

Sophie Hirel-Wouts

Publiée pour la première fois en 1499 dans une édition anonyme en seize actes sous le titre de *Comédie de Calixte et Mélibée*, puis en 1502 (1505 au plus tard) dans une édition signée et augmentée en vingt et un actes alors intitulée *Tragi-comédie*¹, la seule et unique œuvre qui nous soit parvenue de Fernando de Rojas connu d'emblée, dans l'univers des lettres espagnoles, un franc succès². Des générations durant, le public fut subjugué par les amours malheureuses du noble Calixte et de la belle Mélibée, et – surtout – fasciné par les intrigues et manigances de l'entremetteuse de ces amours, la vieille Célestine, maquerelle cupide et rusée qui donna finalement son nom à l'œuvre. Sur la foi de pièces préliminaires qui présentent la *Tragi-comédie* comme un exemple moral à l'édification des « amoureux éperdus qui, vaincus par leur appétit incontrôlé, disent de leurs amantes qu'elles sont leur Dieu »

et l'affirment « faite aussi pour les mettre en garde contre les fourberies des maquerelles et les flatteries des mauvais serviteurs »³, on a longtemps inscrit *La Célestine* dans la tradition, déjà largement alimentée au Moyen Âge, de l'œuvre didactico-morale.

Il est toutefois permis de douter que l'intention de la tragi-comédie repose sur ces seules prétentions moralisatrices. L'œuvre marque en effet l'irruption d'une voix singulière, corrosive, à ce point inscrite en marge des codes de son temps qu'il serait presque impossible, comme l'a souligné Stephen Gilman, d'accentuer son manque de conventionnalisme⁴. L'étonnante polysémie de l'œuvre, son sens accru de la parodie et son pessimisme sans bornes l'éloignent bien souvent de toute moralité conventionnelle et laissent transparaître un message certes allusif, mais précis et foudroyant, propre à révolutionner le sens accordé depuis des siècles à ce chef-d'œuvre artistique.

Cette *révolution* commença au début du ^{xx}e siècle, lorsque l'on découvrit que l'auteur était un descendant de juifs convertis et que l'on s'ingénia, à partir de cette donnée biographique, à ne plus considérer l'œuvre qu'en l'actualisant dans son contexte socio-religieux. On analysa alors la *Tragi-comédie* comme un problème de relations entre vieux-chrétiens et

1 Le présent travail porte sur la version amplifiée et s'appuie sur la traduction d'Aline Schulman : Fernando de Rojas, *La Célestine*, Paris : Fayard, 2006.

2 Le succès de l'œuvre se mesure à l'aune des nombreuses versions et imitations qu'elle a inspirées. Il y eut au ^{xvi}e siècle plus de trente éditions de *La Célestine* dans la péninsule Ibérique, et plusieurs traductions en France, en Hollande, en Angleterre et en Italie. L'œuvre fut également traduite en latin et en hébreu (dans une version aujourd'hui perdue du poète Sarfati). Sur ce point, voir Yirmiyahu Yovel, *Spinoza et autres hérétiques*. Paris : Seuil, 1991 (édition originale en anglais, Princeton University Press, 1989), « Des marranes masqués dans un monde sans transcendance : Fernando de Rojas et *La Célestine* », p. 118.

3 Pièce préliminaire, p. 51. Notons toutefois que les lettres, prologue et arguments n'apparaissent pas dans la version en seize actes.

4 Cf. Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, Madrid : Taurus, 1978 (1^{ère} éd. Princeton, 1972).

juifs convertis (de « tragédie amoureuse », *La Célestine* se transformait en « tragédie ethnique »), même s'il restait à déterminer – ce qui alimenta la critique durant tout le ^{xx}e siècle – qui de Calixte ou de Mélibée était le vieux ou le nouveau-chrétien⁵...

De contexte, ici, il ne sera pas question⁶. Le présent travail se propose – dans la lignée des études de Georges Martin et de Yirmiyahu Yovel⁷ – d'analyser divers éléments intra-text-

5 Cf. Américo Castro, *España en su Historia, cristianos, moros y judíos*, Barcelone: Crítica, 1948, et *La realidad histórica de España*, México: Porrúa, 1954; Manuel Serrano y Sanz, « Notas biográficas de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina* », *Revista de Archivos, Bibliotecas y museos*, 1920, VI, p. 247 et 251. Voir aussi les thèses de Jesús Rodrigo Puértolas, « El linaje de Calisto », *Hispanófila*, XII, 33, 1958, p. 1-6 faisant de Calixte un néo-chrétien et celles de Fernando Garrido Pallardo, *Los problemas de Calisto y Melibea y el conflicto de su autor*, Figueras: Canigó, 1957, soutenant que Mélibée est converse (cette opinion est partagée par Alberto M. Forcadas, « Mira a Bernardo y el judaísmo en *La Celestina* », *Boletín de Filología Española*, 46-49, 1973, p. 27-49). L'ensemble de ces interprétations se fit sur la base d'arguments plus ou moins ésotériques (constitutions d'anagrammes ou de messages codés) qui transformèrent parfois *La Célestine* en un texte à proprement parler cabalistique. Cf. Henk de Vries, « *La Celestina*, sátira encubierta: el acróstico es una cifra », *Boletín de la Real Academia española*, LIV, 1974, p. 123-152.

6 Je renvoie sur ce point aux travaux de Joseph Pérez, *Historia de una tragedia. La expulsión de los judíos de España*, Barcelone: Crítica, 2001 et de Henri Méchoulan, *Les juifs du silence au siècle d'Or espagnol*, Paris: Albin Michel, 2003.

7 Georges Martin, « 'Púsete con señor que no le merescías descalçar'. *Celestina* y la Inquisición », in: *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea* (Georges Martin, dir.), Paris: Ellipses, 2008, p. 31-60; Y. Yovel, *Spinoza...*, p. 117-169 et *The Other Within. The marranos: Split Identity and Emerging Modernity*, Princeton: Princeton University Press, février 2009 (sous presse).

uels qui, pris dans le code sémiotique qu'ils fondent, nous semblent refléter les souffrances et les tensions du vécu quotidien des marraques espagnols de la toute fin du ^{xv}e siècle.

I. *La Célestine*: œuvre de la subversion

1.1 *Pessimisme et immanence*

Pour mieux comprendre ce message « allusif mais foudroyant » dont nous parlions en introduction, commençons... par la fin. Trop longtemps méprisées par la critique car perçues comme un étrange appendice coupé du reste du drame, les lamentations de Plébère, outre qu'elles constituent un des sommets rhétoriques de *La Célestine*, pourraient bien être une clé de lecture fondamentale de l'œuvre. Dans un phrasé sans fard ni ironie, d'une bouleversante simplicité, Rojas dresse le portrait – par la bouche d'un père anéanti par la perte de sa fille unique – d'un monde cynique et cruel, sans valeur ni fondement. Se plaignant de l'Amour (valeur suprême et fondatrice du christianisme), le triste Plébère porte un regard désabusé sur une existence désormais vide de sens: « Ô monde d'ici bas! Beaucoup ont écrit sur toi, émis sur toi des jugements divers. Mais ils ne parlaient que par oui-dire. Pour moi, je parlerai par expérience, la triste expérience de celui qui n'a pas su vendre et acheter à la foire de tes illusions »⁸. Ni le sentiment de l'honneur ni l'infamie du suicide (considéré comme un péché dans les religions juive et chrétienne) n'animent ce discours. Aucun Dieu ne vient consoler le père de Mélibée: la Fortune, le Monde, l'Amour sont les seules puissances évoquées mais elles ne sauraient

8 XXI, p. 343.

en aucun cas assurer son salut métaphysique. Toute l'existence du père éploré se réduit à la matérialité de ce bas monde. Plébère évoque honneurs, richesse, biens (arbres et navires) : des réalisations, rien de plus. Il sait, ou apprend dans ce tournant tragique de son existence, que les ressorts de l'humanité se réduisent à un matérialisme de base.

Quoique douloureuse, cette prise de conscience n'a rien d'original ni d'isolé. Le vieux père verbalise, au tomber du rideau, ce qui est le lot commun de chacun des personnages de l'œuvre, dont l'existence est confinée à la seule quête du plaisir (Calixte ne pense qu'à assouvir son désir sexuel) et de la richesse (Célestine et les deux valets de Calixte, Sempronio et Parmeno, mourront pour une chaîne en or). Point de rupture, donc, entre ce discours final et le reste du drame, mais lien organique et structurel profilant une même vision désabusée du monde tout au long de l'œuvre. La tragi-comédie s'ouvre en effet sur un prologue évoquant guerre et affrontement pour se clore sur la déploration de Plébère⁹. Entre-temps, l'auteur a non seulement fait périr les deux amants principaux de l'intrigue après les avoir unis dans une passion frénétique (obsessionnelle et érotique), mais aussi les deux valets fourbes de Calixte, eux-mêmes assassins de la vieille entremetteuse qui refusait de partager avec eux le gain de ses services. Et si certains survivent à ce désastre, ce n'est que pour mieux reproduire la même histoire : déjà le jeune Sosie, autre valet de Calixte, se laisse

ensorceler par les charmes d'Areusa¹⁰, double juvénile de Célestine qui relève le défi de succéder à cette dernière. Dans la morale de l'histoire, donc, les personnages sont « châtiés » (« *castigados* ») mais ne sont pas pour autant dûment « avertis » (« *escarmentados* ») et aucun salut ne leur est réservé. La confession, certes, est souvent réclamée par des individus à l'article de la mort¹¹, mais Dieu – ou plutôt son fils le Christ – est résolument absent des représentations mentales et symboliques de ces derniers. L'œuvre est centrée sur une conception immanente du monde ; tous vivent *hic et nunc*, dans une société laïcisée, profondément indifférente à tout sentiment religieux¹².

1.2. Perversion des codes nobiliaires

Rien ne résiste à cette vision négatrice de toute transcendance. Les codes sociaux et moraux en vigueur dans la Castille du xv^e siècle s'en trouvent singulièrement affectés. Une seule valeur subsiste en fait dans l'œuvre : l'argent, et cette valeur se substitue aussi bien à l'amour qu'à l'honneur, traditionnellement associés à la noblesse. Les codes de l'amour courtois sont en effet abolis et font place à un amour-passion présenté comme monnayable¹³. L'honneur est quant à lui un concept dont les nobles – ceux de

9 Les premières lignes du prologue sont les suivantes : « Toutes les choses créées en ce monde l'ont été à la manière d'un combat ou d'une bataille, dit le grand sage que fut Héraclite » (Prologue, p. 45).

10 XVII, p. 307-311.

11 XII, p. 267 ; XVIII, p. 316 et XIX, p. 328 et 329.

12 Sur l'absence de sentiment religieux dans la tragi-comédie, voir Robert Ricard, « *La Celestina* vista otra vez », *Cuadernos hispanoamericanos*, 198, 1966, p. 20-35.

13 III, p. 112 (Célestine à Sempronio) : « Mélibée est belle ; Calixte, fou et généreux. Il ne regardera pas à la dépense, ni moi à la peine. Qu'il dénoue les cordons de sa bourse et, d'une manière ou d'une autre, l'affaire se fera ! ».

la pièce, mais aussi la noblesse castillane de la fin du ^{xv}^e siècle ¹⁴ – auraient aimé se réserver l’usage (« Comment oses-tu parler d’honneur ? » s’indigne Calixte en s’adressant à son valet¹⁵) mais que le bachelier de la Puebla de Montalbán met dans la bouche de tous les personnages jusqu’à le vider de toute substance. Les revendications de Célestine sur ce point sont l’occasion d’une critique mi-farcesque, mi-sérieuse, du rôle de l’honneur et de la noblesse dans la société espagnole¹⁶. De fait, cette « noblesse » – pourtant invoquée à l’envi dans la tragi-comédie – n’est qu’une peau de chagrin. Prenons l’exemple de Calixte. Le jeune homme vit assurément comme un jeune noble dans la mesure où il pratique des activités propres à sa « classe » (il est rentier, chasse, se déplace à cheval, manie les armes, aime le jeu, la musique et... l’amour). Il ne cesse cependant de montrer de sérieuses failles à son armure, incapable de se comporter suivant les valeurs qui devraient être les siennes : il se fait bernier par ses valets, ne sait venger les siens, sombre dans la folie et ne vit que pour assouvir son plaisir sexuel. Le cas de Calixte, quoique emblématique, n’est pas isolé. Les valets Sempronio et Parmeno endossent le rôle de valets modèles, de conseillers et de gardes du corps mais n’hésitent pas un instant à trahir leur maître et à l’abandonner au danger. Même imposture chez Élicia et Areusa, qui recourent pour leur part au discours

type de la femme prude ou délaissée mais s’empressent de tromper leurs amants¹⁷, ou chez Centurion, qui offre son bras vengeur à Areusa avant de se dérober à la première occasion : « au diable, ces putains farcies de beaux discours ! Il faut maintenant que je trouve un moyen de me soustraire à ce que j’ai promis, tout en leur faisant croire que j’exécute leur ordre avec empressement, et non que j’y mets de la négligence par peur du danger »¹⁸. Il y a, pour reprendre et élargir une remarque de Marcel Bataillon, « la plus significative correspondance » entre la veulerie de Calixte, la trahison des serviteurs, la couardise de Centurion ou la tromperie des prostituées¹⁹.

1.3 Le masque de « l’inquiétude »

Car à la vérité, dans la *Tragi-comédie*, la capacité à changer à volonté de rôle et de costume, le temps d’un acte, d’un geste, d’une réplique, s’applique à tous. Les contrastes ironiques entre les dires d’un personnage et leur contexte, le double sens permanent des allusions et la présence massive des apartés enferment les protagonistes dans le double langage et la dissimulation. On pourrait certes ne voir là qu’un simple jeu de déguisement s’il était possible de distinguer l’attitude feinte de l’attitude vraie. Or, dans *La Célestine*, aucun personnage ne possède une vérité unique, la duplicité fait partie intrinsèque de ces êtres et le masque est leur double nature. Cette dualité ne se

14 Sur ce point, voir S. Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, p. 129 : « Dans leur détermination à préserver les valeurs médiévales dans un monde en pleine mutation historique, [une masse de vieux chrétiens] devenait chaque jour plus frustrée, plus passionnée, amère et obsédée par l’honneur ».

15 II, p. 103.

16 Voir Y. Yovel, *Spinoza...*, p. 149.

17 I, p. 71-73 ou XVIII, p. 313.

18 XVIII, p. 318.

19 Marcel Bataillon ne dressait toutefois le parallèle qu’entre les valets couards et le lâche Centurion. Cf. Marcel Bataillon, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris : Didier, 1961, p. 140.

manifeste pas seulement dans la confrontation entre deux personnages ou deux situations, elle traverse souvent deux aspects intérieurs d'une même personnalité, toujours en conflit avec elle-même : le retournement de Mélibée (acte IV) ou celui de Parmeno (acte VII) en témoignent²⁰. Ce sont des êtres « partagés », déchirés et fondamentalement inquiets (le sentiment de l'urgence et du danger les hante²¹), pour ne pas dire apeurés (comme le sont par exemple Sempronio, Parmeno, Célestine et Centurion²²). Tous se retranchent, immanquablement, derrière des apparences trompeuses et il serait inutile de vouloir réduire à une seule couche l'épaisseur de leurs significations. Le choix même de la forme dialogique participe de cette ambivalence puisqu'elle ne permet à aucune « vérité unique » de coiffer l'ensemble du récit. Menéndez Pelayo voyait juste en soulignant que la création d'une forme de dialogue entièrement neuve dans les lettres modernes est un des mérites singuliers de ce livre souverain. Les commentaires se contredisent, les opinions s'affrontent, les jugements sont relativisés. L'ambiguïté règne en maître.

Qui sont donc ces êtres ambivalents, masqués, si profondément inquiets ? Qu'est-ce qui les pousse à se masquer de la sorte ?

20 Voir respectivement acte IV et acte VII.

21 Les allusions à ce sujet sont nombreuses. Voir notamment IX, p. 216 : « Rien de demeure en l'état, c'est une loi de la Fortune ; le changement est la règle » et, concernant le sens du danger, III, p. 114 (Sempronio à Célestine) : « Ne t'offense pas de mon *inquiétude* ; il est dans la nature de l'homme de *craindre* pour ses désirs [...]. Et puis, j'ai peur du *châtiment* » (je souligne).

22 Voir respectivement III, p. 114-115 ; XII, p. 255 ; IV, p. 118-119 ; XVIII, p. 319.

II. Une « communauté » infamante

2.1 *Fusion, confusion*

Si l'on s'en tient aux « rôles » principaux qui leur sont assignés, nous possédons là une poignée de nobles d'un côté, des prostituées et des valets de l'autre. Deux mondes, donc, a priori antagoniques. À y regarder de plus près, cependant, l'écart entre les deux univers n'est pas si grand... L'auteur de la tragédie nous l'avons vu en évoquant la critique sociale qui sous-tend l'entier de l'œuvre, « ose écarter les rideaux des alcôves de la noblesse pour regarder les *hidalgos* dans leur nudité, pris dans des actions humaines et non plus légendaires, préservant des apparences en public, mais se comportant comme des valets dans le privé »²³. Cette critique des valeurs nobiliaires permet dans un premier temps à Rojas de rapprocher – par leurs comportements – le noble Calixte de ses valets ou la belle Mélibée des prostituées, mais la comparaison va de fait beaucoup plus loin. L'auteur, si méticuleux dans le profil de ses dialogues, fait en effet parler un même langage – indépendamment du registre de celui-ci – aux différents personnages. Alors que les valets philosophent mieux encore que leur maître, Alisa (la mère de Mélibée) partage de singuliers traits de langage avec Célestine, Areusa et Elicia²⁴. De telles incartades, dans le langage comme dans le comportement, finissent pas semer la confusion et rendent

23 Fernando de Rojas (traduit par A. Schulman), *La Célestine*. Préface par Carlos Fuentes, p. 29-30.

24 Pour preuve, ce vulgaire « *mala landre te mate* », diversement traduit par A. Schulman acte I, p. 88 (« tu mérites d'aller brûler en enfer ») ; IV, p. 122 (« tu me fais mourir de rire ») ou VII, p. 185 (« Non, non [je meurs de honte] »).

possibles maints jeux de miroir. Sempronio peut s'auto-définir à plusieurs reprises comme le double de son maître (« j'étais devenu moi-même un autre Calixte »²⁵) ou Areusa se comparer à Mélibée²⁶. Notons enfin qu'une étonnante « coïncidence » a voulu que Calixte et Parmeno aient été reçus au monde par une même sage-femme : Célestine²⁷ !

2.2 Connaissance préalable

De troublants détails témoignent en outre d'une connaissance préalable et, surtout, intime des personnages du drame entre eux. Pour des raisons qui nous sont révélées peu à peu, aucun d'entre eux n'est radicalement étranger aux autres : Calixte connaît Mélibée de longue date (ce que confirment les dires de Mélibée à l'acte XX²⁸), Sempronio est l'amant attiré d'Elicia, la pupille de la vieille entremetteuse, qui fut elle-même formée par la grand-mère de la jeune femme²⁹. Cette même Elicia est cousine d'Areusa, amante de Parmeno, et de Lucrecia, servante de Mélibée. Ce n'est toutefois pas cette parenté qui facilite l'entrée de Célestine dans la demeure des parents de Mélibée, mais un ancien lien de voisinage entre la vieille entremetteuse et ces derniers³⁰. Étrange proximité, à la vérité, dont la famille de Plébère se serait bien passée mais que la maquerelle n'hésite pas à faire valoir ! Autre détail troublant : Areusa, jalouse du succès de Mélibée auprès de Calixte, dénonce les défauts physiques de cette dernière, lais-

sant entendre qu'elle l'a vue à demi nue³¹. Elle suggère de la sorte une nouvelle relation d'intimité qui, toutefois, demeure sans explication dans le texte. « La ville sans nom est [donc] petite, et ses habitants n'ont pas besoin de se présenter les uns aux autres. Même lorsque quelqu'un oublie momentanément qui est l'autre [...] cela confirme l'étroitesse humaine »³². Dans cette étroitesse humaine, Célestine joue un rôle particulier, elle dont le métier est de rapprocher des êtres qu'elle traque depuis leur naissance³³. Toutefois, plus que son office, c'est son statut de matrone, de « tante » et, par dessus tout, de « mère » universelle qui gouverne les structures sémiologiques profondes de l'œuvre.

2.3 Célestine, mère universelle

À la proximité sociale et à la parenté réelle qui existent entre les différents personnages s'ajoute en effet une parenté « au figuré » (je reprends cette expression de Georges Martin, qui parle également de parenté « symbolique ») qui envahit l'ensemble de la tragédie. S'il n'est pas étonnant que les valets scellent, à partir de l'acte VII, leur « fraternité » nouvelle (fruit de leur ignominieuse complicité aux dépens de leur maître) en se donnant du « frère », tout comme les prostituées Areusa et Elicia le font en s'appelant tantôt « cousine », tantôt « sœur », plus incongrue est la participation de Calixte à cette même fraternité³⁴, et plus insolite encore, le fait que

25 IX, p. 211.

26 IX, p. 210.

27 III, p. 110 et IV, p. 138.

28 XX, p. 337 (Mélibée à son père, au sujet de Calixte) : « Tu l'as bien connu. Tu connaissais aussi ses parents et son noble lignage ».

29 VII, p. 189.

30 Notamment IV, p. 126.

31 IX, p. 208.

32 S. Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, p. 44.

33 III, p. 110 (Célestine à Sempronio) : « Dès la naissance, je fais inscrire les filles sur mon registre pour tenir le compte de celles qui m'échappent ».

34 Lorsqu'il appelle ses valets « mes frères » (« *hermanos* »), comme à l'acte II, p. 98 (ce qu'A. Schulman traduit par « mes amis »).

les valets, les prostituées, mais aussi Calixte, Alisa ou sa fille Mélibée font unanimement de Célestine leur « tante » (« *tía* »), voire leur « mère » (« *madre* »). Certes, les deux appellatifs sont courants dans le vocabulaire de la sociabilité populaire. L’apostrophe maternelle revêt toutefois dans l’œuvre une importance toute particulière en ce qu’elle est, à maintes reprises, légitimée par l’histoire ancienne des personnages. Elle ne saurait en effet être considérée comme pure rhétorique dans la bouche de Parmeno, lui qui fut un temps le fils adoptif de Célestine³⁵, ni dans celle d’Elicia, pupille de la vieille. Il n’est pas non plus innocent, comme le fait remarquer Georges Martin, que le statut maternel de Célestine se répercute à l’infini dans l’œuvre, de génération en génération, de mère infâme en mère infâme... Il y a certes Claudine, double de Célestine et mère de Parmeno, mais aussi la vieille « pâtissière », mère d’Areusa, dont le surnom évoque quelques pratiques douteuses (était-elle empoisonneuse?), ou encore la grand-mère d’Elicia qui apprit à Célestine son métier et celle de Calixte qui forniqua avec un singe³⁶. Autant de figures maternelles et marginales qui menacent, dans leur déchéance, leur propre progéniture³⁷.

35 VII, p. 174.

36 I, p. 64 (Sempronio à Calixte) : « Et votre grand-mère avec le singe, c’est aussi une invention? Témoin : le couteau de votre grand-père ». La remarque a fait couler beaucoup d’encre. Voir, entre autres, Otis Green, « Lo de tu abuela con el ximio », *Hispanic Review*, XXIV, 1956, p. 1-12; James Burke, « Calisto’s imagination and his grandmother’s ape », *Celestinesca*, V, 1977, p. 86.

37 Sur les souffrances infligées par la « mère » à ses enfants, voir les remarques formulées par G. Martin, « Púsete con señor... », p. 47 sur la douleur de « matrice » d’Areusa (« *que me muero de la madre* » en

III. La Célestine et l’Inquisition

3.1 Valeurs bourgeoises et mutation sociale

Célestine – pour ne prendre que son cas – est par excellence un être mal famé : elle est définie par tous comme une « vieille pute » qui pratique avec fierté des activités par nature infamantes (elle est maquerele, sorcière, réparatrice et briseuse de quelque 5 000 puce-lages dans la ville). Sans doute inquiétée par la justice comme son homologue Claudine³⁸, elle porte sur elle la marque de son infamie, une cicatrice qui lui traverse tout le visage et sert d’élément définitoire à son être. Mais elle est, aussi, ouvertement et hyperboliquement, la représentante d’un univers bourgeois. Elle se vante de son atelier de production et se réjouit de gagner sa vie grâce à son machiavélique professionnalisme³⁹. « Du commerçant, elle a l’esprit de lucre et la connaissance des autres ; son habileté lui permet de servir leur intérêt à son propre profit. Elle vit de satisfaire contre salaire – argent ou don en nature – les désirs purement terrestres des autres »⁴⁰. En cela, diffère-t-elle si radicalement de ses « fils » ? Certes pas. Si Calixte préfère oublier sa désormais lointaine ascendance bourgeoise, il ne parvient pas à s’en affranchir complètement. L’ancrage des valeurs nobiliaires de son temps est, nous l’avons vu, bien mince chez ce personnage ; la base de l’organisation aristocratique de sa vie est bien ténue et le tra-

espagnol, acte VII, p. 180) et sur la vipère assassine du prologue.

38 VII, p. 176.

39 Par exemple XII, p. 265.

40 Cf. Jacqueline Ferreras-Savoye, *La Célestine ou la crise de l’autorité patriarcale*, Paris : Ediciones Hispano-americanas, 1977, p. 113-114.

hit à maintes reprises⁴¹. Pire : le doute plane parfois – au détour d’une réflexion – sur la noblesse de son lignage. La remarque de son valet sur les relations de son aïeule avec un « singe » reste énigmatique mais renvoie, à n’en pas douter, à quelque tache – quelque « impureté » – dans son ascendance... Les traces d’un passé bourgeois affleurent avec plus de netteté dans la bouche de Plébère, qui porte le nom même de la plèbe. Même si les déclarations en faveur de sa grande noblesse émaillent l’œuvre, il ne peut masquer, dans sa douleur, son passé de riche marchand, ouvrant ainsi la voie à une possible remise en cause de l’origine nobiliaire de Mélibée⁴².

3.2 Références au contexte inquisitorial

Tous les personnages de *La Célestine* partagent donc, bon gré mal gré, une origine commune, infamante et bourgeoise, plus ou moins voilée selon le degré de mutation auquel ils sont parvenus. Cette origine est puissamment préjudiciable dans la société inquisitoriale de la fin du xv^e siècle, intolérante et unitariste. Satirique à l’endroit du clergé (quoique l’anticléricalisme ne soit pas une spécificité de *La Célestine*), Rojas fustige avec une verve toute particulière les pratiques inquisitoriales (dont Claudine a subi les assauts), ce qui ne peut nous étonner quand on sait que Rojas a connu, dans ses proches, les attaques de l’institution⁴³. Cette attitude, toutefois, n’est pas nouvelle et ne saurait

constituer une preuve définitive au dossier sur la question converse dans *La Célestine* (Valdés se déchaînait à la même époque contre les pratiques inquisitoriales)⁴⁴. Plus subtiles, mais plus probantes à mon sens, sont les allusions au contexte inquisitorial disséminées par l’auteur dans l’ensemble de son texte. Non content d’accumuler les blasphèmes, le bachelier de la Puebla de Montalbán aime en effet à parodier la Bible et à donner aux citations vétéro-testamentaires un double sens. Ainsi Parmeno n’hésite-t-il pas à louer son premier pas vers le vice par une formule généralement réservée au triomphe de la vertu⁴⁵. Célestine fait pour sa part un éloge poignant de la « persévérance » pécheresse de sa consœur Claudine, emblème « de courage et de grandeur d’âme, qualité la mieux reconnue aux martyrs marranes de l’Inquisition »⁴⁶. L’auteur laisse également, comme il est dit plus haut, planer le doute sur la pureté de sang des personnages et sur l’orthodoxie (chrétienne) de certaines de leurs pratiques, semant les indices potentiels d’un judaïsme latent⁴⁷. Il renvoie en outre sans

41 VIII, p. 200-201. Il envoie, pour ne donner qu’un exemple, ses valets se pourvoir sur le marché de la place publique, loi de consommation contraire à la pratique d’auto-subsistance propre à la noblesse.

42 Voir partie 1.1 de cette étude, notamment la citation de la note 8 dans laquelle il apparaît clairement que Plébère conçoit la vie en termes d’achat et de vente.

43 Selon S. Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, p. 23-120.

44 De fait, « la *Tragicomédie de Calixte et Mélibée* a circulé en Castille sans être touchée par la censure officielle durant cent quarante et un ans, apparaissant pour la première fois dans l’index de Sotomayor (1640) », souligne Otis Green, « The Celestina and the Inquisition », *Hispanic Review*, 15/1, janvier 1947, p. 211-216 [en l’occurrence, p. 211]. Pour le cas de Valdés, voir Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, VII, Madrid : Rodríguez, p. 224.

45 I, p. 96 : « Si l’erreur est humaine, l’obstination est le propre de la bête ».

46 Y. Yovel, *Spinoza...*, p. 144.

47 Ces indices sont à la fois énigmatiques et fortement polémiques, il convient donc de les manier avec la plus extrême prudence. Voyons pour exemple cette étrange remarque concernant le mari de Célestine (dont nous ne savons par ailleurs rien). Il apparaît comme « mangeur d’œufs durs » (I, p. 76), expression qu’A. Schulman interprète comme marque de cocufiage (« Si vous

ambages à la société pré-inquisitoriale comme à un âge d'or – « il y a vingt ans, à l'époque de ma prospérité, »⁴⁸ – par contraste avec un temps présent, puits de misère et de douleurs où la loi ne protège plus les hommes (« inique est ta loi, puisqu'elle n'est pas égale pour tous »⁴⁹). Dans ce paysage inquiétant, Rojas oblige ses personnages au déracinement (dont le déménagement de Célestine n'est qu'un exemple) ou au travestissement, soulignant ce faisant les tensions qui agitent des êtres hybrides, doubles, soumis à l'aberrante règle du « un » contre laquelle se révolte Célestine : « Qu'attends-tu donc, ma fille, du chiffre un ? Il a plus d'inconvénients que je n'ai d'années sur le dos ! »⁵⁰.

aviez vu les cornes que portait son mari », traduit-elle), mais qui peut aussi être, de l'avis de Peter Goldman, une marque de deuil dans la culture traditionnelle juive. Cf. Peter B. Goldman, « A new interpretation of 'Comedor de huevos assados' », *Romansche Forschungen*, LXXVII, 1965, p. 363-367. Le mari de Célestine, blessé par l'infidélité notoire de sa femme, consommait-il des œufs durs en signe de deuil ? Il nous est ensuite révélé, et c'est là un deuxième exemple, qu'un des forfaits de Claudine fut d'avoir utilisé des « chandelles » lors de ses déplacements nocturnes dans les cimetières, ce qui lui valut d'être condamnée comme sorcière (VII, p. 176). Or, on sait que l'Inquisition arrêta nombre de judaïsants en repérant précisément les chandelles allumées pour le sabbat... Rojas aurait-il voulu semer quelques éléments parodiques signalant le judaïsme de personnages défunts dans *La Célestine* ?

48 IX, p. 215. Je me permets de renvoyer sur ce point à Sophie Hirel-Wouts, « *La Célestine* à la recherche du temps perdu... », in : Georges Martin (dir.), *La Celestina*, Paris : Ellipses, 2008, p. 61-80 [notamment p. 75-76].

49 XXI, p. 346.

50 VII, p. 185.

3.3 Conclusion sur une lecture « marrane » de *La Célestine* ?

Bien que la question converse soit au cœur de cette étude, je ne prétends en aucun cas en faire le thème central de la *Tragi-comédie* ni ne cherche à réduire à cette seule question les divers aspects et significations de la pièce. *La Célestine* – et sur ce point, la critique est (exceptionnellement) unanime – est une œuvre complexe qui défie toute tentative de réduction à l'unidimensionnel.

Trop récemment entamée, la lecture marrane de *La Célestine* ne saurait pour l'heure prétendre à une conclusion. Notons cependant que nous sommes désormais loin des intuitions, hypothèses et contradictions qui accompagnèrent les débuts de cette lecture. L'effort conjugué d'historiens, de philologues et de philosophes a permis la mise à jour d'un faisceau d'indices convergents qui pointe l'émergence d'un système sémantico-notionnel fort cohérent, structuré autour des notions de mensonge, d'injustice et d'inquiétude. Il paraît à ce titre chaque fois plus licite de rapprocher les premiers indices d'une écriture converse de la *Tragi-comédie*, tels qu'ils ont été exposés dans ce travail, au contexte de la fondation de l'Inquisition en Castille. L'univers bourgeois, apeuré et sclérosé dépeint par Rojas, la perception angoissée et pessimiste de l'existence qui sous-tend l'œuvre, fondée sur une esthétique du double et sur une « rhétorique de l'angoisse »⁵¹ étaient assurément, en termes contextuels, le lot commun des marranes espagnols à la fin du xv^e siècle.

51 L'expression est de S. Gilman.