

Corps du destin, ombres de liberté : *Fatum* et dénouement tragique dans *La Célestine*

Milagros TORRES
Université de Rouen
ERIAN

La fin de *La Célestine* a posé depuis toujours un problème d'interprétation. La date de publication de cet ouvrage hybride, pièce charnière de la fin du Moyen Âge espagnol et du début de la Renaissance est, comme chacun sait, 1499¹. La date est symbolique de ce passage entre les deux siècles et de ce que cela comporte comme réseau de significations. À cheval entre le roman et le théâtre, *La Célestine* se présente comme un dialogue qui structure la quasi totalité du texte, avec des résumés préalables à chaque « Acte », des apartés qui ponctuent l'action et la diction des personnages et des monologues dont celui de la fin est particulièrement significatif. Pleberio, le père de Mélibée, contemple atterré le corps détruit de sa fille, venant de se donner la mort en se jetant du haut d'une tour. Le tout prévu vraisemblablement pour une lecture gestuelle à haute voix². Cette fin tragique³ constitue l'axe de notre réflexion et cela de plusieurs points de vue, comme nous allons le voir.

Si la fin de *La Célestine* attire notre attention, au sein de notre journée d'études, c'est parce qu'elle illustre bien cette problématique presque insoluble qui met en scène des jeunes amoureux face à leur destin, ayant joui, au sens corporel et existentiel, de

¹ Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 2008, p. 11 *sq.* Je suivrai toujours cette édition, en indiquant la page. Il s'agit d'une œuvre hybride à plusieurs égards, en voici quelques-uns : récit dramatique, à cheval entre le Moyen Âge et la Renaissance ; auteur *converso* ; *Comedia* ou *tragicomedia* ; réécriture d'éléments empruntés au substrat fourni par l'Amour courtois, dont le code est dévié, parodié pour certains ; coexistence de ce substrat (où la sensualité était très présente mais souvent métaphorisée) avec une nouvelle sensualité, crue, explicite, visuelle et célébrée ; le récit théâtral mêle la caractérisation et l'action des maîtres et des serviteurs ; mélange de registres. L'hybridité devient ainsi un parti pris créateur.

² Voir José María Ruano de la Haza et Jesús G. Maestro (ed.), *La dramaturgia de « La Celestina »*, *Theatralia*, 10, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

³ Voir à ce propos Enrique Moreno Castillo, « *La Celestina* » como tragedia, Sevilla, Renacimiento, 2010 ; Joseph Snow, « Un texto dramático no cerrado : notas sobre la *Tragicomedia* en el siglo XX », dans *Cinco siglos de « Celestina » : aportaciones interpretativas*, Valencia, Universidad, 1997, p. 199-208. « Desastrado » est l'adjectif utilisé par Rojas dans son prologue à propos de cette fin tragique ; voir à ce propos et sur des questions fondamentales de genre Christophe Couderc, « Guardando respeto a Aristóteles : en torno a los versos tachados por Lope al final de *El Castigo sin venganza* », dans *Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail / Embajada de España, 2006, p. 227-234, en particulier p. 234. Voir également Milagros Torres et Ariane Ferry (éd.), *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (Du texte à la mise en scène)*, Publications numériques du CÉRÉDI, « Actes de colloques et de Journées d'étude », 7, 2012, <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?tragique-et-comique-lies-dans-le.html>. Ce volume s'inscrit dans l'axe de recherche sur le tragique et la tragédie proposé par notre Séminaire d'études théâtrales (SET), 2009-2012 et dont notre Journée d'études « *Fatum* » : *destin et liberté dans le théâtre* (2009), en collaboration avec Miguel Olmos, a été le premier aboutissement.

leur liberté, de leur liberté de choix, en marge de l'ordre social, ce qui les conduit, d'une manière non véritablement fatidique mais plutôt liée au hasard et à l'accident, à la mort. Ce dénouement évacue la transcendance comme cause et comme consolation face à la brutalité de la mort et laisse le lecteur pantois face à l'inextricable carrefour de composantes qui se lient dans l'avancée de l'action et, derrière le texte, hors du texte, dans la société espagnole de la fin du XV^e siècle⁴.

La fin de *La Célestine* articule donc le couple conceptuel Eros/Thanatos d'une manière particulièrement complexe et singulière : l'auteur, Fernando de Rojas, juriste « converso », comme la plupart des critiques l'affirment⁵, a tout mis en place pour empêcher une interprétation univoque. Il le suggère lui-même dans son prologue, lorsque, évoquant Héraclite, il semble affirmer que la guerre, le conflit qui oppose des points de vue divers, est à l'origine de toute création humaine⁶. Cette fin renchérit par ailleurs la théâtralité du texte, le *pathos*, l'exacerbation émotionnelle et la dimension corporelle qui fonde l'ouvrage, ce qui nous permet de prendre *La Célestine* comme objet de réflexion d'une journée d'études sur le théâtre, malgré l'hybridité générique qui la caractérise.

Venons-en au genre : *La Célestine* est hybride aussi à cet égard ; Rojas aurait trouvé un premier acte⁷ qu'il a complété pendant quelques jours de vacances, créant, comme par hasard, l'un des chefs d'œuvre de la littérature espagnole et, pourquoi pas, universelle. Il a produit d'abord la *Comedia de Calisto y Melibea*, pour introduire ensuite un bloc d'*Autos* dans cette première mouture, qui la transforme en *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Une forte imprégnation tragique domine le texte. Cela nous conduit à nous interroger sur les fondements littéraires du genre ; en quoi le choix tragique mobilise les deux composantes essentielles de notre réflexion : destin et liberté ?

La façon dont une histoire se construit et s'achève est toujours, en partie, un mystère, que ce soit dans la vie ou dans la littérature. Lorsque nous connaissons la fin de l'histoire, nous sommes en droit de nous demander, cette fin aurait-elle pu être différente ? Pourquoi les personnages ont-ils agi de la sorte ? S'ils avaient fait ceci ou cela, quel dénouement aurait mis fin à l'histoire ? Nous sommes en face de l'un des problèmes majeurs de l'existence humaine, et de la construction littéraire, penser ce qui arrive comme déterminé ou comme fruit d'un choix libre. Or, dans une tragédie, ce qui existe *a priori* sans aucun doute, de manière prédéterminée dans la conception du créateur, est la fin néfaste.

⁴ Voir José Antonio Maravall, *El Mundo social de « La Celestina »*, Madrid, Gredos, 1986 ; Francisco Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos, 1993 ; Manuel Da Costa Fontes, *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain : Rojas and Delicado*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2004.

⁵ Voir Georges Martin, « "Púsete con señor que no le merecías descalçar" : Celestina y la Inquisición », dans Georges Martin (éd.), *Fernando de Rojas, « La Celestina ». Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Paris, Ellipses, 2008, p. 31-60.

⁶ À propos d'Héraclite et ses rapports avec l'inspiration de notre œuvre, voir Consolación Baranda, « *La Celestina* » y *el mundo como conflicto*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.

⁷ Voir Joaquín Aguirre Bellver, *Los Secretos de « La Celestina » : quién escribió el primer acto : documentos inéditos*, Madrid, Jaquibel, 1994.

Calixte commercialise d'emblée son histoire d'amour⁸. Désespéré face au refus de Mélibée, il se confie à son mauvais serviteur Sempronio, qui le conduira vers l'entremetteuse et ancienne prostituée Célestine pour qu'elle parvienne à manipuler le désir de celle qu'il désire. Sempronio souhaite tirer profit d'une telle démarche. Le non-respect initial de la Nature, de l'origine naturelle des désirs et des sentiments, la déviation commerciale de l'amour, marquée par l'excès, par la démesure, pourrait donc être à l'origine de la fin tragique que Rojas réserve à ses amoureux.

Cependant, je suis de ceux et celles qui ne voient pas de fin moralisante dans *La Celestine*. Il se trouve, malgré ce qui vient d'être dit à propos du personnage de Calixte, que les amoureux finissent par se désirer réellement réciproquement, par s'aimer même l'un l'autre de manière complète. Ils sont heureux de vivre cet amour et l'ouvrage semble donner une place réelle à cette liberté de choix et au bonheur qui en résulte. Pourquoi donc faut-il qu'ils meurent ? Il n'y a donc pas de véritable cohérence éthique entre les faits et ses conséquences ultimes, car il n'y a pas de force extérieure ni supérieure qui pourrait être responsable d'une punition volontaire. C'est le hasard qui devient responsable de la fin tragique, qui mettra fin aux amours de Calixte et de Mélibée. Le hasard prend la forme d'une chute accidentelle : Calixte tombe d'une échelle lorsqu'il court secourir ses valets. Tout simplement.

Nous aborderons notre réflexion suivant trois axes : la commercialisation de l'amour : du modèle à la conquête de la liberté ; le sexe ; la mort.

1. La commercialisation de l'amour : du modèle à la conquête de la liberté

La caractérisation de Calixte est à l'origine d'une déviation littéraire, d'un changement profond : il n'est plus le chevalier que l'amour courtois prévoit pour concrétiser son code. Il est autre chose, on ne sait pas très bien quoi. Ses références amoureuses plongent encore leurs racines dans le moule courtois, mais certains mots sonnent faux, certains comportements sortent radicalement des sentiers battus par la tradition littéraire⁹. L'excès caricatural envahit sa conduite, surtout avant la consommation charnelle. Ainsi, l'auteur de *La Celestine* met en place deux processus :

– Il dévoile ce qui restait masqué dans le code courtois, le rapprochant du réel, modernisant le tissage émotionnel.

– Il installe la problématique amoureuse dans un socle social en devenir où la noblesse médiévale protagoniste des histoires d'amour cède le passage à une bourgeoisie enrichie, nouveau groupe dominant dans une société où c'est l'argent qui devient protagoniste. Les différents « estamentos » se rapprochent, inversant en partie les rapports et donnant une place dominante à cette bourgeoisie qui bouleverse les

⁸ José Antonio Maravall, *El Mundo social de «La Celestina»*, p. 32 : « *La Celestina* nos da la imagen del mundo social del primer Renacimiento, sociedad que, en un plano destacado, nos presenta a la clase de los ricos bajo una nueva forma. Estos ricos son los grandes burgueses, los cuales, con la gran fuerza y poder que tienen en sus manos, penetran en el marco de costumbres y convenciones de la clase aristocrática, y lo hacen así llevando consigo una novedad importante, decisiva : que la base de su *status* no será la nobleza tradicional, con su rígido código de moral tradicional, sino la riqueza ». Un nouveau rapport à l'argent se fait sentir tout au long de l'œuvre, système de représentation qui articule la problématique avec l'amour, devenu dans la *Tragicomedia* une marchandise dans la perspective de Celestina. Une ambiguïté difficile à étudier se tisse autour du personnage de Calixte, problème bien étudié par Carlos Heusch, « Les avatars de Calixte de la *Comedia* à la *Tragicomedia* », dans *Fernando de Rojas, « La Celestina »*, p. 157-175.

⁹ *Ibid.*, p. 159.

valeurs. C'est un *converso* qui écrit et sa perspective lucide, impitoyablement perspicace, ne peut que conditionner l'écriture¹⁰.

Ce que le lecteur ne saura jamais c'est si le destin tragique que l'œuvre réserve aux amoureux est la conséquence d'une prise de liberté trop transgressive ou bien si elle est liée à une conception radicalement moderne du destin de l'homme, où le hasard et l'accident prennent une place prépondérante. Voilà le dilemme interprétatif que *La Celestina* propose magistralement¹¹.

La construction littéraire et le contexte social évoqué, figuré par l'œuvre, coïncident dans une même volonté créative. L'espace célestinesque est un espace urbain en pleine mutation. Ainsi, Vincent Parello signale :

Dans cette ville castillane qui sert de décor à *La Celestina* s'opère la transition entre une économie médiévale de type féodal et une économie moderne de type capitaliste. Source de bien des maux, l'économie monétaire objectivise les relations humaines, réifie les valeurs éthiques et morales et bouleverse les schémas sociaux traditionnels. C'est ainsi que [...] l'amour, l'honneur et l'amitié peuvent s'acheter et se vendre¹².

Voici l'une des composantes de la texture inextricable qui conduira les protagonistes à leur perte, signe du tragique.

Dans ce cadre, les paroles de Jean-Pierre Vernant sur la pensée tragique ancienne, fondamentalement ambivalente, viennent à propos : « Dans le cadre nouveau de jeu tragique, le héros a donc cessé d'être un modèle ; il est devenu, pour lui-même et pour les autres, un problème »¹³.

Calixte, qui est loin d'être un héros tragique à l'ancienne, est une *énigme* littéraire dans une certaine mesure. Ses propos amoureux vont jusqu'à « l'hyperbole sacrée » : le bien connu « Melibeo soy, en Melibea creo, a Melibea amo », remplaçant l'adjectif religieux d'appartenance à une religion par la religion d'amour qui le transforme en « Melibeo ». Il dira même que Mélibée est son Dieu, tel un troubadour plongé dans l'océan de codes qu'est l'amour courtois¹⁴. Son comportement de malade d'amour va également dans ce sens. La langue amoureuse qu'il emploie, son lexique, ses images, sa syntaxe, plonge ses racines dans les modes et figures courtois¹⁵. Cependant, il ne sait plus jouer du luth pour se consoler, l'amoureux n'est plus un chevalier mais un

¹⁰ Voir les paroles de Carlos Heusch à propos de l'œuvre, considérée comme « un organisme vivant » : « dans *La Celestina* ce processus de création est celui d'une réécriture dont on peut suivre les traces de façon exceptionnellement explicite, aussi bien dans l'adjonction ou la suppression de texte que dans la transformation du discours. Or cette réécriture fait de cette œuvre un organisme vivant, fluctuant, en constante mutation ou "discord", pour reprendre le topos majeur du prologue de la *Tragicomedia*, grâce auquel Rojas entend, d'ailleurs, justifier la variation de son texte » (*loc. cit.*, p. 157).

¹¹ La dualité d'options qui offre ce dilemme n'est qu'une parcelle des possibles interprétatifs, à partir d'autres points de vue.

¹² Voir Vincent Parello, « "Aquel mudar de trajes, aquel derribar y renovar edificios" : la modernité histórico-social de *La Celestina* », dans Fernando de Rojas, « *La Celestina* », p. 7-20 ; cit. p. 19.

¹³ Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, 2 t., Paris, La Découverte, 2001, t. 1, p. 8.

¹⁴ Voir Georges Martin, « "Púsete con señor..." », p. 48 : « Contémplese repetidamente denunciada como herejía por Sempronio, la apostasía amorosa de Calixto : "Yo Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo", "Por Dios la confieso, y no creo que hay otro soberano en el cielo, aunque entre nosotros mora", "Melibea es mi señora, Melibea es mi Dios, Melibea es mi vida, yo su cativo, yo su siervo". Dicha apostasía, aunque en formulaciones no tan abiertamente provocativas, está compartida por Melibea quien dirige a Calisto palabras que el dogma, la liturgia o la experiencia mística reservan a Dios: "O mi señor y mi bien todo", "Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor, en quien yo tengo toda mi esperanza", "Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano ; tú señor el que me hazes con tu visitación incomparable merced" ».

¹⁵ Carlos Heusch, « Les avatars », p. 159.

bourgeois riche qui essaie de vivre en chevalier. Symboliquement, il met le luth entre les mains de son mauvais serviteur qui en joue, le remplaçant également dans le « servicio » qu'un chevalier empreint de la « *fin' amors* » doit à sa dame.

Cependant, Calixte n'est pas une parodie achevée à mes yeux. Il existe une gravité croissante qui englobe le texte dans sa totalité, qui devient éclatante dans le monologue de Pleberio, suite à la mort volontaire de sa fille, et qui ôte la possibilité de le juger ainsi de manière totalisante et univoque¹⁶. La dégradation comique inscrite dans son image évolue vers une prise d'épaisseur du personnage qui se transforme profondément, comme le montre le monologue de l'Acte XIV, véritable point d'articulation. Cette évolution rend cohérente, malgré le mélange de comique et de tragique, qui est indéniable, la fin désastreuse, radicalement tragique, couronnée par le suicide de Mélibée¹⁷. Certes l'égoïsme grossier de Calixte est indéniable et la brutalité des gestes qui expriment son désir est bien loin de la métaphorisation élégante de l'amour courtois, sensuel également, il ne faut pas l'oublier. Calixte essaie de déchirer les vêtements de son amante avant leur rencontre intime, ce qui fait protester Mélibée ; la grossièreté du propos de Calixte est flagrante lorsqu'il affirme qu'avant de manger l'oiseau il faut lui enlever ses plumes (XIX, III)¹⁸. Mais Calixte reste en partie énigmatique, un personnage complexe, contrasté, qui évolue et qui fait évoluer les codes, tout en permettant au récit dramatique d'approfondir sa réflexion sur le désir et sur le choix, sur le sexe et sur l'amour, sur l'intimité masculine et féminine. Il s'agirait donc d'un héros de la modernité, un individu libre à l'excès, mixte, décalé, fait de bassesses et de grandeur, dont le destin et dont les composantes ambiguës permettent au parcours tragique d'avancer sur des sentiers nouveaux vers une fin singulière.

2. Le sexe

L'une des trouvailles créatives de *La Célestine* est sa vision de l'amour charnel, du sexe, indissociable de la prise de liberté obsessionnelle qui domine le texte. Il y a dans ce texte un hédonisme affirmé par les personnages, toutes catégories sociales confondues, qui nous fait nous interroger sur la position de l'auteur à ce sujet et qui rend presque impossible, de mon point de vue, l'interprétation moralisatrice : on ne met pas en scène le corps érotisé avec tant de soin pour abolir par la suite sa légitimité¹⁹. Il s'agit

¹⁶ Voir à ce propos Dorothy S. Severin (ed.), Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 31 et June H. Martin, *Love's Fool : Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*, Londres, Tamesis Books, 1972, ainsi que Marcel Bataillon, « *La Célestine* » selon Fernando de Rojas, Paris, Didier, 1961 et, surtout, les nuances apportées par de Carlos Heusch dans l'article cité, p. 159 *sqq.* et dans son livre *L'Invention de Rojas : La Célestine*, Paris, PUF, 2008, p. 85 *sq.*

¹⁷ Voir à ce propos, en particulier sur la mise à l'épreuve de la cohérence esthétique que le mélange tragico-comique suscite, dans un autre univers littéraire, celui de la *Comedia* du Siècle d'Or espagnol, notre « Catalinón : la gracia del gracioso en la mezcla trágico-cómica de *El Burlador de Sevilla* », dans *Tragique et comique liés*, cité. Ces deux productions espagnoles d'énorme portée, parmi d'autres, revisitent Aristote, affirmant le mélange des genres : *Poétique*, Paris, Livre de Poche, 1990.

¹⁸ *Celestina*, p. 583-584 : « *Melibea.*— [...] Tus honestas burlas me dan plazer, tus deshonestas manos me fatigan cuando passan de la razón. Dexa estar mis ropas en su lugar, y si quieres ver si es el hábito de encima de seda o de paño, ¿ para qué me tocas en la camisa ? Pues cierto es de lienço. Holguemos y burlemos de otros mil modos que yo te mostraré ; no me destroces ni maltrates como sueles. ¿ Qué provecho te trae dañar mis vestiduras ? *Calisto.*— Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas. » Les gestes excessifs de Calixte, peut-être juste un prétexte au jeu érotique, pourraient être une manière de faire parler et agir encore mieux Mélibée, dont la parole libre et moderne est admirable. Ainsi, la supériorité de la dame sur l'amant, caractéristique du schéma courtois, serait maintenue et réinventée, ouvrant la réflexion du lecteur-spectateur, provoquant son interrogation.

¹⁹ Voir l'excellente introduction de Stephen Gilman à Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Alianza, 1979, p. 18 *sqq.*

d'un hédonisme égalisateur social qui s'articule avec une forme de désespoir sous-jacent. Les personnages sont seuls et cette solitude se guérit en partie dans l'instant présent par le plaisir, par la quête, la conquête et la jouissance. Le désir et son accomplissement unissent les différents groupes sociaux qui coexistent dans *La Celestine* pour la première fois dans la littérature espagnole : les maîtres et les serviteurs, ouvrant une piste littéraire qui débouchera, entre autre, dans le roman picaresque espagnol du siècle d'Or. Célestine, l'entremetteuse, chef de cette entreprise érotisante qu'est *La Celestine*, affirme la pulsion naturelle qui pousse les corps vers d'autres corps, tout en déployant une apologie généralisée de la jouissance corporelle : « Goza tu mocedad » – dit-elle à Pármeno – « el buen día, la buena noche, el buen comer y beber (VI, II) »²⁰. Elle n'hésite pas à donner des détails précis sur son penchant pour le sexe et pour le sexe pervers. Le voyeurisme est présent, même des situations limite, presque incestueuses, qui évoquent trop de proximité intime lorsqu'elle partageait son lit avec le serviteur Pármeno, enfant. Les valets et les prostituées s'adonnent à l'amour charnel dans des scènes orgiastiques orchestrées par Célestine, dont la puissance visuelle, corporelle et théâtrale²¹ est remarquable. Voici les paroles de la vieille entremetteuse sur le désir féminin :

Coxquillocicas son todas ; mas, después que una vez consienten la silla en el envés del lomo nunca querrían folgar. Por ellas queda el campo : muertas sí, cansadas no. Si de noche caminan, nunca querrían que amaneciese : maldizen los gallos porque anuncian el día y el reloj porque da tan apriessa (III, I)²².

Les indications scéniques implicites dans le dialogue, une autre grande trouvaille rhétorique de *La Celestine*²³, mettent en évidence l'usage de la liberté sexuelle individuelle, qui englobe serviteurs et maîtres car le corps et ses pulsions ne connaissent pas de caste. Ainsi s'exprime Areusa, face aux avances ardents de Pármeno, rendant visuel ce que le lecteur lit et ouvrant les portes à la représentation scénique : « Areúsa. – ¡ Ay, señor mío, no me trates de tal manera ! ¡ Ten medida, por cortesía ; mira las canas de aquella vieja honrada, que están presentes ! » Ce à quoi Célestine répond : « Voyme que me hazés dentera con besar y retozar. Que aun el sabor en las encías me quedó ; no le perdí con las muelas »²⁴.

La parallélisme entre le couple de serviteurs Pármeno et Aréusa avec celui de Calixte et Mélibée est significatif quant à la volonté de Rojas d'ouvrir un nouveau canal de réflexion sur l'usage de la liberté individuelle face au plaisir, autant masculin que féminin, toutes classes sociales confondues, sur l'intimité corporelle, sur le plaisir qui sort l'homme de sa solitude et de sa douleur, ne serait-ce que partiellement. Dans l'acte XIV, scène I et dans l'acte XIX, scène IX, ce sont Calixte et Mélibée qui plongent dans le plaisir ouvertement, une fois les réticences conventionnelles dépassées ; voici le discours de Mélibée, transformée par le plaisir et par l'amour :

Señor, por Dios, pues ya todo queda por ti, pues ya soy tu dueña, pues ya no puedes negar mi amor, no me niegues tu vista de día, passando por mi puerta. De noche donde tú ordenares, sea tu venida por este secreto lugar, a la mesma ora, por que siempre te espere apercebida del gozo con que quedo, esperando las venideras noches²⁵.

²⁰ *Celestina*, p. 376.

²¹ Voir à ce propos Evangelina Rodríguez Cuadros, « Retórica y dramaturgia del gesto y la expresión en *Celestina* », dans *La Dramaturgia de « La Celestina »*, p. 43-57.

²² *Celestina*, p. 303.

²³ Voir l'indispensable Maria Rosa Lida de Malkiel, *La Originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, 1962.

²⁴ *Celestina*, p. 393-394.

²⁵ *Ibid.*, p. 518.

Le sexe mélange tout, les corps et les vies, les groupes et les choses, et ce concept de mélange, applicable à l'égalisation sociale face à l'amour, applicable aussi aux relations marécageuses et intéressées, surtout entre serviteurs, qui se tissent au long de la *Tragicomedia*, applicable aux rapports économiques qui contrôlent les rapports affectifs, me semble être l'un des piliers esthétiques et dramaturgiques, porteur également de l'énigme de la fin. La modernité est faite de mélanges²⁶. L'existence humaine elle-même est mélangée, et le plaisir intense se transforme en une seconde en malheur infini, sans trop savoir pourquoi. Un destin confus semble mener les belles choses à leur perte, le temps étant toujours son fidèle assistant pour accomplir ce processus de dégradation inévitable, d'avancée vers le pire. Le plaisir passé fait croître le malheur lorsqu'il arrive²⁷ ; nous voyons là l'un des principes aristotéliens du *pathos* tragique, la péripétie, le renversement de la situation qui accompagne la reconnaissance.

3. La mort

Un paradoxe monumental se tisse : si le sexe mélange tout, la solitude, l'une des caractéristiques propres au personnage tragique, mine les pages de *La Célestine*. Eros sert à masquer cette solitude en grande partie ; il arrive même à la neutraliser dans la courte période de bonheur physique et de bonheur tout court que les amoureux protagonistes partagent. Mais ils retombent dans la solitude que le hasard capricieux leur impose brutalement. Ils chutent dans le vide de la solitude lorsque Calixte tombe et que Mélibée, désespérée, choisit la même manière de mourir pour elle-même. La découverte du bonheur sexuel et, à travers lui, de l'amour, laisse la jeune dame dans un abîme de souffrance liée à une profonde et émouvante dépendance érotique. Voici l'un des aspects les plus modernes de notre œuvre, le chemin vers l'amour s'inverse, comme pour Lady Chatterley ; il part du corps, cru, pour emplir les êtres dans leur totalité ensuite. Ainsi, Mélibée fait coïncider dans son acte ultime destin et liberté : tenaillée par un destin, permettez-moi de l'appeler ainsi, qui lui ôte toute possibilité de vivre, elle choisit librement de se donner la mort avec une lucidité effrayante.

En haut de la tour, elle dit (XX, II-III) :

De todos soy dexada ; bien se ha adereçado la manera de mi morir. Algún alivio siento en ver que tan presto seremos juntos tú y aquel mi querido y amado Calisto. Quiero cerrar la puerta por que ninguno suba a me estorvar mi muerte [...] Yo fui ocasión que los muertos toviessen compañía del más acabado hombre que en gracia nació ; yo quité a los vivos el dechado de gentileza, de invenciones galanas, de atavíos y bordaduras, de habla, de andar, de cortesía, de virtud. [...] Tovo manera como ganó mi querer ; ordenó cómo su desseo (de Calisto) y el mío hoviessen efeto. Si él mucho me amava, no vivía engañado²⁸.

Lorsque le sujet Mélibée se construit grâce à l'amour, grâce à l'autonomie que l'amour procure vis-à-vis du pouvoir familial, c'est là que ce même sujet choisit, d'une manière qui lui semble inévitable, de se donner la mort. La jeune amoureuse est pleinement consciente de ce qu'elle a connu et de ce qu'elle perd, et son monologue

²⁶ Voir à ce propos un autre *hito* d'une autre modernité, celle qui s'annonce dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, surtout après Descartes : Milagros Torres, « Catalinón: la gracia del gracioso en la mezcla trágico-cómica de *El burlador de Sevilla* », dans *Tragique et comique liés*, cité. Il y a des éléments comparables, toute proportion gardée, entre ces deux grands textes espagnols, en particulier les aspects qui concernent la jouissance du corps et la mort, condensés dans le dénouement.

²⁷ Rappelons les vers bien connus de Jorge Manrique, dans les *Coplas a la muerte de su padre* : « *quán presto se va el plazer, / cómo después de acordado / da dolor, / cómo a nuestro parescer / qualquiera tiempo pasado / fue mejor* » (*Poesías completas*, éd. Miguel Angel Pérez Priego, Madrid, Espasa-Calpe, 2007, p. 153-154).

²⁸ *Celestina*, p. 594-599.

final, jugé cruel vis-à-vis de son père par Sylvia Roubaud²⁹, est un condensé de sens qui prépare le dénouement d'une œuvre qui essaie de creuser jusqu'au bout l'interrogation sur les sens de l'existence humaine. Le texte donne la parole autant à la femme qu'à l'homme, par moments plus à la femme qu'à l'homme, pour en parler. L'autopunition propre à la prise de conscience tragique est liberté et libération, tout en étant cruel destin : la mort de Mélibée surgit de l'impasse, de ce qu'elle vit comme tel, et l'impasse est la condition première du tragique³⁰. Ce destin prend corps dans les corps livrés à l'espace vide, dans les corps éclatés contre la terre qui les reçoit et qui les met en morceaux. Corps morcelés par la chute après l'unification sublime qu'Eros avait permis peu de temps avant. La chute est spectacle macabre et cathartique, spectacle pathétique face auquel, le père, seul, s'exprime à son tour, reprenant l'œuvre dans sa totalité et lui donnant un sens. Un sens tragique qui est non-sens vital, le tout densifiant un sens artistique. Une mise en abyme de la chute que le lecteur-spectateur contemple à travers les yeux atterrés du père meurtri. Et la grandeur tragique couronne le marécage initial qui, peu à peu, se fait spectacle sublime.

Le danger guette la vie des hommes, comme le grand Stephen Gilman l'a fait remarquer ; il n'est pas dans *La Célestine* un châtement dû au désordre érotique, il est là, tout simplement, lié à l'arbitraire de la Fortune qui, selon Gilman, prend la forme de l'espace et du vide³¹. J'ajouterai que ce qui est puissant d'un point de vue créatif dans l'enchaînement des actes et des événements de *La Célestine*, et dans le destin qui attrape ses personnages, c'est justement qu'il n'y a pas de lien logique entre les actes et la chute accidentelle. Cette profonde réflexion sur les tréfonds de l'existence humaine, sur la corruption sociale et sur la solitude individuelle, sur la jouissance des corps et sur le fil qui sépare le bonheur de sa perte, sur le vide qui entoure la vie de l'homme, prend une forme radicalement corporelle. La théâtralité du texte met en évidence cet appui corporel que les grands thèmes de *La Célestine* proposent dans leur encre textuel : Eros comme Thanatos parlent à travers les corps. Le destin et la liberté se donnent à voir, deviennent tangibles même. La vulnérabilité de l'existence intensifie cet hédonisme qui, pour moi, n'a rien d'un contre-exemple ; il s'agit d'une affirmation naturaliste, très répandue parmi les universitaires contemporains de Rojas, singulière chez-lui cependant, qui se propose au lecteur comme une possibilité de vie, coûte que coûte. Qu'à côté d'Eros il y ait Thanatos, dans la littérature et dans l'art en général n'a pas encore été expliqué. Cela paraît inévitable, presque naturel. Mais nous avons encore à ce sujet un long chemin analytique et interprétatif à parcourir.

La Célestine s'achève par un *planctus*, ce qui couronne sa dimension tragique : les larmes du père, le plaisir des larmes pour le spectateur, permettent une catharsis spectaculaire finale. C'est lui qui montre le corps morcelé de sa fille, dans une formule

²⁹ Voir le beau travail de Sylvia Roubaud, « Les derniers mots de Mélibée », dans *Fernando de Rojas, « La Celestina »*, p. 177-186.

³⁰ Idée de Giuseppe Grilli, que je partage pleinement.

³¹ Voir l'introduction à son édition, p. 21-22 : « Pero en *La Celestina* no hay ninguna sugerencia de una sanción moral o incluso de una fatalidad maliciosa. El hombre vive en el espacio. (La obra tiene toda la verticalidad del arte gótico de su época, pero carece del arco cerrado de la fe.) El hombre es propenso a los accidentes. Nada más. [...] Las primeras intenciones morales y ejemplares han sido absorbidas en un organismo artístico de un significado más complejo y menos reconfortante. Rojas no era un rebelde sino un irónico, un irónico fuera de los valores y explicaciones aceptados [...] La fortuna, como si dijéramos, se había transformado en espacio al ser retratada en un mundo visto con áspera ironía. Rojas, al crear, llevó su propio inconformismo a una conclusión no ideológica sino vital, lo que equivale decir al borde de la muerte. Y al hacerlo, vio la fortuna de una manera nueva y desconocida ». Sur l'importance de la chute, responsable de quatre des cinq morts, p. 21 : « Lo que ocurre es que la caída tradicional y alegórica de la Fortuna se nos presenta aquí como una caída real en el espacio por pura casualidad ».

lourde de sens : « ves allí a la que tú pariste y yo engendré hecha pedazos. [...] Ayúdame a llorar nuestra llagada postrimería »³². Ce « ayúdame » du père à son épouse, qui reste sans réponse car on nous laisse entendre qu'elle meurt peut-être de chagrin, montre bien la solitude radicale dans laquelle plonge l'être humain face à la mort, *a fortiori* face à la mort brutale et arbitraire d'une fille. La loi naturelle s'inverse. La perplexité, l'affreuse surprise face à l'inévitable prend la forme du paradoxe lyrique, de l'imprécation à l'amour : « ¡ O amor, amor ! ¡ Que no pensé que tenías fuerça ni poder de matar a tus sujetos ! » (XXI, scène unique)³³. Les crimes du dieu Amour permet un jeu de mots lourd de sens : « Cata, ¿ qué dios mata los que crió ? »³⁴. Ce qui donne la vie, donne la mort ; ce qui construit le sujet, le met en morceaux ; ce qui rempli de bonheur, enclenche le malheur ; le liberté farouche forge le destin ? Le lyrisme du monologue de Pleberio ouvre un espace de complicité avec le spectateur bouleversé, qui est guidé par les mots dans sa plongée philosophique, crainte et pitié harmonisées par l'image.

Concluons.

La radicale modernité de la Célestine s'exprime par sa polysémie. Le texte lui-même est libre et conditionné à la fois par la fin tragique.

La célébration du corps et de la jouissance constitue l'un des traits les plus marquants de cette modernité ; le dialogue permet aux personnages de vivre de l'intérieur, de se singulariser. L'action, le passage à l'acte est à la fois une nouvelle proposition littéraire et une nouvelle considération existentielle. Dans ce contexte, la liberté de choix et en particulier la liberté de la femme, représentée dans le personnage de Mélibée, surprend et émerveille.

Il y a un maillon qui manque ; nous ne saurons jamais tout à fait si la liberté des personnages est responsable véritablement de leur destin ou si le hasard accidentel s'impose sur toute autre considération. La marge de doute créé par ce maillon manquant est là pour que le spectateur soit troublé par la création artistique, au delà de la morale et au delà de la vie. Ainsi, le titre que nous avons donné à ces quelques lignes « Corps du destin, ombres de liberté » pourrait tout aussi bien s'inverser en « Corps de liberté, ombres du destin ».

³² *Celestina*, p. 607.

³³ *Ibid.*, p. 615.

³⁴ *Ibid.*, p. 616 ; voir les explications donnés dans la note 56 par Russell sur les différentes lectures possibles.