño, me subías a la cabecera y me apretavas contigo* ») et de passés simples (« *Pármeno, hijo de Alberto, tu compadre; que estuve contigo un mes* »)⁶⁷. « Cette reconnaissance », selon Corine Mencé, « est elle-même à comprendre comme le signe de l'indépendance qu'il affirme vis-à-vis de ce monde-là, monde qui, à ses yeux, se trouve totalement disjoint de celui de son présent comme serviteur loyal de Calixte. C'est la conscience de cette disjonction temporelle qui permet à Parmeno de ne pas être affecté dans un premier temps par l'argumentation d'une Célestine

⁶⁵ II, p. 289.

⁶⁶ Marcel BATAILLON, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris : Didier, 1961, p. 73.

⁶⁷ Les deux passages se trouvent à l'acte I, p. 271.

envers qui il s'estime libre de toute dette originaire : « *No curo de lo que dizes* »⁶⁸. La situation sera tout autre quand il aura compris – mais un peu tard – que dans ce passé qu'il croyait à jamais enfoui plongent des racines dont jamais il ne pourra s'extraire, car à aucun moment Célestine ne lui laisse le loisir de s'inventer une nouvelle origine, de fixer sa proto-histoire dans la personne de Calixte et de se couper radicalement de son histoire originelle. La maquerelle revendique une filiation héréditaire qui l'unit elle, double hyperbolique de Claudine⁶⁹, au jeune homme⁷⁰ et contraint celui-ci à reconnaître ce qu'il cherchait par dessus tout à nier : la relation que ce passé, inéluctablement, entretient avec le présent. Le valet n'a alors d'autre solution que de capituler : « *Agora doy por bien empleado el tiempo que, siendo niño, te serví* »⁷¹ ou... d'éliminer celle qui incarne ses origines. Le rappel douloureux que Célestine lui fait au sujet de sa mère n'est-il pas en grande partie responsable la mort de cette dernière⁷² ?

Cette relation directe et non voilée de Célestine au passé lui octroie un véritable pouvoir sur les autres personnages, pouvoir dont elle n'hésite pas à faire usage pour les manipuler à sa guise. S'ils la critiquent vertement à la moindre occasion, tous la connaissent, la craignent et feignent de la respecter en la flattant des termes de « *vecina honrrada* »⁷³. *Honorable*, Célestine? Certes pas. Lucrèce elle-même ne peut mentionner le nom de la vieille sans rougir de honte (« *He vergüença* »⁷⁴). La vieille pute porte d'ailleurs sur elle la marque de son infamie : une large cicatrice lui traverse le visage, comme ne manquent pas de le rappeler les personnages de la *Tragi-comédie*⁷⁵. Il s'agit même chez elle d'un signe distinctif, d'un élément définitoire qui permet sa reconnaissance par les autres personnages : « *no te conociera sino por essa señaleja de la cara* »⁷⁶. S'il était alors de notoriété publique que la

68 Corinne MENCÉ, « Temporalité et éthique... », dans la partie intitulée « Construction des temporalités subjectives et conscience de la « dette originaire » ». Pour la citation du texte de *La Célestine*, voir I, p. 270.

69 Ce qu'elle déclare à Parmeno, VII, p. 377 : « *¿Quién era todo mi bien y descanso sino tu madre, más que mi hermana y comadre?* ».

70 I, p. 273 : « *Y yo assí como verdadera madre tuya* ».

71 VII, p. 377.

72 XII, p. 497 : « *No me hinchas las narizes con essas memorias; si no, embiarte he con nuevas a ella, donde mejor te puedas quejar* ».

73 Il ne fait pourtant aucun doute que tous connaissent la vieille et ses sordides activités. Lucrèce s'exclame en effet, IV, p. 316 : « *Jesú, señora, más conocida es esta vieja que la ruda* » ou encore, IV, p. 317 : « *No ay niño ni viejo en toda la cibdad que no sepa [su nombre]* ». Et elle n'est pas la seule à faire ce genre de remarque. Célestine elle-même revendique la ville comme sienne, III, p. 299 : « *En esta ciudad nascida, en ella criada, manteniendo honrra, como todo el mundo sabe, ¿conocida, pues, no soy? Quien no supiere mi nombre y mi casa, tenle por estrangero* » et constate à l'acte suivant, IV, p. 319 : « *Las piedras parece que se apartan y me hacen lugar que passe; ni se estorvan las haldas, ni siento cansación en andar; todos me saludan* ».

74 IV, p. 317.

75 Parmeno le premier évoque ce trait du personnage, I, p. 261 : « *un poquillo de bálsamo tenía ella en una redomilla que guardava para aquel rascaño que tiene por las narizes* » ; Lucrèce lui fait écho, IV, p. 316 : « *con aquella vieja de la cuchillada* » et IV, p. 323 : « *hermosa era con aquel su Dios os salve que atraviesa la media cara* » ; Calixte, XIII, p. 506 : « *Pues si esso es verdad, mátame tú a mi, yo te perdono, que más mal ay que viste ni puedes pensar si Celestina, la de la cuchillada, es la muerta* ».

76 Déclaration de Mélibée, IV, p. 323.

« *cuchillada* » était une marque punitive infligée à un coupable en témoignage de son délit, Célestine n'en fait, pour sa part, pas grand cas. Contrairement aux autres personnages de l'œuvre, elle ne cherche à aucun moment à masquer son infamie. Sempronio aimerait bien l'intimider en révélant qui elle est : « *No quieras que se descubra quién eres tú* »⁷⁷, mais c'est peine perdue ; la vieille assume avec fierté son identité et ses origines : « *¿Quién só yo, Sempronio? ¿Quitásteme de la putería? Calla tu lengua, no amengües mis canas, que soy una vieja qual Dios me hizo, no peor que todas* »⁷⁸. Le passé est la substance même de son être, son essence, l'incarnation d'un temps heureux qu'elle ne mentionne que comme un véritable « âge d'or », ralliant sur ce point sans peine les autres personnages de l'œuvre à sa cause...

Inquisition et intolérance unitariste

Nostalgie d'un âge d'or : « Veynte años ha »...

Célestine ne cesse de pleurer sur le temps passé de sa prospérité (« *Bien paresce que no me conociste en mi prosperidad, oy ha veynte años* »⁷⁹), qu'elle rappelle à l'envi : « *harto tengo, hija, que llorar acordándome de tan alegre tiempo y tal vida como yo tenía y cuán servida era de todo el mundo* », même si tous ont conscience de l'inutilité d'une telle litanie : « *Madre, ningund provecho trae la memoria del buen tiempo* »⁸⁰. Plébère, qui a soixante ans lors de la mort de sa fille, lui fait écho quand il évoque avec regret le temps heureux de ses quarante ans : « *Bien pensé que de tus lazos [Amor] me avía librado quando los quarenta años toqué, quando fuy contento con mi conyugal compañera, quando me vi con el fruto que me cortaste el día de oy* »⁸¹. Si nous quittons un instant le temps de la diégèse pour évoquer le temps référentiel vers lequel nous projettent ces indications, il apparaît clairement que les années 1480 sont perçues et vécues par les personnages de la *Tragi-comédie* comme une date charnière entre un temps hyperboliquement heureux, épanoui et faste, « *esse tan alegre tiempo* » et un présent angoissé où tout n'est que fourberie et suspicion. Le temps historique dont le texte se fait ici l'écho est immédiatement antérieur à l'instauration du Saint-Office⁸². On pourrait certes ne voir dans ces allusions qu'une expression topique de la nostalgie du

77 XII, p. 496.

78 *Ibid.*

79 IX, p. 431.

80 Pour ces deux répliques, voir IX, p. 436.

81 XXI, p. 615.

⁸² Le pape Sixte IV émet, à la demande des rois catholiques, la bulle *Exigit sinceræ devotionis affectus* le 1^{er} novembre 1478. Les premiers inquisiteurs (les dominicains Miguel de Morillo et Juan de San Martín) sont nommés par les rois deux ans plus tard. Il est, me semble-t-il, nécessaire de prendre en compte le contexte historique dans lequel fut rédigée *La Célestine*. Voir notamment, pour une synthèse sur ce point, Raphaël CARRASCO, dir., *L'inquisition espagnole et la construction de la monarchie confessionnelle (1478-1561)*, Paris : Ellipses, 2002.

temps passé, de « l'âge d'or » si cher à la littérature antique et médiévale (d'Homère à Boèce, en passant par les *Métamorphoses* d'Ovide). Ce serait toutefois sans compter les nombreuses références explicites aux pratiques inquisitoriales qui émaillent l'œuvre.

L'Inquisition dans La Célestine

Diverses mentions aux effets néfastes de l'Inquisition nous invitent à rapprocher la perte du paradis perdu de l'instauration du Saint-Office. Le recours à la torture et l'incitation au mensonge sont dénoncés par Célestine, qui ne nie pas par ailleurs le caractère sacrilège des activités de sa consœur Claudine :

*Hijo, digo que sin aquella [vez] prendieron quatro vezes a tu madre, que Dios haya, sola. Y aun la una le levantaron que era bruxa [...] y más que según todos dezían, a tuerto y a sinrazón y con falsos testigos y rezios tormentos la hizieron aquella vez confessar lo que no era*⁸³.

Peut-il y avoir allusion plus incisive aux pratiques inquisitoriales ? Notons en outre que Célestine se perd dans la contemplation d'une époque où la règle arbitraire et stérilisante du *un* n'avait pas encore été érigée en dogme. Dans ce qui constitue un véritable morceau de bravoure de l'œuvre, la vieille se déchaîne contre la stupide prééminence du nombre *un* dans un discours adressé à Areusa, qui se refuse à prendre un second amant : « *¿De una sola gotera te mantienes? No te sobrarán muchos manjares* ». Avec une véhémence et une conviction sans pareilles, l'entremetteuse insiste sur le fait que la dualité, le double, est un élément naturel en l'homme et que l'unité est une exigence tyrannique qui ne peut conduire qu'à la pétrification sociale :

*Nunca uno me agradó, nunca en uno puse toda mi affición. Más pueden dos y más quatro, y más dan y más tienen, y más ay en qué escoger [...] ¿Qué quieres, hija, de este número uno? Más inconvenientes te diré dél que años tengo acuestas. Ten siquiera dos, que es compañía loable, y tal qual es éste. Como tienes dos orejas, dos pies y dos manos, dos sávanas en la cama, como dos camisas para remudar*⁸⁴.

Ne peut-on pas y voir, entre autres, une critique de l'unité imposée par la religion chrétienne et un discours satirique contre la tentative des rois catholiques pour « uniformiser » le royaume ? Cette unité imposée, frénétiquement recherchée par tous à la fin du XV^e siècle – « hors de la noblesse, point de salut »⁸⁵ – conduit les personnages de l'univers célestinesque à une vaste mascarade, que dénonce à sa façon Centurion mais à laquelle tous participent

83 VII, p. 380-382.

84 VII, p. 390-391.

85 Adeline RUCQUOI, « Noblesse des *Conversos* ? », in : Jeanne BATTESTI-PELEGRIN, coord., « *Qu'un sang impur...* » : *Les Conversos et le pouvoir en Espagne à la fin du moyen âge*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1997, p. 89-108 [en l'occurrence, p. 100].

inexorablement, car « *el vulgo parlero no perdona las tachas de sus señoras* »⁸⁶. Chacun voudrait certes jouer le rôle qui lui revient dans la société mais se révèle incapable de l'assumer jusqu'au bout sans dévoiler ses failles : Alisa, la mère de Mélibée, est chargée dans l'œuvre d'incarner cette incapacité. Celle qui devrait être la mère bravache, défendant sa fille de tout déshonneur, capitule devant l'entremetteuse. Incapable de fermer sa porte à Célestine, dont elle sait pourtant que « *a tres vezes que entra en una casa, engendra sospecha* »⁸⁷, elle en est réduite à feindre de ne pas la reconnaître, avant de se rendre et de lui faire bon accueil. Elle est cependant loin d'être un cas isolé : Calixte, l'amoureux courtois, Parmeno et Sempronio, les serviteurs dévoués, ou encore Centurion, le redoutable soldat, partagent avec Alisa cette duplicité fondamentale. Ils partagent d'ailleurs sans doute beaucoup plus, si l'on en croit les très nombreuses indications laissées par le texte, qui tissent autour des personnages un véritable réseau « génétique ». De façon symptomatique, c'est en effet comme « mère » que tous s'adressent à la veille et comme « fils/fille » qu'elle répond à chacun, profilant de la sorte une étonnante « communauté » qui s'organise autour d'une mère commune, Célestine⁸⁸. Quoi qu'il en soit, il apparaît clairement que nul ne peut, dans la *Tragi-comédie*, assumer la mission qui lui a été confiée. Impossible mission ? Sans doute, du moins pour des personnages placés – nous l'avons vu – sous le signe du transitoire et de l'urgence, de la mobilité et de la mutation constantes⁸⁹ et qui ne peuvent faire entrer tout leur

86 IX, p. 423.

87 X, p. 455.

88 Pour un premier aperçu de l'importance de cette communauté, voici les modalités de traitements entre les différents personnages. Sempronio appelle Célestine « *madre* » ou « *madre mía* » et elle l'appelle « *hijo* ». Parmeno est appelé « *hijo* » par Célestine et même « *hijo y más que hijo* », sa mère étant « *más que mi hermana y comadre* », et le serviteur lui répond par l'appellatif de « *madre* ». Elicia, qui vit avec Célestine, l'appelle « *madre* », Lucrèce et Areusa appellent la vieille tantôt « *tía señora* », tantôt « *madre* ». Cet usage n'est pas l'apanage exclusif des serviteurs. Calixte l'utilise d'emblée pour désigner Célestine, variant emphatiquement avec « *madre mía* » ou « *señora madre* » et alternant à quelques reprises avec le terme « *tía* » (I, p. 255 : « *calla, calla, malvado, que es mi tía* »). Il est sans doute encore plus surprenant d'entendre la noble Alisa saluer Célestine avec ce même « *madre* » que l'on retrouve dans la bouche de tous les personnages (IV, p. 319 : « *Y tú, madre, perdóname, que otro día se verná en que más nos veamos* »). Sa fille en fait de même et est en retour appelée « *hija* » par l'entremetteuse. Ce traitement pseudo-familier ne se cristallise pas seulement dans cet usage répété de « *madre* » envers Célestine. Il unit, plus globalement, tous les personnages entre eux. Calixte voit en ses valets de véritables frères (« *Hermanos míos, cient monedas di a la madre; ¿hice bien?* »), terme qu'utilisent entre eux Sempronio et Parmeno à partir de l'acte VIII, tout comme le feront Sosia et Tristan, fraternité que les valets font d'ailleurs remonter à l'aube des temps (« *yo siempre te tuve por hermano* ») et généralisent volontiers : « *No dubdo ya de tu confederación con nosotros ser la que deve, abraçarte quiero; seamos como hermanos* ». Ce sens de la « confédération » reflète l'importance de la notion de communauté dans l'œuvre. De fait, Sempronio appelle fréquemment Areusa « *hermana* », de même que Centurion et Calixte interpellent à deux reprises Sempronio y Parmeno par le terme « *hijos* ». L'usage systématique de termes pseudo-familiers est une façon efficace de gommer toute individualité en faveur de la communauté. Appeler une personne par son nom de baptême, c'est la considérer dans son unicité, dans son individualité. L'appeler par des termes comme « mère » ou « frère », c'est l'insérer au sein d'une communauté, la faire exister uniquement en rapport avec la collectivité. Il s'agit d'ailleurs, dans bien des cas, d'une communauté de sang.

89 María Rosa Lida de Malkiel souligne cette étonnante « variation » des personnages : « *Por innovación extraordinaria, los personajes no sólo varían dentro de la obra, cambiando cada uno su propia ley – es decir, su propia vida – sino que dan también al lector la sensación de que ya han vivido y cambiado* » (LIDA DE MALKIEL, *Dos obras maestras de la literatura española*. El Libro de Buen Amor y La Celestina, Buenos

être dans le moule identitaire de la majorité vieille-chrétienne. Ces « mutants », ces « convers », « ce[s] être[s] hybride[s], monstrueux, dont la tare est d'être non point juif[s] mais convers, c'est-à-dire ni juif[s] ni chrétien[s], [des] hors-la-loi de [leurs] ancêtres, [des] chrétien[s] suspect[s] »⁹⁰ sont des êtres fondamentalement doubles, qui ne peuvent que ressentir leur hybridité comme une menace. D'où leur inquiétude profonde face à la trop grande réversibilité de la Fortune à laquelle ils étaient, dans la société inquisitoriale du XV^e siècle, sans doute plus sensibles que d'autres⁹¹. D'où, aussi, cette expression du temps si particulière à la *Tragi-comédie* de Rojas, dans laquelle devient sensible la perte de l'avenir. « Le présent du *converso* est un passé, ou une frustration de l'avenir » indique Monique de Lope⁹². « Un passé caché, refoulé », pourrait-on ajouter pour achever de bouleverser les coordonnées temporelles auxquelles le vécu convers conduisait la société castillane à la toute fin du XV^e siècle.

Fernando de Rojas avait parfaitement saisi la sclérose qui s'était emparée de la société castillane à la fin du moyen âge et il a proposé d'exprimer dans son œuvre l'angoisse existentielle de personnages menacés par l'intransigeance sociale ambiante. Dans une récente communication⁹³, Aline Schulman soulignait la troublante simplicité du phrasé de Plébère, dont la déploration – sobre et émouvante – ne pouvait à son sens qu'être la traduction d'une expérience vécue de la douleur⁹⁴. La traductrice proposait dans cette perspective l'hypothèse, à laquelle j'adhère pour ma part entièrement, d'une prééminence de l'acte XXI qui, sans doute plus que l'acte I (si abondamment commenté par la critique), aurait présidé à l'acte d'écriture. La manière de poser la mort et de questionner le monde, le refus d'en appeler à l'existence de Dieu⁹⁵, permettent une lecture rétroactive de l'œuvre et une saisie du désespoir et de la

Aires : Ediciones Eudeba, 1966, p. 87).

90 Jeanne BATTISTI-PELEGRIN, « Les poètes convers et le pouvoir », in : Jeanne BATTISTI-PELEGRIN, coord., *Le pouvoir et l'écriture en Espagne et en Italie*, Aix-en-Provence : Publications de l' Université de Provence, 1988, p. 242.

91 C'est un point développé par Stephen GILMAN, *La España de Fernando de Rojas*, Madrid : Taurus, 1978, p. 176 : « *los cambios repentinos eran la regla del día* ».

92 Cf. Monique DE LOPE, « Métaphore de l'identité », in : Jeanne BATTISTI-PELEGRIN, coord., « *Qu'un sang impur...* » : *Les Conversos et le pouvoir en Espagne à la fin du moyen âge*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1997, p. 114.

⁹³ Aline SCHULMAN, « Traduire *La Célestine* aujourd'hui », lors du colloque « Nouvelles approches sur *La Célestine* », Lyon, ENS, 6-7 mai 2008 (à paraître dans *Celestinesca*).

94 Voir aussi sur ce point LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística...*, p. 181 : « *Nada hay en el teatro de la Antigüedad que haya podido inspirar la dolorosa y obsesiva conciencia del tiempo peculiar de La Celestina* ».

95 Voir sur ce point Alan DEYERMOND, « Las fuentes petrarquescas de *La Celestina* », in : Santiago LÓPEZ-RÍOS, éd., *Estudios sobre La Celestina*, Madrid : Istmo (Colección Fundamentos, 198), 2001, p. 105-127. L'auteur souligne que le recours aux sources humanistes n'interdisait pas d'invoquer l'existence divine, estimant au contraire que cela aurait été un ressort logique dans l'œuvre de Pétrarque. Voir notamment p. 115-116 : « *Petrarca, a pesar de ofrecer una visión pesimista de este mundo, no va suficientemente lejos, y cuando el desastre final ha ocurrido [en La Celestina] se impone una desviación radical de su punto de vista. Esto supone una considerable ventaja estética: tenemos la sensación de que las vías de escape con las que cuenta Pleberio*

négarion qui sous-tendent l'entier de la *Comédie* puis de la *Tragi-comédie*. L'œuvre s'offre alors à nous comme une apocalypse, au sens étymologique du terme, comme une révélation sur l'impossible vécu convers. En 1499, Rojas décidait que l'heure de vérité, dont seul un chef-d'œuvre littéraire pouvait se faire le porte-voix, était venue. Il pousse ici un cri retentissant pour dire au lecteur : « *agora es razón que lo sepas* »⁹⁶.

(*el consuelo estoico que le ofrece Petrarca*) se han cerrado ».
96 VII, p. 366.

Bibliographie

ASENSIO, José Manuel, « El tiempo en *La Celestina* », *Hispanic Review*, Philadelphie : University of Pennsylvania, XX, 1952, p. 28-45.

BATAILLON, Marcel, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris : Didier, 1961.

BATTESTI-PELEGRIN, coord., *Le pouvoir et l'écriture en Espagne et en Italie*, Aix-en-Provence : Publications de l' Université de Provence, 1988.

BERGER, Philippe, « L'ambiguïté du temps dans *La Celestina* », in : Anne-Marie VANDERLYNDEN, coord., *Ambiguïté/Ambivalence*, Rouen : Université de Rouen, 1995, p. 255-268.

CARRASCO, Raphaël, dir., *L'inquisition espagnole et la construction de la monarchie confessionnelle (1478-1561)*, Paris : Ellipses, 2002.

CRiado DE VAL, Manuel, coord., *La Celestina y su contorno social : actas del primer congreso internacional sobre La Celestina*, Barcelone : Borrás, 1977.

DE LOPE, Monique, « Métaphore de l'identité », in : Jeanne BATTESTI-PELEGRIN, coord., « *Qu'un sang impur...* » : *Les Conversos et le pouvoir en Espagne à la fin du moyen âge*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1997.

DEYERMOND, Alan, « Las fuentes petrarquescas de *La Celestina* », in : Santiago LÓPEZ-RÍOS, éd., *Estudios sobre La Celestina*, Madrid : Istmo (Colección Fundamentos, 198), 2001, p. 105-127.

FUENTES, Carlos, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Mexique : Joaquín Mortiz (Cuadernos de Joaquín Mortiz, 42), 1976.

GEARY, Patrick, « Mémoire », in : Jacques LE GOFF et Jean-Claude SCHMITT, éd., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris : Fayard, 1999, p. 684-698.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.

GILMAN, Stephen, « El tiempo y el género literario en *La Celestina* », *Revista de filología hispánica*, VII, 1945, p. 147-159.

-----, « A propos of « el tiempo en *La Celestina* » by Manuel J. Asensio », in : section Varia, *Hispanic Review*, Philadelphie : University of Pennsylvania, XXI, 1953, p. 42-45.

-----, *La España de Fernando de Rojas*, Madrid : Taurus, 1978.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires : Eudeba, 1962, chapitre V, « El tiempo », p. 169-197.

-----, *Dos obras maestras de la literatura española*. El Libro de Buen Amor y La Celestina, Buenos Aires : Ediciones Eudeba, 1966.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelone : Anthropos, 1993.

MENCÉ CASTER, Corinne, « Temporalité et éthique dans *La Célestine* », actes du colloque international « La Célestine. Nouvelles approches », Lyon, ENS, 6-7 mai 2008 (à paraître dans *Celestinesca*).

RUCQUOI, Adeline, « Noblesse des *Conversos* ? », in : Jeanne BATTISTI-PELEGRIN, coord., « *Qu'un sang impur...* » : *Les Conversos et le pouvoir en Espagne à la fin du moyen âge*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1997, p. 89-108.

RUSSELL, Peter, [FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid : Castalia (Clásicos Castalia, 191), 2001].

SCHULMAN, Aline, « Traduire *La Célestine* aujourd'hui », actes du colloque international « La Célestine. Nouvelles approches », Lyon, ENS, 6-7 mai 2008 (à paraître dans *Celestinesca*).

SEVERIN, Dorothy Sherman, *Memory en La Celestina*, Londres, Tamesis Books, 1970.