



Sous le manteau de Célestine

Hélène Thieulin Pardo, Madeleine Pardo

► **To cite this version:**

Hélène Thieulin Pardo, Madeleine Pardo. Sous le manteau de Célestine. Analyse d'une scène de La Celestina de Fernando de Rojas. 2008, pp.ISBN 978-2-7298-4082-2. <halshs-00685361>

HAL Id: halshs-00685361

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00685361>

Submitted on 4 Apr 2012

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.

Sous le manteau de Célestine

CALIXTE. ¡ O gozo sin par ! ¡ O singular oportunidad ¡ ¡ O oportuno tiempo ¡ ¡ O, quién estuviera allí debaxo de tu manto escuchando qué hablaría sola aquélla en quien Dios tan estremadas gracias puso !
CELESTINA. ¿ Debaxo de mi manto, dizes ? ¡ Ay, mezquina, que fueras visto por treynta agujeros que tiene, si Dios no le mejora !

Ce très court échange de répliques entre Calixte et Célestine dans la scène 2 de l'acte VI fait l'objet de l'analyse qui suit¹. La brièveté de ce texte attire d'autant plus l'attention que cet échange se situe au cours d'une scène où les prises de parole des personnages sont ou seront longues, Célestine venant rendre compte à Calixte de sa première ambassade auprès de Mélibée. Depuis longtemps la critique a souligné l'importance dans l'œuvre de cette alternance entre discours longs et échanges brefs².

En dépit de sa brièveté, ou au contraire grâce à elle, ce texte court est particulièrement suggestif : il offre un contraste parfait entre une manifestation du délire amoureux de Calixte et l'attitude pragmatique de Célestine. De ce contraste naît un effet de comique qui ne saurait pourtant occulter l'intérêt réel et plus complexe du passage, dont le protagoniste principal est en réalité le manteau de la vieille entremetteuse³.

Le fragment se situe à un moment très important du déroulement de l'intrigue : Célestine vient rendre compte de son entrevue avec Mélibée, entrevue qui a fait l'objet de la scène 5 de l'acte IV⁴. Sempronio, qui est allé à la rencontre de l'entremetteuse, l'accompagne de sa maison jusqu'à celle de Calixte, en essayant de lui soutirer les premières nouvelles :

Dime si tenemos hijo o hija ; que desde que dio la una te espero aquí y no he sentido mejor señal que tu tardança, [...]
Por amor mío, madre, no pases de aquí sin me lo contar⁵.

Il fait preuve en ceci d'une curiosité bien naturelle, mais il est surtout soucieux d'apprendre les résultats d'une entremise qu'il a lui-même provoquée et dont il entend tirer profit, sans laisser Célestine engranger tous les avantages des *albricias* que ne manquera pas d'accorder Calixte en cas de succès. Défiante et rusée, Célestine se tait sur l'essentiel, donnant ainsi le

¹ Nous citons d'après l'édition de Peter E. RUSSELL, Madrid : Clásicos Castalia, 2001. La scène occupe les pages 354 à 370 et le fragment que nous étudions se situe p. 356.

² On peut citer en particulier, et pour faire court, l'étude de David Felipe ARRANZ LAGO, « Turnos de habla en *La Celestina* ». Análisis conversacional », in : Rafael GONZÁLEZ CAÑAL, Felipe PEDRAZA JIMENEZ, et Gema RUBIO (éd.), *La Celestina, V centenario (1499-1999). Actas del congreso internacional, Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de setiembre a 1 de octubre de 1999*, Universidad de Castilla-La Mancha : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, p. 315-327.

³ Le terme « mante » conviendrait sans doute davantage, mais pour des raisons qui apparaîtront plus loin, nous préférons ici « manteau », un manteau qui donne sans doute lieu à une gestuelle particulière. A ce propos, on peut remarquer à la suite de Dorothy S. Severin, que les procédés de mise en scène, c'est-à-dire les emprunts aux techniques théâtrales proprement dites, ne sont guère apparents dans l'œuvre. Ils sont d'autant plus dignes d'intérêt lorsque, comme ici, ils participent au comique et au sens. Cf. Dorothy S. SEVERIN, « El humor en *La Celestina* », in : Santiago LÓPEZ RÍOS (éd.), *Estudios sobre la Celestina*, Madrid : Istmo (Clásicos y críticos), 2001, p. 327-354, et plus particulièrement p. 347.

⁴ Cf. RUSSELL, p. 320-340.

⁵ *Ibid.*, p. 343 et p. 344 respectivement

premier signe de sa cupidité et de son égoïsme mais aussi de son manque de prudence. Elle dit en effet à Sempronio :

*De mi boca quiero que sepas lo que se ha dicho ; que aunque ayas de haver alguna partezilla del provecho, quiero yo todas las gracias del trabajo*⁶.

Dès leur arrivée à la maison de Calixte, Pármeno, que l'on avait pu croire séduit – et même « converti » – par Célestine après la scène 10 de l'acte I, se montre encore méfiant et réticent dans ses apartés avec Sempronio ; commentant les premières paroles de la vieille, il dit ou plutôt marmonne « *entre dientes* »⁷ :

Todo para ti y no nada de que puedas dar parte, [...] Sempronio, cóseme esta boca, que no lo puedo sufrir »⁸.

Pour échapper à la curiosité importune de ses valets, Calixte essaye de se ménager un tête-à-tête avec l'entremetteuse en la conduisant à l'étage de sa maison (« *Sube, sube, sube y asiéntate, señora...* »⁹). Une fois de plus, Pármeno exprime sa méfiance :

*¡ O sancta María! ¡ Y qué rodeos busca este loco por huyr de nosotros, para poder llorar a su plazer con Celestina, de gozo, y por descubrirle mill secretos de su liviano e desvariado apetito ; por preguntar y responder seys vezes cada cosa, sin que esté presente quien le pueda dezir que es prolixo! ¡ Pues mándote yo, desatinado, que tras ti vamos*¹⁰ !

Sont donc réunis dans cette scène 2 de l'acte VI Calixte, Célestine, tous deux à l'étage ; Sempronio et Pármeno, en retrait, mais à l'écoute, vont commenter les propos des deux personnages principaux. Aucun des personnages présents, à l'exception de Célestine bien sûr, n'a assisté à l'entrevue avec Mélibée. Lucrecia, qui était présente, est absente ici. Célestine, qui domine parfaitement la situation, est donc libre de raconter cette entrevue à sa guise, c'est-à-dire de donner libre cours à son imagination et à sa parole.

Calixte est au point le plus haut de son attente anxieuse, de l'angoisse impatiente dans laquelle il vit depuis la « vision » de Mélibée. Comme tout amant courtois, « vrai » ou comme ici parodique, il se complaît dans cette douloureuse anxiété mais désire connaître au plus tôt la réaction de Mélibée. Les valets, pour des raisons plus vénales, sont tout aussi impatients ; quant à Célestine, elle doit assurer son profit, en faisant valoir son intervention, les difficultés surmontées et le résultat obtenu. Alors que Calixte la presse, elle retarde habilement ses effets. Il est vrai que l'on assiste parfois à la situation inverse : le délire amoureux et verbal de Calixte empêche Célestine de poursuivre son récit. Elle s'impatiente alors : « *Señor, no atajes mis razones [...]* »¹¹. Le rapport présenté à Calixte fait partie de son métier d'entremetteuse. Son rôle ne consiste pas seulement à convaincre Mélibée, et ne réside donc pas uniquement dans la médiation, pourtant essentielle ; il consiste aussi dans le rapport qu'elle en fait à celui qui l'emploie, car de ce rapport va dépendre en partie sa gratification.

⁶ *Ibid.*, p. 344.

⁷ Selon les suggestions d'Alonso de Proaza, *ibid.*, p. 626.

⁸ *Ibid.*, p. 350 et p. 351 respectivement.

⁹ *Ibid.*, p. 355 ; des détails comme celui-ci peuvent donner une idée de la demeure des nobles.

¹⁰ *Ibid.*, p. 354. Cette attitude de Pármeno est mal interprétée par Calixte : « *Mira, señora, qué hablar trae Pármeno ; cómo se viene santiguando de oír lo que has hecho con tu gran diligencia. Espantado está, por mi fe, señora Celestina. Otra vez se santigua* », p. 354-355.

¹¹ *Ibid.*, p. 360.

En principe, le lecteur¹² qui a suivi – ou vécu – cette entrevue « en direct » n’a plus rien à apprendre ; il est d’ailleurs le seul témoin, puisque Lucrecia, comme on vient de le dire, est absente dans cette scène. Mais – et c’est là une des preuves de l’art de Rojas – il attend lui aussi avec impatience le récit que va en faire Célestine dans cette situation nouvelle. Il a vu les capacités de manipulation de l’entremetteuse, de même qu’il connaît les principaux secrets de l’histoire. Il va donc assister à une « récréation » puisqu’il s’agit d’une deuxième version de la scène, qui de scène vécue est devenue scène « à raconter » ou « à revivre »¹³. Célestine se livrera plus loin à une forme extrême de manipulation en décrivant la réaction de Mélibée, qui apparaîtra dans son récit en proie à une véritable crise d’hystérie. Quels que soient les motifs réels de ce changement¹⁴, il n’est pas impossible que l’entremetteuse, comme tout véritable menteur, se prenne à son propre piège pour inventer une réalité ambiguë qui n’a rien à voir avec ce que l’on entend en général par réalité « vraie », mais dérive plutôt vers une

¹² Il peut s’agir, bien entendu, d’un auditeur si la réception du texte est orale. Nous disons « lecteur » par souci de simplification, mais sans ignorer le problème.

¹³ En réalité, l’entrevue entre Célestine et Mélibée fait l’objet de trois récréations : en sortant de la maison de Pleberio, et tout en cheminant, Célestine commente pour elle-même ce qui vient de se passer, dit sa joie et sa satisfaction, contrepoints des frayeurs exprimées auparavant, à l’aller – acte V, scène 1, p. 311-314 ; la rencontre avec Sempronio dans la rue – acte V, scène 2, p. 343-347 – lui permet de suggérer habilement le résultat de sa visite, sans rien dévoiler, et permet aussi d’alimenter la curiosité du valet. La scène vécue donne donc lieu à une scène commentée, une scène suggérée et une scène racontée. L’importance de ce procédé a été soulignée par María Rosa Lida de Malkiel et Stephen Gilman. On peut citer par exemple dans l’ouvrage de Stephen GILMAN, « *La Celestina* », *arte y estructura*, Madrid : Taurus, 1974, p. 185 : « *En La Celestina hay [...] una estructura vital interna [...]. Esta estructura, que nada tiene de geométrica, va serpenteando por situaciones análogas con esa extraña confluencia de innovación y repetición que caracteriza a la vida misma [...]. Rojas rara vez se contenta con presentar una situación única y repite siempre las situaciones pasadas, a fin de crear contrastes y comparaciones vivas* ». Ou encore María Rosa LIDA DE MALKIEL : *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, chapitre X : La geminación, p. 265–280, et plus particulièrement p. 272 : « [...] *lo ya representado vuelve a narrarse, con nuevos toques, que no parecen aditamento embustero del narrador, sino detalles verdaderos no incluidos en la representación previa. Celestina, por ejemplo, cuenta [...] a Calisto en el VI, la entrevista con Melibea, desplegada en el IV, de la que revela nuevos incidentes* ». Ce phénomène de « geminación » est particulièrement intéressant en effet dans les scènes où Célestine vient rapporter devant Calixte son entrevue avec Mélibée (actes VI et XI), comme l’a souligné Carlos MOTA dans le prologue à l’édition Critica de *La Celestina*, Barcelone, 2000, p. CXXXIII.

¹⁴ La description de ce comportement ne correspond pas vraiment à la réaction de colère de Mélibée, représentée à l’acte IV, et que Mélibée elle-même qualifie de « *mi enojo* » (cf. RUSSELL, p. 331), « *mi alteración* » (p. 334), ou encore « *las alteraciones de mi ayraida lengua* » (p. 337). Dans son récit devant Calixte, Célestine dépeint une Mélibée quasiment hystérique, ce qui est une interprétation possible si l’on admet l’intervention de la sorcellerie. A moins qu’il ne s’agisse là de la description du *furor uterino*, comme le suggère María Eugenia LACARRA dans son édition de 1995, p. 158, notes 273 et 274, et dans l’article « La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico », in : Rafael BELTRÁN y José Luis CANET, (éd.), *Cinco siglos de Celestina : aportaciones interpretativas*, Universidad de Valencia, 1997, p. 107-120 et plus particulièrement, p. 115-116 : « *La interpolación del acto VI donde Celestina recuenta el desmayo de Melibea, cuando pide ayuda a Lucrecia porque está lívida de furia y a punto de caer, es la descripción más indigna del texto [...]. Estos síntomas coinciden con los síntomas de un ataque agudo de mal de madre, lo que no me parece casual, pero también con la descripción que atribuye Séneca a quienes padecen un ataque agudo de ira* ». Les études sur ce sujet sont nombreuses. On peut citer : James F. BURKE, « The mal de la madre and the failure of maternal influence in *Celestina* », *Celestinesca*, 17, 2, 1993, p. 111-128 ; Marcelino V. AMASUNO, *Sobre la Ægritudo amoris y otras cuestiones fisiátricas en La Celestina*, Madrid, CSIC, 2005, notamment les chapitres intitulés « La enfermedad de Melibea : dos perspectivas médicas de la *ægritudo amoris* para una joven burguesa », p. 175-212 et « En torno a Melibea, su ira y las ‘coloradas colores de su gesto’ », p. 213-245 ; cf aussi : Begoña-Leticia GARCÍA SIERRA, « El comportamiento de Melibea, ¿ un problema para el lector ? », in : *La Celestina, V centenario (1499-1999)*..., p. 361-367, qui semble concilier les points de vue contradictoires de la critique sur l’explication du comportement de Mélibée. Voir par exemple p. 364 : « *El conjuro parece ser la palanca introducida por Fernando de Rojas para precipitar una situación que rompe con lo establecido y que convierte a los protagonistas en locos enamorados. Y aunque muchos de los sucesos de la obra se puedan explicar en términos de causa efecto, hay que respetar la decisión del autor de no limitarse a ellos, y su deseo de poner en funcionamiento a Celestina con su conjuro* ».

forme de fiction, différente du simple mensonge. Néanmoins, ce travestissement d'événements récents – très récents – et dont le lecteur a été témoin, jette un certain discrédit et une part de suspicion sur les différents récits que fait Célestine de son passé en d'autres endroits du texte. Qu'elle dise faux ou encore plus vrai, on ne peut plus lui faire entièrement confiance. A ceci, on peut ajouter une dernière remarque : il peut se faire aussi que le lecteur n'ait pas complètement ou correctement saisi le sens des différentes répliques du jeu très serré auquel il a assisté, et auquel il n'a peut-être pas participé de façon satisfaisante.

Dès qu'il apprend que Célestine a réussi à pénétrer dans la demeure de Mélibée, et de quelle façon elle a pu le faire, Calixte s'écrie :

¡ [...] O, quién estuviera allí debaxo de tu manto escuchando qué hablaría sola aquélla en quien Dios tan estremadas gracias puso !

On peut s'interroger sur le sens du souhait exprimé par Calixte qui aurait voulu être « sous le manteau » de Célestine. Il ne semble pas satisfaisant d'interpréter ceci comme un simple désir d'être à la place de Célestine ou même d'être Célestine¹⁵. Cette interprétation ne correspond ni à la logique de la scène, ni au sens de la réplique immédiate de l'entremetteuse. C'est bien un refuge que Calixte souhaite.

Il exprime ainsi son désir d'entendre Mélibée, non parce qu'il ne fait pas entièrement confiance au rapport de l'entremetteuse, mais parce que la voix de Mélibée lui permettrait d'approcher sa personne, ce dont il a besoin. Plus tard, dans la célèbre scène du jardin, Calixte sera subjugué par le chant de Mélibée qui en chantant avec Lucrecia trompe l'impatience de l'attente. C'est alors qu'elle fera allusion à sa « *ronca boz de cisne* »¹⁶, peut-être signe annonciateur de sa mort. Ce désir d'approche de Mélibée exprime surtout son désir de la voir. Sa passion amoureuse, qui est née de la « vision » de la première rencontre, a besoin d'être nourrie par la vue. Cette vision lui étant interdite, il n'hésite pas à invoquer l'entremise, puis la protection ou le refuge du manteau de Célestine. Ce manteau est intimement associé à la personne de l'entremetteuse : il apparaît pour la première fois quand Célestine, sollicitée par Sempronio, quitte sa maison pour entreprendre sa première mission¹⁷, puis quatre fois dans l'acte VI dans la scène qui nous occupe, qui commence et finit par l'évocation du manteau. Il réapparaît à l'acte VII : Célestine explique alors à Pármeno pourquoi elle a demandé ce vêtement à Calixte en paiement de ses services. Le valet pourrait lui aussi tirer parti de la présence du tailleur dans la maison pour obtenir une casaque neuve, dont il semble avoir besoin¹⁸. Le manteau disparaîtra ensuite comme enjeu et sera remplacé par la chaîne¹⁹. Il caractérise pourtant toujours Célestine, comme l'a souligné Carlos Mota²⁰. Menacée par

¹⁵ Ceci correspondrait au sens proposé par le commentaire de la note 58, p. 149 de l'édition Crítica qui suggère « *puede entenderse como 'en tu lugar, en tu piel'* ».

¹⁶ Cf. RUSSELL, p. 581-582.

¹⁷ *Ibid.*, p. 252 ; lorsque Sempronio vient pour la première fois chercher Célestine chez elle pour la conduire chez Calixte, il précise : « *Toma el manto y vamos* », avant d'ajouter : « *por el camino sabrás lo que, si me tardasse en dezirte, impedirá tu provecho y el mío* ».

¹⁸ *Ibid.*, p. 375-376 : « [...] *por que estando el sastrer en casa y tú delante sin sayo, te le diesse* ». Pármeno accusait en effet Célestine d'avoir demandé une gratification impossible à partager. Les paroles de Célestine ont pour but de convaincre Pármeno de sa bienveillance envers lui et de mettre fin à ses réticences. Cette remarque de l'entremetteuse pourrait laisser entendre que la maison de Calixte ne vit pas dans l'opulence.

¹⁹ La chaîne apparaît à l'acte XI, p. 460 : « *CALISTO. [...] en lugar de manto y saya [...] toma esta cadenilla ; ponla al cuello y procede en tu razón y mi alegría* ».

²⁰ Voir l'introduction à l'édition Crítica, *op. cit.* p. CCI-CCII : « *En general, los objetos que se mencionan en casa de uno y otra aparecen conectados funcionalmente a la caracterización de los personajes o al desarrollo de la trama – ejemplo precioso de objeto válido para ambas cosas sería el raído manto de Celestina – o bien tienen unas poderosas connotaciones simbólicas* ».

Sempronio et Pármeno, elle souhaitera quitter sa maison avec son manteau, mais n'aura pas le temps de le saisir avant d'être assassinée, comme si elle avait ainsi perdu sa protection :

CELESTINA. ¡ Elicia, Elicia !; Levántate dessa cama, da acá mi manto presto, que, por los sanctos de Dios, para aquella justicia me vaya, bramando como una loca !²¹

En déplorant plus tard auprès d'Areúsa la mort de Célestine, Elicia associera à nouveau sa protectrice et l'image du manteau :

ELICIA. No hay quien pierda lo que yo pierdo [...] ¿ Adónde yré, que pierdo madre, manto y abrigo ?²²

Il est vrai que le manteau est aussi lié à l'amour et à la mort dans l'*exemplum* que cite Calixte en rapportant ses visions de Mélibée dans ses rêves :

En sueños la veo tantas noches, que temo no me acontezca como a Alcibiades [...], que [...] soñó que se veía embuelto en el manto de su amiga, y otro día matáronle y no hovo quien le alçasse de la calle ni cubriese, sino ella con su manto²³.

Calixte, au comble de l'angoisse, exprime son regret de ne pas avoir assisté à la scène « sous le manteau de Célestine ». Le désir, source même de son amour, le rend à la fois ridicule et comique. Il est ridicule, car son désir dénonce un besoin de protection, qui peut être considéré comme humiliant, c'est-à-dire comme un signe d'infériorité ou une volonté de se cacher. On sait que les vêtements des dames étaient un lieu *sagrado*, interdit à la justice civile, comme le rappellent des traditions épiques et quelques *romances*²⁴. On peut songer à Urraca, auprès de qui vient se réfugier Vellido Dolfos à Zamora, ou aux plaintes de doña Lambra et de Chimène²⁵. Mais il s'agit alors de nobles dames, parfois de très haute noblesse. Le manteau de Célestine est à l'opposé, puisqu'il recouvre une vieille entremetteuse qui, en dépit d'une soit-

²¹ Cf. RUSSELL, p. 497.

²² *Ibid.*, p. 537.

²³ *Ibid.*, p. 362.

²⁴ Cf. *La Celestina*, édition Crítica, *op. cit.*, p. 149, note 58 et p. 634.

²⁵ Voir des exemples dans l'historiographie castillane à propos de l'épisode du cerco de Zamora : Ramón MENENDEZ PIDAL (éd.), *Primera crónica general*, 2 t., Madrid: Gredos, 1977, 2, chap. 837, p. 511b, l. 29-32: « *Pves que Vellid Adolfo fue dentro en Çamora, con el grand miedo con que yua fuesse pora la infante donna Vrraca, et metiosele so el manto.* ». Voir également la *Chronique de Castille*, Ms. Esp 12, Bibliothèque nationale de France, fol. 24r^b: « *Cuenta la estoria que en después que Vellido fue ençerrado en la villa, e con el grand miedo que auía de los de la villa e de los de fuera, fuesse meter so el manto de la infanta* », (transcription réalisée par Patricia Rochwert-Zuili, à qui nous adressons nos remerciements). Voir aussi la *Chronique de vingt rois*, Excelentísimo Ayuntamiento de Burgos, 1991, livre IX, chapitre 23, p. 191a : « *fuese meter en poder de la infante doña Vrraca.* ». Ou encore des exemples dans des *romances*, comme le « Romance de las quejas de doña Lambra », ou le « Romance de las quejas de Jimena » :

*« —Con mancilla vivo, rey, con ella vive mi madre;
cada día que amanece veo quien mató a mi padre
caballero en un caballo y en su mano un gavilán,
otra vez con un halcón que trae para cazar.
Por me hacer más enojo cébalo en mi palomar,
con sangre de mis palomas ensangrentó mi brial;
enviéselo a decir, envióme a amenazar
que me cortara mis haldas por vergonzoso lugar,
me forzara mis doncellas casadas y por casar,
matárame un pajecico so haldas de mi brial. »*

cité ici d'après l'édition de Paloma DÍAZ-MAS, *Romancero*, Barcelone : Crítica, 1994.

disant gloire passée qu'elle évoque et revendique²⁶, n'en reste pas moins associée à la couche inférieure de la société ; de surcroît on verra plus loin que ce manteau est en bien mauvais état.

Se recouvrir d'un manteau signifie d'abord se mettre à l'abri du froid, et c'est pourquoi ce vêtement est associé à Vieillesse dans le *Roman de la Rose*²⁷. Il évoque aussi l'obscurité et le secret, car le manteau cache la lumière. Or on sait le goût de Calixte passionnément, pathologiquement amoureux, pour l'obscurité ou la nuit. Dans la deuxième scène de l'acte I, il se réfugie déjà dans la pénombre pour laisser libre cours à son désespoir de ne plus voir l'objet de son désir²⁸. En vérité, le drame qui se déroule dans *La Célestine* suit le rythme de l'ombre et de la lumière, du jour et de la nuit. L'obscurité est complice et la clarté trahit, mais l'ombre et la lumière sont aussi la représentation du temps ; le drame ne peut donc se ramener à un simple développement autour du lieu commun de la venue trop rapide de l'aube²⁹. La nuit qui permet, tout en le symbolisant, le repli sur soi-même, sur le désir impérieux et frustré, permettra aussi par la suite la satisfaction de ce désir. C'est pourquoi l'obscurité permet d'effacer le temps insupportablement long qui sépare la nuit de celle qui va suivre. Il s'agit d'un vrai refus de la lumière, donc de la vie, d'un refuge dans une absence de vie qui, après tout, évoque une forme de suicide temporaire. Seule Mélibée par sa mort pourra accéder, plutôt qu'à la lumière, à une nuit perpétuelle dans laquelle elle veut et croit rejoindre son amant. Quant à Calixte, qui a besoin de la présence du corps de Mélibée, il se réfugie dans le rêve et dans la « *dulce ymaginación* »³⁰. Ici, il implore l'obscurité propice du manteau de Célestine qui lui permettrait d'avoir accès à la présence de Mélibée et même à la « vision », plus claire encore par le contraste entre l'ombre et la lumière.

Le manteau est complice du secret ; il a déjà permis de cacher le fil et le cordon. Il permettra ensuite de dissimuler la chaîne que Célestine portera, pour son malheur, autour du cou. Mais en souhaitant être caché sous ce manteau protecteur, Calixte adopte une posture dégradante³¹.

Le caractère comique de l'attitude de Calixte naît d'un double transfert, d'une double parodie : une parodie de l'amant courtois, quand Calixte se met à genoux devant Célestine alors qu'on imaginerait plutôt cette attitude de soumission ou d'adoration devant Mélibée³². Le transfert se fait donc de la bien-aimée sur l'entremetteuse : « [...] *asiéntate, señora, que de*

²⁶ Le manteau de Célestine est associé à la dévotion ; en évoquant sa gloire passée, Célestine prétend que dès qu'elle entrait dans une église, la plupart des hommes présents lui rendaient hommage : « *allí se me ofrecían dineros, allí promesas, allí otras dádivas, besando el cabo de mi manto* », cf. RUSSELL, p. 434.

²⁷ L'image du manteau vieux et rapiécé est un lieu commun symbolisant la vieillesse ou la pauvreté, quand ce n'est pas l'avarice. C'est ainsi qu'il apparaît dans le *Roman de la rose* de GUILLAUME DE LORRIS, Paris : Flammarion, 1999, p. 68 (v. 400-405), p. 70 (v. 445-455), et p. 58 (v. 210-220). Voir à ce propos June Hall MARTIN McCASH, « Calisto y la parodia del amante cortés », in : LÓPEZ RÍOS, Santiago (éd.) *Estudios sobre la Celestina*, op. cit., p. 475-545, et plus particulièrement p. 493.

²⁸ Cf. RUSSELL, p. 229 : « *Cierra la ventana y dexa la tiniebla acompañar al triste, y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes non son dignos de luz* ».

²⁹ Ce thème de la venue trop rapide de l'aube n'en est pas moins très important comme le montre Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS dans l'article « *Luces y sombras en La Celestina* », *Ínsula*, 633, 1999, Madrid, p. 11-13.

³⁰ Cf. RUSSELL, p. 528.

³¹ Ce n'est pas le seul moment où Calixte se montre ridicule ; sa mort elle-même donne cette impression. Le manteau n'est pas un simple déguisement permettant l'accès à l'aimée, et dont les exemples les plus célèbres sont ceux de Tristan, ladre ou fou ; ceux-ci montrent le comble du sacrifice amoureux et jouent aussi un rôle dans le déroulement de l'intrigue. L'amant parfait doit savoir accepter une apparente « indignité », et pour ne pas l'avoir compris, Lancelot paiera très cher son hésitation à monter dans la charrette. Le comportement de Calixte n'a rien à voir avec le sacrifice d'amour, car il ne songe qu'à la satisfaction égoïste de son désir. Il ne se rabaisse pas pour Mélibée, et n'a même pas conscience de cette indignité.

³² On songe bien sûr à l'exemple le plus célèbre, celui de Lancelot en adoration devant Guenièvre.

rodillas quiero escuchar tu suave respuesta »³³. Son attitude d'adoration assimile Mélibée et Célestine, tout comme le fait son discours, puisqu'il s'adresse en plusieurs occasions de la même façon à l'une et à l'autre³⁴. Sous le manteau de Célestine, Calixte serait, on l'a vu, dans une position dégradante. On peut ajouter que cette attitude serait également dégradante pour Mélibée : le regard porté sur elle serait un regard lâche et impur, à l'opposé de celui qui, dans la tradition courtoise, fait naître l'amour dans le cœur de l'amant, transpercé à travers la « verrière » des yeux dans une sorte d'incarnation amoureuse³⁵. Cette trahison des règles de l'amour courtois fait de Calixte un voyeur, un voyeur qui viole un double secret : celui de Mélibée et celui de Célestine. E. Michael Gerli a bien vu l'importance du voyeurisme dans *La Célestine*, et en propose une définition intéressante :

*El voyeurismo [...] enfatiza la presencia de una brecha entre el sujeto observador y el objeto observado en la que se configura el deseo, y es lo que permite la realización de ese deseo*³⁶.

L'importance du texte qui a attiré notre attention ne lui a donc pas échappé³⁷. Un peu plus loin, le voyeurisme de Calixte prend un caractère fétichiste, comme on peut l'observer dans la manière dont il reçoit et traite le cordon qui incarne le corps de Mélibée. Il va jusqu'à l'exhibitionisme puisque Calixte souhaitera que Lucrecia assiste à ses ébats ; il s'agit donc, comme le souligne encore E. Michael Gerli, d'une tendance clairement narcissique. Le voyeurisme ne concerne pas uniquement Calixte ; à des degrés divers, il caractérise l'ensemble du « monde d'en-bas ». On connaît bien les tendances perverses de la vieille entremetteuse, excitée par la sexualité naissante de Pármeno, et plus encore par le corps dénudé d'Areúsa, qu'elle palpe avec une satisfaction équivoque³⁸ : elle veut voir les ébats de Pármeno et Areúsa et ne se retire que par dépit³⁹. On ne sait si elle est sensible au charme de

³³ *Ibid.*, p. 355.

³⁴ Voir par exemple la scène qui précède l'extrait que nous analysons, dans laquelle Calixte s'adresse plusieurs fois à Célestine en employant « *señora* » (*ibid.*, p. 349, 351, 352, 354), ou « *reyna y señora mía* » (p. 352). On peut également citer la scène 2 de l'acte XI : « *joya del mundo* », « *espejo de mi vista* », « *gloria y descanso mío* » (p. 359).

³⁵ Cette image de la naissance de l'amour causé par une flèche qui, à travers la « verrière » des yeux vient blesser le cœur de l'amant, est longuement exposée dans la monologue d'Alexandre dans le *Cligès* : « L'œil n'a aucun souci d'attention et il ne peut rien faire par lui-même. Il n'est que le miroir du cœur ; c'est par ce miroir que passe, sans le blesser ni l'abîmer, l'image sensible dont le cœur est épris [...]. Il en est de même pour le vitrail : aussi fort ou épais soit-il, un rayon de soleil peut le traverser sans l'abîmer. D'autre part, le verre ne sera jamais assez clair pour éclairer à lui tout seul si une source extérieure de lumière ne vient pas le frapper ». Cf. CHRÉTIEN DE TROYES, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1994, p. 190-191 (traduction de Philippe Walter).

³⁶ Cf. E. Michael GERLI, « El placer de la mirada : *voyeurismo*, fetichismo y la movilización del deseo en *Celestina* », in : Ignacio ARELLANO y Jesús USUNARIZ (éd.), *El mundo social y cultural de la Celestina. Actas del congreso internacional*, Universidad de Navarra, junio, 2001, Madrid : Iberoamericana, 2003, p. 191-209, et plus particulièrement p. 194.

³⁷ E. Michael GERLI poursuit, p. 195 : « *El deseo de Calixto de mirar y sentir a Melibea sin ser visto o sentido se expresa de manera llamativa cuando interroga a Celestina sobre el comportamiento de Melibea ante su embajada. Al oír la relación de la alcahueta, Calixto exclama sobrecogido por la emoción : « ¡ O, quién estuviera...[...] ».* Michael Gerli rappelle ailleurs l'épisode de *Tirant lo Blanc* dans lequel le chevalier est invité par Placerdemivida à contempler le bain de la princesse à travers le trou du coffre où il s'est caché. Cf. Joanot MARTORELL et Martí Joan DE GALBA, *Tirant lo Blanc*, version española de J. F. VIDAL JOVÉ, Madrid : Alianza Editorial, 1984, t. 2, p. 557. Comment ne pas songer aussi au roi Rodrigue voyant le bain de la Cava ?

³⁸ L'ensemble de la scène est de ce point de vue tout à fait éclairant ; on ne retiendra ici que ces quelques mots adressés à Areúsa : « *CELESTINA. [...] ¡ Y qué gorda y fresca que estás! ¡ Qué pechos y qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta agora, viendo lo que todos podían ver; pero agora te digo que no ay en la cibdad tres hermosas tales como el tuyo, en quanto yo conozco. No parece que hayas quinze años. ¡ O, quién fuera hombre y tanta parte alcançara de ti para gozar tal vista ! »* (cf. RUSSELL, p. 386).

³⁹ *Ibid.*, p. 394-395 : « *Voyme ; que me hazeys dentera con besar y retoçar. Que aún el sabor en las encías me quedó ; no le perdí con las muelas* ».

Mélibée, en qui elle a trouvé non sans surprise une redoutable adversaire, mais ne semble rien éprouver à l'endroit de Calixte, peu soucieuse, on le verra, de l'imaginer à côté d'elle sous son manteau. Lucrecia, elle aussi, regarde, écoute et s'efforce de participer⁴⁰. Tristán et Sosie écoutent et participent à leur façon. *La Célestine* naît en grande partie de ces regards et de ces écoutes, de ces désirs et de ces frustrations.

A cette parodie courtoise vient s'ajouter une parodie religieuse, différente du fameux « *Melibeo soy* » proclamé par Calixte. Le manteau de Célestine qui représentait, on l'a vu, un espace *sagrado*, évoque aussi le manteau de la Vierge, symbole de protection ou d'adoption : le transfert se fait ici de la Vierge sur l'entremetteuse, qui devient son antithèse. Si E. Michael Gerli a relevé l'importance du texte qui nous occupe pour l'étude du voyeurisme, Manuel Da Costa Fontes analyse quant à lui les éléments constitutifs du personnage de Célestine qui se trouvent en opposition avec la représentation de la Vierge Marie, et qui viennent rejoindre nos propres conclusions⁴¹. On ne saurait relever ici l'ensemble de ces éléments dont on ne retiendra que la médiation et le manteau. La Vierge est par excellence la médiatrice, celle dont l'intercession peut toujours être sollicitée dans les causes les plus difficiles ou désespérées. Sa miséricorde protectrice est figurée par le grand manteau qui l'enveloppe et sous lequel elle abrite ses protégés⁴².

Dans sa vieillesse lascive et impure Célestine est bien l'antithèse de la Vierge, parfait symbole de pureté. Par la première se propage la contagion du mal, alors que la pureté absolue de la seconde permet d'abolir le péché et de sauver le monde. La Vierge triomphe du serpent alors que Célestine fait un usage criminel de l'« *aceyte serpentino* » dans le célèbre épisode du *conjuro*⁴³. A la puissance salvatrice de l'Immaculée Conception s'oppose, de façon grotesque et sacrilège, la malfaisance de l'habile Célestine restauratrice de *virgos*. Ce thème revient avec une surprenante et significative fréquence dans l'ensemble de l'œuvre ; il s'agit sans doute de l'activité la plus importante et la plus scandaleuse de Célestine, pour ne pas dire la plus rentable⁴⁴. Peut-on établir un rapport ironique entre toutes ces virginités perdues et

⁴⁰ *Ibid.*, p. 583, où Mélibée dit : « [...] Lucrecia, ¿ qué sientes, amiga ? ¿ Tórnaste loca de plazer ? [...] no le trabajes sus miembros con tus pesados abraços ».

⁴¹ Cf. Manuel DA COSTA FONTES, « Celestina as antithesis of the virgin Mary », *Journal of Hispanic Philology*, Autom 1990, vol. XV, Number 1, p. 7-41.

⁴² Cf. Jean DELUMEAU, *Rassurer et protéger. Le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*, Paris : Fayard, 1989 et notamment le chapitre VII : « La Vierge au grand manteau », p. 261-289. Dans ce chapitre, Jean Delumeau retrace la naissance et la fortune du thème iconographique du « manteau de la Vierge », qui prend ses racines dans l'Orient byzantin, et qui s'est particulièrement développé dans les milieux franciscains et dominicains, notamment après 1350. Des récits de légendes miraculeuses font aussi intervenir le thème du manteau protecteur de la Vierge. Le type de la Vierge au manteau s'explique par un triple symbolisme : naturel (car tout habit protège), juridique (par l'analogie avec le rite de l'adoption) et biblique (Ex, 26, 31-37 ; Nombres, 4, 9-11 ; Ps 57).

⁴³ Des serpents dévorent aussi le cœur de Mélibée. Une étude d'Alan Deyermond a bien montré les « relations serpentine » entre *el hilado*, *el cordón* et *la cadena* qui finissent peut-être par ensorceler Célestine elle-même, lui faisant perdre son habituelle lucidité et entraînant sa mort. Cf. Alan DEYERMOND, « *Hilado – cordón – cadena* : Symbolic equivalence in *La Celestina* », *Celestinesca* 1, 1977, p. 6-12. On peut rappeler que l'ensorcellement par les parures semble être un thème traditionnel. Ainsi, dans sa *Crónica compendiosa*, Rodrigo Sánchez de Arévalo rapporte l'histoire de la ceinture offerte au roi Pierre 1^{er} par son épouse Blanche et que María de Padilla avait fait ensorceler, lui faisant prendre la forme d'un serpent. Cf. Rodrigo SÁNCHEZ DE ARÉVALO, *Compendiosa historia hispánica*, Roma : Ulrich Gallus, 1470, fol. 16r^o-v^o. Quant au roi Rodrigue, lui aussi voyeur-violeur, il n'est pas besoin de rappeler qu'il meurt dévoré par un serpent.

⁴⁴ Nous avons pu constater que Manuel Da Costa Fontes, fait lui aussi ce rapprochement dans l'article cité en note 41. A propos de Célestine réparatrice de *virgos*, on peut citer les passages suivants : « SEMPRONIO. [...] Entiendo que passan de cinco mill virgos los que se han hecho y desecho por su auctoridad en esta cibdad [...] » (cf. RUSSELL, p. 249), « PÁRMENO. [...] Ella tenía seys oficios, conviene a saber : labradora, perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera » (p. 257), « PÁRMENO. [...] Esto de los virgos, unos fazía de bexiga y otros curava de punto [...] » (p. 261), « SEMPRONIO. [...] quando va a la

« rapiécées » et l'état du manteau de leur mère protectrice ? Un passage permettra peut-être de le préciser. Plus encore, la disparition ou la falsification de la virginité chez de très nombreuses « jeunes filles » de la ville pourrait-elle être une sorte d'indicateur d'un état pour le moins équivoque de ce l'on dit être le « monde de *La Célestine* » ? L'entremetteuse, qui fait un commerce illicite de cette valeur, précieuse pour une certaine société, semble mener une sorte d'apostolat ou de prosélytisme à l'envers en faveur d'une société dégradée et abâtardie dans les forces vives de sa jeunesse.

Le manteau est enfin et surtout ce qui contribue à faire de Célestine une mère, comme l'est la Vierge Marie, vierge-mère par excellence. De façon très concrète, Célestine sage-femme ou accoucheuse selon ses dires, et selon les dires de Pármeno, se vante d'avoir aidé à mettre au monde de nombreux personnages de cette histoire, et en particulier Calixte. Ne dit-elle pas devant Mélibée : « [...] *aquí está Celestina, que le vido nascer y le tomó a los pies de su madre* »⁴⁵ ? En se réfugiant sous le manteau de l'entremetteuse-accoucheuse, Calixte semble regresser vers une posture infantile et retrouver un lien à la fois symbolique et charnel avec sa mère-marraine. On peut aller jusqu'à dire que Calixte se voit « fils de Célestine ». Cette symbolique de la maternité apparaît d'ailleurs dans l'ensemble de l'œuvre.

La relation « *madre / hijo(a)* » est essentielle dans les dialogues entre plusieurs personnages. Entre Célestine et Pármeno à propos duquel on ne doit pas oublier la présence, très forte, de la mère morte, Claudina⁴⁶ ; entre Célestine et Sempronio⁴⁷, Célestine et Elicia ou Areúsa⁴⁸, et même entre Célestine et Mélibée⁴⁹. Plus surprenant est le mot « *madre* » dans la bouche d'Alisa⁵⁰. Lucrecia, la plus réticente, n'emploie pas souvent « *madre* » à l'endroit de Célestine et semble préférer « *tía* ». Mais cette relation, si importante dans ces différents dialogues, n'a pas partout la même signification. C'est peut-être entre Célestine et Sempronio qu'elle est la plus simple. Dans le cas de Pármeno, il s'agit davantage d'une relation presque filiale⁵¹,

yglesia con sus cuentas en la mano, no sobra el comer en casa. [...] Lo que en sus cuentas reza es los virgos, que tiene a cargo e cuántos enamorados ay en la cibdad e cuántas moças tiene encomendadas » (p. 416), et « SEMPRONIO (Aparte). *¿ Qué quieres que haga una puta alcahueta que sabe y entiende lo que nosotros nos llamamos, y suele hazer siete virgos por dos monedas [...] ?* » (p. 466). Célestine gère cela comme une entreprise, comme le suggèrent ses paroles adressées à Sempronio : « *Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta cibdad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no aya sido corredora de su primer hilado. En nasciendo la mochacha, la hago escribir en mi registro para saber cuántas se me salen de la red* » (p. 298-299).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 336.

⁴⁶ « PÁRMENO. *Calla, madre [...]* » (*ibid.*, p. 269) ; « CELESTINA. *¡ O, hijo [...]* » (p. 275) ; « PÁRMENO. *Mía fe, madre [...]* » (p. 276) ; « PÁRMENO (Aparte). *Ensañada está mi madre* » (p. 279) ; « CELESTINA. *Pármeno, hijo [...]* *Yo te tenía por hijo, a lo menos quasi adotivo* » (p. 371) ; « PÁRMENO. *Madre, [...]* » (p. 374) ; « CELESTINA. *Hijo [...]* » (p. 375).

⁴⁷ « SEMPRONIO. *¡ Madre bendita !* » (*ibid.*, p. 250) ; « CELESTINA. *¡ Fijo mío !* » (p. 250) ; « SEMPRONIO. *O madre mía [...]* » (p. 253), « CELESTINA. *Parta Dios, fijo, de lo suyo contigo* » (p. 253) ; « SEMPRONIO. *Lo que vengo diciendo, madre mía, es que [...]* » (p. 346) ; « CELESTINA. *No pensé yo, hijo Sempronio, que [...]* » (p. 346).

⁴⁸ « ELICIA. *Madre, a la puerta llaman [...]* » (*ibid.*, p. 428), « CELESTINA. *Mira, hija, quién es [...]* » (p. 428) ; « AREÚSA. *¡ Passo, madre !* » (p. 385), « AREÚSA. *¡ Alábasme agora, madre [...]* » (p. 387), « AREÚSA. *¿ Qué, por mi vida, madre ?* » (p. 387) ; « AREÚSA. *¡ Por mi vida, madre [...]* » (p. 392) ; « CELESTINA. *No dize, hija, sino que [...]* » (p. 392) ; « AREÚSA. *No llores, madre, ni te fatigues [...]* », « CELESTINA. *Harto tengo, hija, que llorar...* » (p. 435-436). On se souviendra qu'Elicia, en déplorant la mort de Célestine, associe le manteau et la maternité.

⁴⁹ « MELIBEA. *¿ Por qué dizes, madre [...]* » (*ibid.*, p. 320) ; « CELESTINA. *Señora hija [...]* » (p. 321) ; « MELIBEA. *Calla, por Dios, madre* » (p. 447).

⁵⁰ « ALISA. *Y tú, madre, perdóname [...]* » (*ibid.*, p. 319)

⁵¹ « CELESTINA. *Hijo, bien sabes cómo tu madre, que Dios aya, te me dio [...]*... » (*ibid.*, p. 272) ; « CELESTINA. *Reposa en alguna parte. ¿ Y dónde mejor que en mi voluntad, en mi ánimo, en mi consejo, a quien tus padres te remetieron ? Y yo, así como verdadera madre tuya, te digo, so las maldiciones que tus*

d'ailleurs perverse si l'on songe aux souvenirs du jeune enfant confié par Claudina à sa « sœur »⁵², d'autant plus perverse qu'elle crée chez le jeune valet un conflit de devoirs⁵³. Dire à Célestine « *madre* » est de la part de Mélibée un signe de reddition, ou une demande de secours. Areúsa et Elicia sont quant à elles les filles plus ou moins soumises à celle auprès de qui elles cherchent protection, profit et peut-être un modèle. Mis à part le chagrin d'Elicia après la mort de la vieille entremetteuse, on ne voit guère apparaître de sentiments dans ces différents échanges. Célestine est sollicitée, attendue, parfois admirée, vénérée ou crainte, mais elle n'est pas aimée⁵⁴.

Selon Pármeno, à qui l'on doit le fameux écho du « *puta vieja* », le mot *madre* résonne partout dans la ville : « *madre acá, [...] madre acullá* »⁵⁵. La proximité de ces deux échos est éloquente. Sans doute Célestine est-elle une image pervertie de la maternité, elle qui se présente comme une sorte de mère universelle. En dépit de cette perversion qui, on peut le souligner, n'a pas grand chose à voir avec des forces démoniaques, le meurtre de Célestine par Sempronio et Pármeno n'en apparaît pas moins aux yeux du lecteur comme un matricide, c'est-à-dire un événement tout à fait tragique.

La grande déclaration de Calixte va voler en éclats avec la réplique de Célestine, qui réagit avec son habituelle vivacité. Peu lui importent les grands discours ; elle ne s'en laisse pas conter et ne perd pas un instant de vue son objet principal : le profit. Le manteau protecteur devient aussitôt un vêtement très suspect, et même dangereux pour Célestine elle-même ; ses trous ne permettent pas de se cacher, mais plutôt que de voir, d'être vu. On est en droit de se demander si ce vieux manteau troué, témoignage de la « misère » de Célestine, n'est pas une exagération et même un déguisement, un élément de duperie destiné à inspirer la pitié, à tromper⁵⁶.

Tous les éléments sont ici réunis pour faire de la réplique de Célestine une sorte d'aparté⁵⁷. Il s'agit en effet d'un discours impertinent qui transforme le fantasme en triste réalité,

padres te pusieron si me fuesses inobediente, que [...] » (p. 273) ; « *CELESTINA. ¡ O hijo mío Pármeno ! –que bien te puedo dezir fijo, pues tanto tiempo te crié – [...]* » (p. 376) ; « *CELESTINA. ¿ Qué dizes, mi honrrado Pármeno, mi hijo y más que hijo ?* » (p. 379).

⁵² *Ibid.*, p. 271 : « *CELESTINA. [...] ¿ Acuérdate cuando dormías a mis pies, loquito ?* », « *PÁRMENO. Sí, en buena fe. Y algunas vezes, aunque era niño, me subías a la cabecera y me apretavas contigo, y porque oías a vieja me fuyá de ti* ».

⁵³ Il dit à Célestine : « *Por una parte, téngote por madre. Por otra, a Calisto por amo* », *ibid.* p. 275.

⁵⁴ Il est bien évident que chacun de ces échanges mériterait une étude de détail, plus approfondie.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 255-256 et p. 258 respectivement.

⁵⁶ À cet élément, il faut ajouter d'autres indices de la déchéance économique de la vieille, souvent liés au vêtement d'ailleurs – notamment la robe que Célestine espère également obtenir, cf. « *CELESTINA. Eres mi señora. [...] Tu mala palabra será vispera de una saya.* », « *MELIBEA. ¡ Bien la has merecido !* », *ibid.*, p. 334, ainsi que p. 351, 360, 361 et 460 – mais aussi liés à la nourriture (notamment le vin, p. 325-326), sa maison (désormais vide ou presque), le déménagement dans un autre quartier. La description de son opulence passée transparaît à travers le portrait de la vieille que dresse Pármeno à l'acte I (p. 255-264), et le monologue de Célestine lors du banquet dans sa maison (acte IX, p. 431-436). Célestine elle-même fait allusion à sa pauvreté : « *Con mis fortunas adversas otras, me sobrevino mengua de dinero* » (p. 318) ; « [...] *comiendo cuando puedo, beviendo cuando tengo* » (p. 325-326) ; ou encore devant Lucrecia : « *Bien parece que no me conociste en mi prosperidad, oy ha veynte años. Ay, ¡ quién me vido y quién me ve agora !* » (p. 431). Sur le thème de la vérité du passé de Célestine, on peut consulter l'article de Joseph T. SNOW : « Una lectura de Celestina-personaje y de la obra de Fernando de Rojas », in Rafael BELTRÁN, José Luis CANET y Josep Lluís SIRERA (éd.), *Historias y ficciones : Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valence, Université de Valence, 1992, p. 279-287.

⁵⁷ Sur les apartés, on peut se référer à l'étude de Chantal CASSAN MOUDOU : « El uso de los apartes en *La Celestina* », in : *Celestinesca*, XI, 1, 1987, p. 13-20. L'auteur y analyse les divers types d'apartés – les apartés individuels, prononcés par un seul personnage et les apartés dialogués –, et constate que l'utilisation qui est faite des apartés dans l'acte I est très différente de celle qui en est faite dans le reste de l'œuvre. On peut aussi

produisant un irrésistible effet de comique⁵⁸. Célestine n'a aucun respect pour Calixte et n'hésite pas à lui dire son fait, ni à se moquer de lui. Il ne s'agit pourtant pas d'un aparté, car ce commentaire est justement destiné à être entendu par son interlocuteur, mais d'une requête habilement présentée et que Calixte entend fort bien, pour ne rien dire de ses valets.

On peut donner à cette réplique plusieurs sens : les trous du manteau empêcheraient Calixte de se cacher, il serait vu ; il ne serait pas protégé du regard extérieur, et serait ainsi découvert en train d'épier et d'écouter Mélibée. Mais on peut également comprendre qu'il serait « vu sous le manteau de Célestine », dans une attitude peu convenable et en compagnie peu recommandable. Ceci serait mettre en péril l'entremetteuse qui vient précisément d'échapper à un danger très réel pendant sa mission chez Mélibée. Comment imaginer Calixte sous ce manteau ? Emprunte-t-il tout simplement la place de Célestine ?⁵⁹ Se tient-il à côté d'elle sous un même manteau ? Et dans quelle posture ? Debout ? Accroupi ? À genoux ? Comme recroquevillé ? On sait que les personnages qu'abrite le grand manteau de la Vierge sont petits, mais il s'agit alors de codes iconographiques stricts qui respectent une échelle de sainteté. Une interprétation plus inconvenante pourrait être appuyée par la connotation érotique des « *agujeros* » du manteau⁶⁰. Célestine en dénombre trente ; on peut s'interroger sur le sens de ce nombre, dont le symbolisme ne semble pas clairement défini, même s'il revient au moins à deux reprises dans le texte. Au cours de cette même scène, lorsque Célestine évoque ses succès passés, elle déclare que la vente du fil lui a permis d'attraper, comme Mélibée, « [...] *más de treynta de su estado, si a Dios ha plazido en este mundo, y algunas mayores* »⁶¹. Il est difficile de ne pas faire un rapprochement entre le nombre de ses « prises » et les trous du manteau ! C'est également trente estocades mortelles que Célestine recevra selon Sosie : « *De treynta estocadas la vi llagada, tendida en su casa, llorándola una su criada* »⁶². Il est vrai que le nombre trente peut signifier tout simplement « beaucoup » ; il deviendra d'ailleurs « mille » dans le discours d'Elicia quand elle rapporte à Areúsa l'assassinat de Célestine :

[...] *Celestina, aquella que tú bien conociste, aquella que yo tenía por madre, aquella que me regalava, aquella que me encubría, aquella con quien yo me honrrava entre mis yguales,*

consulter l'article de Jean-Marc PELORSON, « Pour une réappréciation des apartés dans *La Célestine* : de l'artifice théâtral à la vérité du langage », *Les Langues Néo-Latines*, 283, 1992, p. 5-20. Nous voudrions quant à nous attirer l'attention sur ces décalages du discours qui seront une des clés du comique dans le *Don Quichotte*.

⁵⁸ Le contraste brutal entre deux niveaux et deux formes de discours n'apparaît pas que dans les apartés proprement dits. Célestine a une manière bien à elle de couper les effets délirants de Calixte : lorsqu'il dit un peu plus loin que tous ses sens ont été blessés par la vision de Mélibée : « [...] *e tú, señora, por amor mío te sufras, que no se pierde lo que se dilata. E mándame mostrar aquel sancto cordón, que tales miembros fue digno de ceñir. ¡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! Todos los sentidos le ll[a]garon, todos acorrieron a él con sus esportillas de trabajo. Cada vno le lastimó quanto más pudo: los ojos en vella, los oydos en oylla, las manos en tocalla.* », p. 361-62, Célestine atteinte dans son honneur professionnel réplique aussitôt : « *¿ Que la has tocado, dizes? Mucho me espantas.* », cf. RUSSELL, p. 362.

⁵⁹ Cette interprétation a déjà été évoquée, en note 15, mais ne semble pas satisfaisante.

⁶⁰ Pour étayer cette lecture, on peut rappeler que le terme « *agujero* » apparaît dans une autre scène, dont on ne peut exclure la connotation érotique : dans la diatribe misogyne de Sempronio, il est dit à propos des femmes : « *No tienen modo, no razón, no intención. Por rigor comienzan el ofrescimiento que de sí quieren hazer. A los que meten por los agujeros denuestan en la calle* », *ibid.*, p. 243. On pourra se reporter à l'article de M. E. LACARRA : « Sobre los 'dichos lascivos y rientes' en *La Celestina* », in *Estudios sobre La Celestina, op.cit.*, p. 355-377, pour un décryptage et une exploitation des allusions sexuelles et érotiques de l'œuvre, plus présentes d'ailleurs dans l'acte I que dans le reste du texte.

⁶¹ Cf. RUSSELL, p. 355. Calixte, d'ordinaire si rêveur rétorque aussitôt : « *eso será de cuerpo, madre...* », et repart dans ses divagations.

⁶² *Ibid.*, p. 506.

*aquella por quien yo era conocida en toda la ciudad y arrabales, ya está dando cuenta de sus obras. Mill cuchilladas le vi dar a mis ojos: en mi regaço me la mataron*⁶³.

On peut noter enfin que Dieu apparaît deux fois dans ce très court fragment, alors que d'une façon générale il est plutôt absent dans *La Célestine*, même s'il apparaît dans les occasions les plus inattendues. Il s'agit alors de simples formules de langage et tel semble bien être le cas ici. Pourtant, dans le contraste brutal qui sépare les deux désirs, celui de Calixte et celui de Célestine, cette référence à Dieu, si formulaire soit-elle, contribue peut-être à indiquer une différence plus profonde. Le souhait de Calixte évoque un monde heureux habité par une parfaite créature divine – « *aquélla en quien Dios tan estremadas gracias puso* » –, une image presque paradisiaque, alors que la réplique amère de Célestine change brutalement ce paradis en un lieu de misère, tout en invoquant la miséricorde de Dieu – « *si Dios no le mejora* ». Dieu, qui a créé la perfection de Mélibée, peut remédier la misère de Célestine. Il est vrai que les deux choses sont liées, mais de bien étrange façon.

Ce très bref échange entre Calixte et Célestine a permis de mesurer l'ambiguïté des rapports entre le jeune noble amoureux et la vieille entremetteuse. Celle-ci a tout lieu d'être fière du succès de sa mission et pourtant, il ressort de l'ensemble un effet de frustration : chacun poursuit son but, son obsession. Pour Calixte, il s'agit du corps de Mélibée, pour Célestine, du profit représenté ici et dans toute la scène par le manteau. Un manteau qui rapproche les deux personnages sous une même protection et une même dissimulation dans une obscurité équivoque et une même misère : douleur de l'amoureux frustré d'une part, misère de la vieille vêtue comme une pauvre d'autre part. On ne saurait être plus différents, et pourtant plus proches, car on comprend pourquoi ces deux personnages ont besoin l'un de l'autre pour la réalisation de leurs désirs réciproques. Ces désirs les maintiennent dans une douteuse et dangereuse promiscuité, tout en faisant ressortir à la moindre occasion la distance qui les sépare. Ils semblent ici réunis pour fêter le début d'une approche de Mélibée. Sans doute, si l'on accepte l'idée du fil ensorcelé, celui-ci est en train de produire son effet dans le cœur et le corps de la jeune fille. Quoi qu'il en soit, Célestine a bel et bien tendu ses filets : mais la satisfaction d'une médiation réussie va être dévoyée par un effet de frustration.

À la simple évocation de Mélibée, Calixte ne peut s'empêcher de ressentir la violence de son désir, et il exprime alors un souhait qui, bien loin de flatter Célestine, la blesse peut-être, la déçoit et l'inquiète : elle voit s'éloigner sa récompense, ce qui explique la brusquerie de sa réaction, amère et quelque peu vengeresse. Peu important les grâces de Mélibée ; Calixte ne doit pas perdre de vue la difficulté de l'entreprise, qu'elle seule peut mener à bien et non sans risque. Entre ces deux personnages, tous les personnages en réalité, la situation reste toujours tendue, et prête à dériver vers la violence, verbale ou physique. Cette tension constante est une des caractéristiques de *La Célestine*, bon exemple de l'état de guerre dans lequel vit le monde comme il est dit dans le prologue. Les scènes de paix ou de joie, très rares, sont le plus souvent assombries ou entâchées de menaces. Partout manque la *mesura*, cette qualité si importante qui permet aux personnes d'atteindre un niveau de perfection de même qu'elle assure les règles d'une société bien ordonnée et paisible. Ici, la réaction de Calixte, qui peut apparaître comme une frustration de la présence de Mélibée, provoque la colère de Célestine, considérée comme un écran plus que comme une médiatrice. Ceci va se renforcer avec les « rêves » de Calixte dont il a déjà été question et qui ont pu laisser entendre à une Célestine

⁶³ *Ibid.*, p. 534.

outragée et vexée que Calixte a déjà touché Mélibée⁶⁴. Toute une série d'événements sont ensuite des signes annonciateurs d'une fin tragique. Le délire de Calixte va s'accompagner de violence physique. Il maltraite le cordon que Célestine a réussi à lui ramener, et provoque l'indignation de Célestine et même celle de Sempronio⁶⁵. Il veut briser les portes qui le séparent de Mélibée sans songer à préserver son honneur⁶⁶. Il maltraite le corps même de Mélibée au cours de la deuxième entrevue dans le jardin :

MELIBEA. [...] ¡ Está quedo, señor mío ! [...] Cata que del buen pastor es propio tresquillar las ovejas y ganado, pero no destruyrlo y estragarlo »⁶⁷.

Au cours d'une nouvelle rencontre, Mélibée se plaint de son « *riguroso trato* », après avoir supplié Lucrecia de ne pas « *despedazar* » le corps de son amant⁶⁸. La jouissance excessive des corps laisse présager leur destruction. Célestine, Sempronio et Pármeno ont des morts très violentes. Calixte est détruit, véritablement éparpillé, dans sa chute⁶⁹. Quant à Mélibée, elle détruit son corps par son suicide, comme le dit Pleberio à Alisa⁷⁰. Son corps, déjà maltraité par le cordon et par l'amour est alors détruit par la mort qu'elle veut semblable à celle de son amant. Elle confie son corps à son père, de même qu'elle confie son âme à Dieu⁷¹, moins par un acte de foi semble-t-il que parce qu'il ne lui reste rien d'autre : même pas le refuge – qui aurait été une façon de survivre – de la mort exemplaire des amants réunis. Mélibée, si savante et si prodigue en *exempla*, ne choisit pas ceux qui lui auraient permis de donner ce sens, plus grand, à sa mort. Sans aucun doute, elle les connaissait, mais dans une implacable logique, elle veut mourir comme son amant, et non survivre, comme survit le souvenir des amants tragiquement célèbres.

Sommes-nous trop loin du manteau de Célestine ? Nous ne le pensons pas. Tout a commencé sans doute dans la vision presque béatifique du jardin. Mais en réalité, le drame naît dans la maléfique protection du manteau de la vieille entremetteuse.

« *Sálgome fuera, Sempronio* » dit Pármeno qui a bien compris les choses. Mais il n'échappera pas lui non plus à cette malédiction.

⁶⁴ Voir note 58 : « CELESTINA. ¿ Que la has tocado, dizes? Mucho me espantas. », « CALISTO. Entre sueños, digo » cf. *ibid.*, p. 362.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 364 : « CELESTINA. Cessa ya, señor, esse devanear ; que a mí tienes cansada de escucharte y al cordón roto de tratarlo », et p. 365 : « SEMPRONIO. Señor, por holgar con el cordón no querrás gozar de Melibea ? ».

⁶⁶ *Ibid.*, p. 480.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 515.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 583.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 586 : « TRISTÁN. Llégate presto, Sosia, que el triste de nuestro amo es cayó del escala e no habla ni se bulle. [...] ¡ O mi señor mi bien muerto! ¡ O mi señor y nuestra honrra despeñado! [...] Coge, Sosia, esos sesos de esos cantos, júntalos con la cabeça del desdichado amo nuestro. [...] ¡ Lloro mi gran mal, lloro mis muchos dolores. Cayó mi señor Calisto del escala y es muerto. Su cabeça está en tres partes. Sin confesión pereció. [...] ».

⁷⁰ *Ibid.*, p. 607 : « [...] ves allí a la que tu pariste y yo engendré hecha pedaços ».

⁷¹ *Ibid.*, p. 602 : « [...] Dios quede contigo [...]. A él ofrezco mi alma. Pon tú en cobro este cuerpo que allá baxa ».

BIBLIOGRAPHIE

Édition de référence :

La Celestina, édition de Peter E. RUSSELL, Madrid : Clásicos Castalia, 2001.

Autres éditions consultées :

La Celestina, édition de Francisco J. LOBERA et Guillermo SERÉS, Barcelone : Crítica, 2000.

La Celestina, édition de Dorothy S. SEVERIN, Madrid : Cátedra, Letras Hispánicas, 1991.

Textes et études cités :

AMASUNO, Marcelino V., *Sobre la Ægritudo amoris y otras cuestiones fisiátricas en La Celestina*, Madrid, CSIC, 2005.

ARRANZ LAGO, David Felipe, « Turnos de habla en *La Celestina* ». Análisis conversacional », in : Rafael GONZÁLEZ CAÑAL, Felipe PEDRAZA JIMENEZ, et Gema RUBIO (éd.), *La Celestina, V centenario (1499-1999). Actas del congreso internacional, Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de setiembre a 1 de octubre de 1999*, Universidad de Castilla-La Mancha : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, p. 315-327.

BURKE, James F., « The *mal de la madre* and the failure of maternal influence in *Celestina* », *Celestinesca*, 17, 2, 1993, p. 111-128.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1994 (traduction de Philippe Walter).

Chronique de Castille, Ms. Esp 12, Bibliothèque nationale de France, transcription de Patricia Rochwert-Zuili.

Chronique de vingt rois, Burgos : Excelentísimo Ayuntamiento de Burgos, 1991.

DA COSTA FONTES, Manuel, « Celestina as antithesis of the virgin Mary », *Journal of Hispanic Philology*, Autumn 1990, vol. XV, Number 1, p. 7-41.

DELUMEAU, Jean, *Rassurer et protéger. Le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*, Paris : Fayard, 1989.

DÍAZ-MAS, Paloma (éd.), *Romancero*, Barcelone : Crítica, 1994.

DEYERMOND, Alan, « *Hilado – cordón – cadena* : Symbolic equivalence in *La Celestina* », *Celestinesca* 1, 1977, p. 6-12.

GARCÍA SIERRA, Begoña-Leticia, « El comportamiento de Melibea, ¿ un problema para el lector ? », in : *La Celestina, V centenario (1499-1999). Actas del congreso internacional, Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de setiembre a 1 de octubre de 1999*, Universidad de Castilla-La Mancha : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, p. 361-367.

GERLI, E. Michael, « El placer de la mirada : *voyeurismo*, fetichismo y la movilización del deseo en *Celestina* », in : Ignacio ARELLANO y Jesús USUNARIZ (éd.), *El mundo social y cultural de la Celestina. Actas del congreso internacional*, Universidad de Navarra, junio, 2001, Madrid : Iberoamericana, 2003, p. 191-209.

GILMAN, Stephen, « *La Celestina* », *arte y estructura*, Madrid : Taurus, 1974.

GUILLAUME DE LORRIS, *Roman de la rose* de, Paris : Flammarion, 1999.

LACARRA, María Eugenia, « La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico », in : Rafael BELTRÁN y José Luis CANET, (éd.), *Cinco siglos de Celestina : aportaciones interpretativas*, Universidad de Valencia, 1997, p. 107-120.

– « Sobre los ‘dichos lascivos y rientes’ en *La Celestina* », in : LÓPEZ RÍOS, Santiago (éd.), *Estudios sobre La Celestina*, Madrid : Istmo (Clásicos y críticos), 2001, p. 355-377.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

MARTIN McCASH, June Hall, « Calisto y la parodia del amante cortés », in : LÓPEZ RÍOS, Santiago (éd.) *Estudios sobre la Celestina*, Madrid : Istmo (Clásicos y críticos), 2001, p. 475-545.

MARTORELL, Joanot et DE GALBA, Martí Joan, *Tirant lo Blanc*, version española de J. F. VIDAL JOVÉ, Madrid : Alianza Editorial, 1984, 2 t.

MENENDEZ PIDAL, Ramón (éd.), *Primera crónica general*, 2 t., Madrid: Gredos, 1977,

PELORSON, Jean-Marc, « Pour une réappréciation des apartés dans *La Célestine* : de l’artifice théâtral à la vérité du langage », *Les Langues Néo-Latines*, 283, 1992, p. 5-20.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, « Luces y sombras en *La Celestina* », *Ínsula*, 633, 1999, Madrid, p. 11-13.

SÁNCHEZ DE ARÉVALO, Rodrigo, *Compendiosa historia hispánica*, Roma : Ulrich Gallus, 1470.

SEVERIN, Dorithy S., « El humor en *La Celestina* », in : Santiago LÓPEZ RÍOS (éd.), *Estudios sobre la Celestina*, Madrid : Istmo (Clásicos y críticos), 2001, p. 327-354.

SNOW, Joseph T., « Una lectura de Celestina-personaje y de la obra de Fernando de Rojas », in Rafael BELTRÁN, José Luis CANET y Josep Lluís SIRERA (éd.), *Historias y ficciones : Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valence, Université de Valence, 1992, p. 279-287.