

Le pouvoir et la violence dans *La Célestine*

Virginie Dumanoir
Université Rennes 2 – Haute Bretagne

Introduction

Parler de *pouvoir* et de *violence* dans *La Célestine*¹ de Fernando de Rojas laisse envisager une approche historique. Que personne pourtant n’imagine que je vais analyser la présence dans le texte d’un pouvoir réel, politiquement ou socialement exercé dans la société où fut écrite *La Célestine*. Antonio Maravall, dans *El mundo social de La Celestina*, affirme que « el mundo se presentaba al hombre medieval, cualesquiera que fuesen las apariencias adversas que le surgieran al paso como la perfecta unidad de un orden² ». Il lit la crise du xv^e siècle comme une remise en cause de cet ordre dont les mises en abyme successives conduisaient auparavant à voir dans le Monde un reflet de l’ordre divin : *La Célestine* serait nourrie de cette crise et la logique voudrait que l’on fit l’étude des relations de pouvoir et de violence qui se jouent dans l’œuvre comme épiphénomènes des convulsions plus profondes de la société du temps. On peut toutefois, au regard des pièces liminaires qui accompagnent le texte, y examiner de nouveau le statut du pouvoir et de la violence³. Leur désordre apparent ne

1.– Nous utiliserons par commodité le titre choisi dans l’intitulé du présent colloque. L’édition de référence sera la suivante : Fernando de Rojas, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Peter E. Russel (éd.), Madrid, Castalia, 1991. Les pages citées renverront toutes à cette édition.

2.– Antonio Maravall, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1964, p. 29.

3.– Si notre approche est résolument littéraire, il n’en reste pas moins qu’il est évidemment illusoire de parler en dehors de tout contexte. Jesús Luis Castillo Vegas a bien montré comment le xv^e siècle voit la rénovation, à Salamanque, d’une lecture politique d’Aristote. Les textes qui servaient auparavant une défense de la monarchie sont relus pour accompagner l’ascension des classes moyennes de Castille. Et nous savons ce que le texte de Fernando de Rojas doit à la philosophie d’Aristote lorsqu’il fait des conflits de pouvoir une loi universelle. On pourra lire avec profit l’article de J. L. Castillo Vegas, « Aristotelismo político en la univer-

s'inscrit-il pas dans une dialectique irréductible aux seuls événements du Moyen Âge finissant ? Nous interrogerons la capacité du texte et de son paratexte à inscrire dans l'ordre du Monde le lien indéfectible du pouvoir et de la violence qu'il implique ou qui lui est faite.

Mais de quel pouvoir allons-nous parler, et de quelle violence ? Si l'on admet la définition que le droit actuel donne du pouvoir, il s'agit de « la capacité dévolue à une autorité ou à une personne, d'utiliser les moyens propres à exercer la compétence qui lui est attribuée soit par la Loi, soit par un mandat dit aussi 'procuration'⁴. La distinction entre la *compétence* et la capacité est particulièrement éclairante pour penser les relations de pouvoir dans le paratexte et dans l'œuvre de Rojas⁵. Appliquées aux auteurs, les notions renverront au statut de celui qui écrit et à sa capacité de mener à bien son entreprise. La violence peut être exercée par l'auteur sur ses sources ou contre les attentes de son public. Elle peut aussi être subie par l'auteur, victime des critiques, ajouts ou censures imposés à son texte par les continueurs, les correcteurs ou le public. Appliquée à ce dernier, la notion de compétence renvoie au statut de lecteur, d'auditeur, d'ami ou de critique ; celle de capacité correspond à la fois à la faculté de comprendre mais aussi à la possibilité d'influencer le texte par ses interventions. Appliquée aux personnages, la compétence peut renvoyer à leur rôle dans le système qui les fait interagir, et la capacité à la possibilité qu'ont ces personnages de correspondre aux attentes liées à leur type. On pourra dire qu'ils exercent un pouvoir lorsqu'ils associent compétence et capacité. La violence peut intervenir lorsque le personnage abuse de son pouvoir, usurpe celui d'un autre personnage, tend à le réduire ou à le supprimer.

À travers la lecture du paratexte et d'éléments du texte lui-même, nous interrogerons les rapports entre pouvoir et violence dans *La Célestine* et explorerons les perspectives de lecture qu'ils dessinent pour le public de l'œuvre.

Verbe divin et pouvoir créateur de l'auteur

Le pouvoir d'un auteur associe sa compétence comme homme de plume et sa capacité à exercer son talent. Ce pouvoir est exprimé de façon indirecte dans le texte et plus directement dans le paratexte⁶. C'est donc

sidad de Salamanca del siglo xv : Alfonso de Madrigal y Fernando de Roa », *La Corónica*, 33.1 (Fall, 2004), pp. 39-52.

4.- Serge Braudo, *Dictionnaire du droit privé*, Clermont-Ferrand, Faculté de Droit et de Science politique, 2006, article « pouvoir ».

5.- Nous utiliserons la facilité du nom de Rojas même s'il n'est généralement considéré que comme l'une des mains qui collaborèrent à l'écriture.

6.- Félix Carrasco a souligné, lors du XII^e Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas de Birmingham, l'importance des éléments paratextuels, puisqu'en eux « se produce

lui qui retiendra tout d'abord notre attention. Dans *La Célestine*, Fernando de Rojas se présente comme le continuateur d'un premier acte antérieur⁷ et offre au public de l'œuvre, sans doute déjà relativement diffusée par le biais du manuscrit, une série de pièces liminaires. Leur importance est notable puisque toutes les éditions postérieures à 1500 les reprennent, mais le crédit que le lecteur de ces pièces doit leur accorder ne fait pas l'unanimité. Notre objectif n'est pas de trancher sur ce point mais plutôt d'éclairer comment la figure de l'auteur, dessinée en termes de pouvoir et de violence, ne rompt pas l'ordre divin décrit dans la Bible, dès le livre de *La Genèse*, mais s'y inscrit très largement.

Le Verbe offre, dans le texte biblique, le modèle d'un pouvoir créateur absolu. Dieu apparaît comme principe d'harmonie venu mettre de l'ordre dans le chaos des origines. Les débuts du livre de *La Genèse* rappellent que la terre était informe⁸. Cette caractéristique trouve un écho redoublé dans la présentation que le continuateur Rojas fait de son travail à partir du premier acte. Il justifie en effet son intervention en indiquant, dans l'épître dédicatoire, que l'œuvre n'était pas signée, faute d'avoir été achevée⁹. Son rôle est donc proche de celui du Dieu créateur de l'Ancien Testament, venu parachever ce qui n'était qu'une matière en attente. D'autre part, l'absence de forme peut aussi renvoyer à l'impossible classification générique qui persiste de siècle en siècle¹⁰. Même si les lettrés du Moyen Âge n'en font pas une préoccupation première, le genre est souvent présent dans le titre, comme une référence à l'autorité ou au modèle qui le fonde. Dans le cas du premier acte, la nouveauté du texte s'appuie tout spécialement sur la formule « jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído¹¹ », qui interdit toute identification avec une pratique scripturale

de modo más particular el encuentro autor/lector para entregar las instrucciones de lectura y donde podemos observar las grandes líneas para encasillar literariamente la obra y las intenciones del autor sobre el sentido de su texto » (« *Celestina* y sus imitaciones : el debate sobre el sentido del modelo », *Actas del XII Congreso de la AIH*, Birmingham, Department of Hispanic Studies of the University of Birmingham, 1995, p. 14).

7.– Rojas utilise le verbe « acabar » pour parler de son travail d'écriture dans l'épître dédicatoire (p. 186).

8.– Afin de pouvoir comparer plus aisément les textes bibliques et les pièces prologales et postlogales de *La Célestine*, nous utiliserons la version espagnole publiée par Herder. Avant l'intervention de Dieu, il est dit que « la tierra era informe » (*Génesis*, 1:2).

9.– Dans la « Carta a un su amigo », Rojas dit : « Vi que no tenía su firma del autor, y era la causa que estava por acabar » (p. 185).

10.– Vicenta Blay Manzanera souligne la persistance des interrogations génériques en examinant les liens entre *La Célestine*, le roman sentimental et le théâtre (« Las cualidades dramáticas de *Triste deleytación* : su relación con *Celestina* y con las llamadas 'artes de amores' », *Revista de Literatura Medieval*, ix (1997), pp. 61-96).

11.– « El autor a un su amigo », p. 185. L'auteur participe aussi d'une revendication de la qualité des auteurs castillans, capables de rivaliser avec les grands écrits de Milan. En insistant immédiatement après sur les « claros ingenios de doctos varones castellanos », il se valorise de fait.

castillane antérieure. Le débat sur le genre du texte continué par Rojas renouvelle la question de la forme et en marque la mouvance. Relisons la fin du prologue :

Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se avía de llamar comedia, pues acaba en tristeza, sino que se llamasse tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, y llamóla comedia. Yo, viendo estas discordias entre estos extremos partí agora por medio la porfía y llaméla « tragicomedia ».

Tel un nouveau Salomon, l'auteur est ici doté du pouvoir de trancher entre les uns et les autres. Il est celui qui remplace le désordre et la discordie causés par la nouveauté, mais il y parvient paradoxalement par une innovation littéraire. Loin d'être seulement doté d'une compétence d'ordonnateur, il est également et surtout doué de celle d'un créateur¹² : sa capacité à forger un néologisme pour correspondre à une écriture qu'il dit novatrice en est la preuve. L'auteur se présente donc tout d'abord comme un créateur à l'image de Dieu : tous deux marquent de leur sceau une matière première dont la forme indéterminée et inachevée appelait un continuateur.

En poursuivant ce parallèle, nous observons que *La Célestine*, à l'image de la création divine, est proposée comme une source féconde qui offre à l'homme le pouvoir de dominer ses passions. Le texte de *La Genèse* décrit un Jardin des délices baigné d'une eau qui assure sa fertilité¹³. Est-ce vraiment un hasard si Rojas, dans l'épître dédicatoire, souligne les « fontezicas de filosofía » contenues dans le premier acte¹⁴ ? Elles font écho à la « fuente » qui irrigue généreusement l'Eden. Cette eau si positivement chargée de la symbolique de la purification est l'instrument métaphorique du salut. Rojas, dans les pièces liminaires, répète à l'envi la richesse de son texte comme de celui qu'il continue¹⁵. Il consacre un long dévelop-

12.- Pilar Carrasco souligne le rôle de Rojas dans la valorisation de l'écriture en castillan : « Fernando de Rojas, que supo beber de los nuevos vientos universitarios renovadores, indispensables y precisos para el cambio de mentalidad social que estaba echando raíces ante sus ojos y para despojar la lengua española del lastre latinizante con que se insufló en el humanismo cuatrocentista, asimilando sólo aquello que él juzgaba compatible con la situación de sus personajes » (Pilar Carrasco, (éd.), *El mundo como contienda. Estudios sobre La Celestina, Analecta Malacitana, Anejo xxxi* de la Revista de la sección de filología de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, 2000, pp. 11-12).

13.- Le texte biblique propose une description du « jardín de las delicias » (Génése, 3:24) : « sa-lía empero de la tierra una fuente, que iba regando toda la superficie de la tierra » (Génése, 2:5).

14.- L'image de la source du savoir (p. 185) est déjà un lieu commun au Moyen Âge, mais il est intéressant d'entendre les échos avec un texte biblique extrêmement connu.

15.- Il suffit pour s'en convaincre de relire l'éloge vibrant et prolongé que Rojas fait du premier acte dans sa lettre (p. 185), puis dans les strophes qui explicitent le motif de son entreprise (pp. 191-192).

pement de l'épître dédicatoire au plaisir intellectuel que lui a procuré la lecture du premier acte¹⁶; il en exalte la qualité et le compare à l'or fin et aux roses¹⁷, chantant, seize vers durant, la supériorité de l'ensemble sur les autorités de l'Antiquité en matière de théâtre¹⁸. Le texte ainsi idéalisé est capable de s'opposer à la rigueur des passions.

La violence n'est pas non plus absente du schéma divin : elle est dans la colère de Dieu. Dans les textes bibliques, la démonstration du pouvoir céleste par la violence prend de nombreuses formes, dès le livre 6 de *La Genèse* : de l'expulsion d'Adam et Ève à la destruction totale des vivants, coupables de s'adonner au mal dans l'épisode du déluge. Le pouvoir de l'auteur n'en est pas non plus exempt. Rojas exclut certains publics du jardin des délices de Mélibée assez brutalement et traduit la dureté de son propos en comparant son ouvrage à une pilule amère¹⁹. Cette violence s'inscrit dans une logique universelle que le prologue met en évidence par de longues citations du *De remediis utriusque fortunae* de Pétrarque. Elle est fondamentale dans le cosmos au sein duquel se croisent et s'affrontent les trajectoires parfois contraires des étoiles et des quatre éléments²⁰. Après le ciel et la terre, les animaux sont présentés dans leurs luttes quotidiennes et les lettrés dans leurs controverses. Le procédé de Rojas est souvent jugé exagéré, mais ce large rappel de la place de la violence dans le Monde lui permet de situer son écriture hors d'un didactisme idéalisant²¹.

Dans le paratexte, l'auteur dessine la figure d'un écrivain au pouvoir assez largement assimilé à celui du Dieu créateur, ce qui semble fonder la dimension didactique d'un texte dont la violence prétend agir dans le Monde en réformant et en écartant. Rojas n'est pourtant pas l'incarnation parfaite du Dieu père et créateur, car son pouvoir semble limité et contesté par les contraintes du texte comme par les interventions de ses propres lecteurs.

16.– Il n'y consacre pas moins de vingt lignes à la fin de cette lettre (pp. 184-185).

17.– C'est pour Rojas l'occasion d'une démonstration de modestie : « Este mi desseo cargado de antojos / compuso tal fin que el principio desata; / acordó de dorar con oro de lata / lo más fino oro que vio con sus ojos, / y encima de rosas sembrar mil abrojos [...] » (p. 190).

18.– L'art de Dédale et de Térence est surpassé, selon les dires de Rojas, par le premier auteur anonyme. Lorsque Rojas justifie son exercice de plume, l'une des deux strophes est entièrement consacrée à cet éloge (pp. 191-192).

19.– Dans les *coplas* acrostiches, l'auteur lance : « teman grosseros, y en obra tan alta / o vean y callen, o no den enojos » (p. 190).

20.– Le texte de Pétrarque est presque littéralement traduit (p. 196).

21.– Nous ne contredisons pas en cela les travaux de Marcel Bataillon lorsqu'il parle de la moralité « d'une œuvre conçue comme telle » (*La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier, 1961, p. 219). Il nous semble toutefois que le didactisme affirmé des pièces liminaires met aussi en jeu une réflexion sur l'écriture et sur la parole, qui va au-delà de la préoccupation morale.

Pouvoir du texte, pouvoir du public

La première apparition du public de l'œuvre dessine la figure plurielle des victimes de l'amour. Le pouvoir de leur jeunesse est nié par l'intervention du sentiment ravageur. L'image de la prison d'amour, présente dans « *cuya juventud de amor ser presa se me representa aver visto*²² », annonce d'entrée la violence subie et la nécessité de lutter. L'image finale des amoureux va dans ce sens puisque le monde dans lequel ils vivent est traduit par la métaphore du tombeau²³. La violence qui leur est faite est telle qu'elle les prive de tout pouvoir, en leur ôtant liberté et vie. On reconnaît ici des topiques de la poésie courtoise mais pris dans un sens tout à fait négatif : aucune dame sans pareille ne vient en effet justifier l'aliénation ni la mort métaphorique de l'amant. Le public de l'œuvre est invité à reconquérir son pouvoir perdu. L'auteur utilise pour cela un vocabulaire guerrier : le texte fournit des armes pour résister aux ardeurs de la passion, dessinant l'horizon d'une écriture polémique. Cette violence éloigne-t-elle l'auteur du schéma rédempteur proposé par les Écritures ? Un passage de *La Genèse* mérite que nous nous y arrêtons ; Dieu dit alors à Caïn :

¿No es cierto que si obras bien erguirás la cabeza; pero si mal, el pecado estará siempre a tu puerta? Él te hace sentir su atractivo, pero tú puedes dominarlo²⁴.

Le discours s'adresse à un homme tenté et lui rappelle son pouvoir de domination : il s'agit bien de rapport de force. Même si nous savons que ces propos n'ont pas eu l'efficacité attendue, qui pourrait douter de leur caractère didactique ? Si nous lisons en parallèle les pièces liminaires de *La Célestine*, nous pouvons y voir une démarche comparable. L'auteur s'adresse à un ami, victime de l'amour²⁵, et plus généralement à tous les galants dans la même situation²⁶. Pour y remédier, il propose des armes défensives qui ne sont pas sans rappeler celles dont doit se revêtir le chrétien pour lutter contre le mal²⁷. Le texte d'Éphésiens était connu du pu-

22.– P. 184.

23.– Dans la première strophe d'apostrophe aux victimes de l'amour, Rojas écrit : « estando en el mundo yazéis sepultados », p. 193.

24.– *Génésis*, 4 : 7.

25.– Cet ami semble plutôt avoir été autrefois victime de l'amour, ce qui rapproche le schéma prologal utilisé par Rojas de celui de Piccolomini dans *Historia de duobus amantibus*. On se reportera à ce sujet à l'article de Bienvenido Morros Mestres, « *La Celestina como remedium amoris* », *Hispanic Review*, 72 (2004), p. 79.

26.– La lettre met en scène la réflexion de Rojas : « me venía a la memoria, no sólo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra por la muchedumbre de galanes y enamorados que posee, pero aun en particular vuestra mesma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa aver visto » (p. 184).

27.– Le texte de l'Épître aux Éphésiens (6 : 10-20) invite à revêtir l'armure de Dieu pour résister au mal : « Revestidos de toda la armadura de Dios, para poder contrarrestar las asechan-

blic de *La Célestine* et, bien entendu, de ses auteurs ou continuateurs qui entendent sans doute, dans le « *fino arnés*²⁸ » offert par Rojas, les armes défensives énumérées dans l'épître biblique.

C'est bien l'horizon d'une contrainte exercée sur le public, et donc d'une certaine violence, que dessinent les pièces liminaires. Ce que propose l'auteur, dans la comparaison versifiée des pièces prologales, est la poursuite d'un propos plus subtilement agencé que le labyrinthe de *Dédale*²⁹. L'image est au Moyen Âge fort courante, mais il n'empêche qu'elle est ici suggestive. Face à la violence de la prison d'amour se dresse l'architecture de la *Comedia* puis de la *Tragedia* : contre l'aliénation de l'homme amoureux, privé de son pouvoir d'agir librement, Rojas propose une logique d'enfermement dans un texte qui semble, dans sa première version, l'avoir captivé au sens le plus fort du terme :

Leýlo tres o quatro vezes, y tantas quantas más lo leýa,
tanta más necesidad me ponía de releerlo³⁰.

L'auteur, lorsqu'il se fait lecteur, perd sa maîtrise sur le texte et subit son pouvoir. Il attend idéalement le même effet sur son public qui doit paradoxalement être libéré par l'enfermement dans la lecture. Les strophes liminaires offrent à l'auteur un espace ouvert sur un lectorat plus large, qu'il veut à son tour captiver. L'objectif est bien une libération et le soulagement de la charge imposée par l'amour³¹, mais le chemin est imposé : la répétition du verbe *leer* multiplie les impératifs, renforcés par les mots *fin* et *principio*³². En outre, le choix du texte relève du pouvoir de l'auteur, comme le manifeste le sémantisme de *imponiendo* utilisé au moment d'évoquer le *castigat ridendo*. Rojas martèle le pouvoir de son verbe, capable de tromper pour mieux sauver : les termes « *engaña* » et « *atrae* » rappellent des pratiques de chasse que l'auteur ne partage pas ici avec le chemin de foi tracé par la Bible. Là où Rojas propose un cheminement plaisant³³ pour

zas del diablo ; porque no es nuestra pelea contra carne y sangre, sino contra los príncipes y potestades, contra los adalides de estas tinieblas del mundo contra los espíritus malignos de las regiones de los aires ».

28.– L'amonestation versifiée qui précède le prologue dit en effet : « Vosotros que amáys, tomad este ejemplo, / este fino arnés con que os defendáys » (p. 192).

29.– « No hizo Dédalo en su officio y saber / alguna más fina entretalladura » (p. 191).

30.– P. 185.

31.– Cette libération passe par la fin de la contrainte imposée par l'amour à l'homme lorsqu'il prend conscience de cette prison : « de grado escarmienta y arrojan su carga » (p. 190). Le procédé est celui de la *via negationis*, enseigné par la rhétorique.

32.– L'auteur exige une lecture exhaustive de son œuvre : « buscad bien el fin de aquesto que escrivo, / o del principio leed su argumento, / leeldo y veréys que, aunque dulce cuento, / amantes, que os muestra salir de cativo » (p. 190).

33.– Il s'annonce ainsi par les « dichos lascivos, rientes » (p. 190).

mener vers le salut, la Bible affirme, dans la Parole des deux chemins, que seul le moins riant est celui qui conduit vers Dieu.

Malgré les armes promises et la libération annoncée —même pour un lecteur peu soucieux de son salut— l'issue du combat contre la passion amoureuse aliénante n'est pas assurée. L'auteur, comme Dieu, a le pouvoir de montrer le droit chemin, et non de l'imposer. En dépit des avertissements divins, le meurtre de Caïn par Abel n'est pas évité et le public de *La Célestine* ne coïncide pas forcément avec l'image allègre des strophes préliminaires.

Les lecteurs ou auditeurs potentiels de l'œuvre, captifs de l'amour puis du texte de Rojas, peuvent à leur tour être source de violence. Tout d'abord, le public est celui qui presse l'auteur d'écrire. Rojas évoque l'obligation légitime qui le pousse et la nécessité de fournir des armes en termes qui dessinent tous l'horizon d'une contrainte³⁴. Ce qui donne à l'auteur son pouvoir est aussi ce qui le limite : la nécessité où se trouve son bienfaiteur et le besoin de ses contemporains dans leur prime jeunesse. La volonté de contenter ce public est une forme de pression qui s'exerce sur tout écrivain dont la compétence ne trouve pleinement capacité à s'exprimer que dans les autres. La violence naît dans ce cas de l'ambivalence de la parole humaine, illustrée par la courte fable de la fourmi ailée. Les ailes sont à la fourmi ce que la plume est à Rojas, et il prend la peine d'explicitier la comparaison :

Donde ésta gozar pensava volando,
O yo aquí escribiendo cobrar más honor,
De lo uno y lo otro nació disfavor:
Ella es comida y a mí están cortando
Reproches, revistas y tachas. Callando
Obstara y los daños de envidia y murmulos.
Y así navegando, los puertos seguros
Atrás quedan todos ya quanto más ando³⁵.

L'auteur désire étendre le champ de son pouvoir : ainsi agit Rojas en prenant le temps d'écrire hors de son « principal estudio³⁶ ». Le principe de plaisir évoqué dans le cas de la fourmi n'est pas repris au compte du *je-auteur* qui ne parle plus que d'honneur. En cela se distinguent les trajectoires de l'animal et de l'écrivain : la jouissance du premier semble ne dépendre que de lui tandis que l'honneur du second a forcément besoin de la reconnaissance d'autrui : tous deux coïncident dans leur cruelle désillusion imposée par leur environnement. Une lecture autre que l'expli-

34.– Dans l'épître dédicatoire, il utilise les termes « legítima obligación », « compelia » et « necesidad » (p. 183-184).

35.– P. 189.

36.– P. 186.

cation proposée par Rojas rapprocherait la fourmi des amants, lesquels se croient portés par les ailes de l'amour, mais ne s'exaltent que pour mieux tomber : ainsi chutent Calixte et Mélibée lorsqu'ils dépassent les limites du pouvoir alloué aux statuts respectifs d'homme de noble lignage et de jeune femme de très haute naissance³⁷.

Rojas s'offre donc en victime du pouvoir de la parole de l'autre. Nous voyons là combien l'ambiguïté du signe et la violence qui en découle s'inscrivent, dès les pièces liminaires, comme une préoccupation première. En effet, l'auteur n'est pas le seul à parler ni à écrire et sa trajectoire peut devenir un Chemin de croix, rappelé lui aussi dans les pièces prologales. Le rapprochement de l'écrivain et de la figure christique passe par le souhait de voir le premier auteur de la *Comedia* reçu dans la Gloire :

Por su pasión sancta, que a todos nos sana³⁸.

Ce parallèle entre le cheminement du Christ et les péripéties du continuateur de *La Célestine* suit plusieurs temps : une parole est proférée pour le salut collectif ; elle est inspirée par une entité divine qui en fixe la fin et la forme ; elle n'est pas bien reçue de tous et débouche sur l'agression violente de celui qui la transmet. L'envoi des strophes préliminaires est presque tout entier consacré aux outrages physiques subis par le Christ au cours de sa passion, et ces cinq vers ne peuvent que rappeler ceux qui décrivent la vindicte des lecteurs contre Rojas, même si l'issue n'est heureusement pas la même. La violence est indissociable de l'exercice du pouvoir de l'écriture, et la seconde conclusion de ce parallèle est que l'acceptation de la violence subie peut être la condition nécessaire de l'accès au bien. En effet, sans le Vendredi saint, point de mystère de Pâques, fondateur du Christianisme.

Il n'est donc pas inutile pour l'auteur de donner de lui-même une figure amoindrie, soumise aux caprices du public. En termes de pouvoir, ce dernier doit avoir la compétence de lire et de comprendre le texte, et la capacité ensuite d'exprimer son opinion. L'auteur évoque, dès l'épître dédicatoire, la figure des lecteurs qui ont jugé négativement l'œuvre en dénonçant « los detractores y nocibles lenguas » qui contraignent les écrivains à cacher leur identité. L'anonymat du premier acte et celui que le continuateur prétend préserver sont provoqués par la crainte qu'ils auraient du pouvoir du public³⁹. Dans le cas de Rojas, ce n'est pas la seule raison. Il note en effet qu'il est juriste et que l'écriture de l'œuvre, même

37.- C'est ainsi que les personnages sont décrits dans l'argument général : « Calisto fue de noble linaje » et « Melibea, muger moça muy generosa ».

38.- P. 192.

39.- À la fin de l'épître dédicatoire, Rojas explique pourquoi il prétend ne pas révéler son nom : « Y pues él, con temor de detractores y nocibles lenguas, más aparejadas a reprehender que a saber inventar, [celó] su nombre, no me culpéys si, en el fin baxo que le pongo, no expresare el mío » (p. 186).

si elle entre dans ses capacités, ne correspond pas à sa compétence en droit, que lui-même appelle sa faculté⁴⁰. L'anonymat serait donc la conséquence d'un pouvoir problématique, d'une faille dans la correspondance entre ses éléments constituants. Une représentation plus imagée de cette discordance est offerte dans les strophes acrostiches. Le procédé, on le sait, est extrêmement répandu au Moyen Âge et ne laisse donc pas une grande place au mystère du nom de l'auteur. Qui plus est, le correcteur Proaza indique aux lecteurs comment découvrir son identité⁴¹. Le pouvoir de l'auteur d'affirmer son identité, amoindri par la crainte des critiques formulées par les lecteurs, est donc restauré par un autre lecteur. Encore une fois, nous pouvons noter l'ambivalence de la parole, laquelle peut conduire à une auto-censure, ou aller bien au-delà d'une simple restauration du nom, en y ajoutant force compliments.

Le pouvoir de ces lecteurs plus favorables à l'œuvre n'est pas anodin. En font partie ceux qui se réunissent pour entendre l'œuvre et en discuter ; en est aussi le correcteur Proaza, dont la contribution apparaît en pièce post-liminaire, mais dont l'intervention est comme annoncée par Rojas dans le prologue lorsqu'il mentionne le rôle des imprimeurs :

Assí que, quando diez personas se juntaren a oír esta comedia en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaescer, ¿Quién negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda? Que aun los impressores han dado sus punturas⁴².

La lecture collective et la relecture du correcteur Proaza sont liées car ce dernier tient compte de la transmission orale du texte pour conseiller un futur lecteur dans son interprétation des personnages. Le modèle qu'il lui propose est celui d'Orphée et il fait porter sur lui une responsabilité très lourde : celle de rendre le texte efficace⁴³. Est confirmée ici la notion de texte vivant, porté par des autorités multiples dans une chaîne de pouvoirs parfois convergents, d'autres fois conflictuels. Une *comedia* est ainsi écrite par un premier auteur ; le continueur a le pouvoir de proposer une suite ; le lecteur a le pouvoir de dire le texte en soignant les intonations pour gagner l'adhésion du public ; ce dernier a celui d'en discuter le titre et l'amplitude, au point de conduire l'auteur à un exercice de réécriture ; les imprimeurs et correcteurs ont le pouvoir de mettre en forme le texte, d'y ajouter un commentaire comme celui de Proaza ; les

40.– Rojas souligne qu'il doit cacher son nom « mayormente que, siendo jurista yo, aunque obra discreta, es agena de mi facultad » (p. 186).

41.– Il le fait dans une strophe intitulée de façon très claire : « Declara un secreto que el autor encubrió en los metros que puso al principio del libro » (p. 614).

42.– Prologue, p. 201.

43.– La strophe intitulée « Prosigue y aplica » affirme ainsi que c'est avec sa langue que le lecteur saura faire de *La Célestine* une arme contre la passion amoureuse (p. 612).

critiques successifs du texte ont pu le gloser et le rééditer, le traduire et le mettre en scène.

Le pouvoir de l'auteur pourrait y perdre, mais c'est toujours son texte que nous recevons, analysons et transmettons. La violence avec laquelle s'exprime le pouvoir de commenter, de critiquer ou de censurer ne peut être réduite au reflet d'une société en crise. Elle manifeste plus fondamentalement que la parole est un pouvoir convoité.

Les personnages et la hiérarchie des pouvoirs

Qu'en est-il des personnages de *La Célestine* ? Ils sont pris, c'est une évidence, dans des réseaux de dépendance où le pouvoir de chacun peut à tout moment tendre à augmenter ou à être contesté⁴⁴. Si par compétence l'on entend la place dévolue à chacun dans la microsociété célestinesque, l'analyse nous conduit à décrire un système des personnages pyramidal. Nous n'analyserons pas ici le pouvoir de chacun des personnages de l'œuvre. Nous montrerons comment la hiérarchie sociale attendue s'inverse par un jeu de procuration, au sein duquel la maîtrise de la parole tient un rôle non négligeable.

En terme de pouvoir, Pleberio serait logiquement bien installé au sommet de la pyramide, puisqu'il est doté d'une triple compétence de notable⁴⁵, de mari⁴⁶ et de père⁴⁷. Parmi les personnages de *La Célestine*, il est le seul doué de toutes ces compétences. Calixte est aussi de bonne famille mais d'un rang qui semble un peu inférieur, et il est surtout plus jeune⁴⁸. Pleberio est le seul personnage marié et le seul père présent dans l'œuvre.

44.– Pour Mercedes Alcalá Galán, l'image prologale du serpent qui dévore le mâle, avant de mourir éventré par sa progéniture, est celle qui illustre idéalement la société décrite dans *La Célestine* : cette entre-dévoration est pour elle « casi como una macabra premonición de lo que va a desarrollarse en la obra: una red casi invisible de alianzas, traiciones, obsesiones, voluntades, usurpaciones... , todo ello marcado por un rabioso individualismo que hará inevitable el caos y el aniquilamiento del mundo en miniatura que se refleja en *La Celestina* » (*Actas del XII Congreso de la A.I.H.*, ed. cit., p. 60).

45.– *Argumento*, p. 207. La mention du haut lignage de Mélibée donne à Pleberio le statut d'un notable « de alta y serenísima sangre ».

46.– Alisa s'adresse à son mari Pleberio en traduisant un rapport de soumission puisqu'elle dit « mi señor Pleberio » (acte xvi, scène 1, p. 534 et scène 2, p. 539), et « señor Pleberio » (acte xxi, p. 594). Lui, répond par l'épithète « amiga » (acte xvi, scène 1, p. 531), « noble muger » et « muger mía » (acte xxi, p. 594 et 596).

47.– C'est Alisa qui souligne la compétence paternelle en matière de politique matrimoniale lorsqu'elle déclare à son époux : « Pero como esto sea officio de los padres y muy ageno a las mugeres, como tú lo ordenares, seré yo alegre, y nuestra hija obedecerá » (acte xvi, scène 2, p. 534).

48.– Enrique Baltanás, dans son article intitulé « El matrimonio imposible de Calisto y Melibea » (*Lemir*, 5 [2001], p. 7), note que cette différence sociale ne suffit pas à justifier l'absence de projet matrimonial entre les deux jeunes protagonistes.

La violence faite à ces multiples compétences est d'autant plus évidente. Le lignage de Pleberio, tout illustre qu'il est, s'éteint avec le suicide de sa fille unique⁴⁹, ce qui rend impossible la pérennité de son statut de notable et vains les efforts pour soutenir son rang⁵⁰. Son rôle de mari n'est guère plus assumé que comme un pis-aller à l'amour⁵¹. Il ne pleure pas plus son épouse effondrée sur le corps de Mélibée qu'il ne compte sur elle pour accompagner ses vieux jours. C'est seul qu'il imagine sa vie sans sa fille⁵². En effet, cette figure paternelle ne possède pas la capacité d'exercer sa compétence. À l'acte XII, sa vigilance est prise en défaut lamentablement : alors qu'il entend du bruit dans la chambre de sa fille, il se contente de l'appeler pour vérifier la cause d'un remue-ménage nocturne qui aurait dû l'inquiéter davantage. De plus, lorsque Mélibée commente la possible réaction de ses parents, s'ils venaient à apprendre la vérité, elle les compare à un doux animal⁵³. Enfin, le personnage souligne ironiquement la part qu'il a pris lui-même dans le suicide de Mélibée : est-ce un hasard s'il insiste sur la vanité des tours édifiées alors qu'elle vient précisément de se jeter du haut de celle de la maison familiale ? L'ironie tragique est bien présente, et elle l'est aussi lorsque Mélibée note l'inefficacité des lectures conseillées par son père⁵⁴. Le pouvoir est ici inopérant puisque le personnage est doté de multiples compétences sans capacité de les exercer. Il délègue aux livres anciens une partie de son pouvoir éducatif et son échec est cuisant⁵⁵. Maravall y voit le symptôme d'une contestation de la société patriarcale. Soit, mais doit-on se limiter à cette conclusion ? Dans l'anéantissement du pouvoir d'un personnage pourtant voué à l'exercer,

49.– L'argument général de l'œuvre rappelle que Mélibée est « una sola heredera a su padre Pleberio » (p. 207).

50.– Dans son monologue final, Pleberio pleure la vanité de tous les biens accumulés dans la perspective de la transmission du patrimoine : « ¿Para quién edificado torres? ¿Para quién adquirir honrras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabricqué navíos? » (acte XXI, p. 596).

51.– Invectivant l'amour, Pleberio souligne son absence dans le couple qu'il forme avec Alisa : « Bien pensé que de tus lazos me avía librado quando los quarenta años toqué, quando fui contento con mi conjugal compañera » (acte XXI, p. 597).

52.– Tout au long de l'acte XXI, il assume sa plainte à la première personne.

53.– Elle dit alors : « No hay tan manso animal que con amor o temor de sus hijos no [*aspree*]. Pues, ¿qué harían si mi cierta salida supiesen? » (acte XII, scène 7, p. 473).

54.– Mélibée refuse à son père des paroles consolatrices : « Algunas consolatorias palabras te diría antes de mi agradable fin, coligidas y sacadas de aquellos antiguos libros que tú, por más aclarar mi ingenio, me mandavas leer ; sino que ya la dañada memoria, con la grand turbación, me las ha perdido » (acte XX, scène 3, p. 590). Au sujet de l'ironie dans le texte de Rojas, on consultera avec profit l'article d'Ivy A. Corfis intitulé « Dark laughter : Irony in *Celestina* », *Celestinesca*, 12 (1988), p. 76 et ss.

55.– E. Lacarra note à ce sujet : « La tardanza de Pleberio en proveer marido a Melibea es inexcusable. Casar pronto a las hijas para evitar que se descarriaran era una lección en la que todos los tratados sobre la educación de las doncellas insistían y Melibea con sus veinte años tiene edad más que suficiente para el matrimonio » (« Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de *La Celestina* », *Studi Ispanici*, 12 [1990], p. 58).

nous pouvons voir une illustration de l'ambivalence de la parole, déjà très présente dans les pièces prologales. Le pessimisme de l'œuvre⁵⁶ est palpable, mais il ne va pas jusqu'à contester la propre validité du texte célestinesque⁵⁷. En effet, Pleberio n'est pas victime de ses lectures mais de celles qu'il n'a pas su transmettre à sa fille, livrée à elles sans guide.

Si nous suivons la logique pyramidale du pouvoir, Alisa serait la suivante, doublement compétente dans le gouvernement de l'illustre maison de son époux et dans l'éducation de sa fille⁵⁸. Le personnage de la mère n'a pas davantage de pouvoir. La tension entre l'idéal qu'elle dessine et son incapacité à assumer les compétences qui lui reviennent manifeste la violence faite à la figure tutélaire qu'elle prétend incarner⁵⁹. Elle-même met en présence Célestine et sa propre fille à l'acte IV, à la fin duquel elle disparaît physiquement pour aller s'occuper de sa sœur. Elle permet ainsi une substitution, donnant par là un pouvoir au sens juridique du terme : Alisa délègue à sa fille le soin de satisfaire Célestine et abandonne son rôle de mère à la vieille entremetteuse. Au moment de la quitter, elle appelle Célestine « madre » devant Mélibée, laquelle utilise le même terme immédiatement après⁶⁰. En outre, au moment de faire le bilan de son histoire d'amour avec Calixte, Mélibée fait savoir qu'elle a opéré cette substitution bien au-delà de l'épithète, en s'ouvrant de ses sentiments à l'entremetteuse plutôt qu'à sa mère⁶¹. La disparition physique d'Alisa confirme

56.– Sur ce thème, on lira l'article qu'E. Lacarra consacre au pessimisme (« Sobre la cuestión del pesimismo », pp. 47-52). On pourra aussi consulter le travail de Robert L. Hathaway (« Fernando de Rojas' Pessimism », *Celestinesca*, 18 [1994], pp. 53-74).

57.– Il accentuerait même les traits de la figure humaine fragile et livrée au désordre du Monde et à sa propre violence. « El hombre es el ser más misero, más frágil y absurdo de la creación porque con su razón y sus instintos se entrega a la cosecha engañosa de la alegría. Al final gime devastado porque el pecado mayor del hombre, su única y gran culpa, es haber nacido. Detrás de la voz de Pleberio suena una antigua y universal queja humana, podemos llamarla elegíaca, estoica, cristiana, existencial » (Paloma Andrés Ferrer, « El suicidio de Melibea, esa fuerza de amor », *La Célestina* v *Centenario (1499-1999)*, *Actas del congreso internacional*, eds., Felipe Blas Pedraza, Gemma Gómez Rubio, Rafael González, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2001, p. 357).

58.– À deux reprises, Pleberio l'appelle « señora muger » : lorsqu'il vérifie si elle entend bien un bruit dans la chambre de leur fille (acte XII, scène 7) ; lorsqu'il la consulte sur l'opportunité de parler mariage à Mélibée, reconnaissant en quelque sorte son autorité en la matière (acte XVI, scène 2, p. 538).

59.– E. Lacarra (« Sobre la cuestión del pesimismo », p. 53) souligne l'ironie profonde de ce personnage incapable d'assumer une éducation dont elle affiche pourtant les prétentions.

60.– Il est intéressant de remarquer, comme le fait M. Alcalá Galán (*art. cit.*, p. 61), que Célestine reçoit de tous ce titre alors qu'elle ne peut légitimement y prétendre.

61.– A la fin de la scène 4 de l'acte IV (p. 306), Alisa présente Célestine comme une voisine (« la vezina ») et s'adresse à elle en ces termes : « Y tú, madre, perdóname ». Au début de la scène suivante, Mélibée interroge Célestine en octroyant elle aussi à la vieille femme le titre réservé à sa mère : « ¿Por qué dizes, madre, tanto mal de lo que todo el mundo con tanta eficacia gozar y ver dessean? » (acte IV, scène 5, p. 306). Dans la longue tirade destinée à son père, elle avoue : « Descobrí a ella lo que a mi querida madre encubrí ».

un transfert de pouvoir aux conséquences irréversibles. Caractérisé par sa cécité sur la vraie nature de Célestine, le personnage d'Alisa disparaît au profit de l'entremetteuse dès la scène 5 de l'acte IV. Elle ne réapparaît à la scène 5 de l'acte X que pour un avertissement bien trop tardif pour être efficace, preuve manifeste de sa torpeur et de son aveuglement obstiné à voir en Mélibée une fille parfaite⁶². La domestique remarque qu'elle se réveille bien tard, ce qui est confirmé par la scène 7 de l'acte XII. Lorsque Pleberio lui demande si elle dort, la question peut s'entendre aussi comme un reproche, au-delà de l'anecdote du réveil au milieu de la nuit. Elle s'enfonce définitivement dans cette léthargie lorsqu'elle reste prostrée sur le corps de sa fille à l'acte XXI. Pleberio semble alors incapable de savoir si elle est toujours vivante⁶³. Que ce personnage semble si terne aux lecteurs de *La Célestine*, si effacé dans l'intrigue, s'explique sans doute par la rapidité avec laquelle il renonce à son pouvoir au profit d'un autre : Célestine.

Les titres successifs de l'œuvre annoncent d'entrée la perspective de ce genre d'abus de pouvoir, réalisés dans et hors le texte, puisque le spectacle proposé au public prétend à l'efficacité démonstrative de l'usurpation des rôles⁶⁴. Les tromperies des serviteurs sont mentionnées en premier lieu dans tous les titres⁶⁵. Dans la hiérarchie de la microsociété que met en scène *La Célestine*, ce sont logiquement des inférieurs. Leur compétence est celle de servir ; l'exercice de leur pouvoir consiste en bon droit à user de leur capacité d'être de bons domestiques, sachant aider et conseiller leur maître au mieux de ses intérêts. Si Pármeno semble dans un premier temps doté de ce pouvoir relatif⁶⁶, ce n'est pas le cas de Sempronio, d'emblée plus soucieux de sa vie que de celle de son maître⁶⁷. Les intérêts des deux hommes ne tardent guère à coïncider, ce qui les conduit à abandonner leur capacité à exercer leur compétence au profit du personnage de Célestine. Ils donnent en quelque sorte procuration à la vieille entremet-

62.– C'est alors Lucrecia qui souligne l'incapacité de sa maîtresse à gouverner sa fille : « ¡Tarde acuerda nuestra ama! » (p. 441).

63.– Pleberio commence par l'interpeler en disant « si alguna vida te queda » puis envisage sa mort : « si por caso tu espíritu reposa con el suyo, si ya has dexado esta vida de dolor » (p. 596).

64.– Le verbe « mostrando » des titres (p. 181) est à prendre dans sa dimension démonstrative, confirmée par l'expression de l'*incipit* « Fecha en aviso » (p. 205).

65.– Il est intéressant de noter que ces titres ne mentionnent pas seulement les serviteurs *mauvais* mais qu'ils les englobent tous dans une même réprobation. Le terme n'est pas plus accompagné d'article ou de qualificatif que les entremetteuses, unanimement réprouvées : « los engaños que están encerrados en sirvientas y alcahuetas » (on se reportera aux titres, p. 181).

66.– Calixte note la fidélité de Pármeno lorsqu'il considère que ce dernier aurait pu tempérer ses ardeurs par « amor o fidelidad o temor » (acte I, scène 7, p. 239).

67.– Lorsqu'il hésite à retourner auprès de Calixte, à la scène 3 du premier acte (p. 216), Sempronio affirme très clairement : « Si lo dexo, matarse ha ; si entro allá, matarme ha. Qué dese ; no me curo ». Cette scène est par ailleurs riche en apartés de Sempronio fort peu respectueux de celui qui, pourtant, le nourrit.

teuse qui étend par là le champ de ses compétences. Alors que Sempronio propose une association —et donc un partage du pouvoir— Célestine parle au singulier⁶⁸, dans un mouvement de spoliation du domestique. Une nouvelle fois, Célestine est la grande bénéficiaire du pouvoir d'un autre.

Le personnage de la vieille entremetteuse est pourtant celui dont le pouvoir est le moins fondé en droit. Dans l'œuvre de Rojas, contrairement à la domesticité représentée par cinq personnages, les entremetteuses mentionnées au pluriel dans le titre ne sont incarnées que par Célestine, même si le souvenir de Claudina est très présent. On note donc la concentration du pouvoir aux mains d'un personnage destiné à incarner à lui seul les tromperies de cette engeance. Si ses compétences sont longuement rappelées par Pármeno⁶⁹, puis revendiquées par le personnage lui-même, sa capacité est naturellement limitée par de multiples facteurs dont la réprobation sociale, la vieillesse et la pauvreté. Elle en joue toutefois habilement : la mémoire de son passé sulfureux est utilisée comme une arme pour se rapprocher de Pármeno dont la mère n'était guère plus recommandable ; sa vieillesse et sa pauvreté sont les clefs qui lui ouvrent la maison de Mélibée. À mesure que le personnage ouvre les portes, il semble conforter son pouvoir, notamment auprès de Mélibée dont elle semble aussi usurper, jusqu'à un certain point, le pouvoir de décision⁷⁰. Célestine se tient toujours près des issues, montant la garde pour couvrir le péché, attendant pour entrer et le susciter, invitant à entrer pour y participer⁷¹. Une fois le seuil franchi, elle aide les autres personnages à violer d'autres limites. C'est là un pas vers la transgression, comme le péché originel entraîne celui de tous les hommes. À sa suite, Pármeno entre chez Areusa

68.— Lorsque Sempronio répète « juntos » pour souligner leur partage du profit, Célestine répond en multipliant les marques de première personne du singulier : « estoy », « para mí », « me alegro », etc. (acte I, scène 6, p. 238).

69.— La longue tirade de Pármeno lorsqu'il apprend à son maître toutes les activités de Célestine n'est guère élogieuse mais lui prête un large champ de compétences plus ou moins illicites (acte I, scène 7, p. 241).

70.— Lorsque Mélibée raconte à son père ses amours avec Calixte, elle revendique le protagonisme de Célestine dans la conduite de ses amours : « la qual, de su parte venida a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho. Descubrí a ella lo que a mi querida madre encubría. Tovo manera como ganó mi querer ; ordenó cómo su desseo y el mío hoviessen efeto » (acte XXI, scène 3, p. 587-588). Célestine peut bien jouer du pouvoir de ses années ou de celui du diable, elle est celle qui permet qu'il y ait une histoire. On peut lire sur ce point l'article de Beñoña Leticia García Sierra, « El comportamiento de Melibea, ¿un problema para el lector? » (« *La Celestina* », v *Centenario (1499-1999)*, Congreso Internacional, eds. Felipe Blas Pedraza, Gemma Gómez Rubio, Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad pp. 361-368).

71.— C'est elle qui garde la porte de sa maison pour couvrir les activités pécamineuses d'Elicia (acte I, scène 5, p. 234) et qui recommande à sa protégée de la fermer lorsqu'elle ne peut plus surveiller l'accès puisqu'elle se rend chez Calixte (*Ibidem*, p. 235). C'est elle qui attend l'occasion de s'introduire chez Calisto (acte I, scène 6), puis dans la maison de Mélibée (acte IV, scène 2), puis chez Areusa (acte VII, scène 2).

sur laquelle il se jette avec une certaine violence⁷² et Calixte n'est guère plus délicat malgré les protestations courtoises antérieures⁷³. Une autre forme de violence apparaît devant les portes qui le séparent de Mélibée, ultime rempart contre le péché. Célestine aide ensuite à les contourner, mais elles déchaînent d'abord la fureur de Calixte :

¡O molestas y enojosas puertas! ¡Ruego a Dios que tal huego abrase como a mí da guerra, que con la tercia parte seríades en un punto quemadas! Pues, por Dios, señora mía, permite que llame a mis criados para que las quiebren⁷⁴.

La demande faite à Dieu par Calixte souligne le suggestif rapprochement entre le feu de la passion et le feu du Ciel, capables d'anéantir. La violence est notable⁷⁵ ! Calixte convoque de fait le feu infernal, suivant les pas de sa « mère » Célestine. Pour augmenter son pouvoir, elle n'hésite pas à forcer celle des Enfers, lorsqu'elle va jusqu'à menacer le diable⁷⁶.

Malgré tout le pouvoir accumulé aux dépens des autres, Célestine meurt sous les coups de Sempronio et Pármeno : elle aussi est victime de l'ambivalence de la parole. Le rappel de l'indignité de sa mère, efficace une première fois, provoque la seconde fois une violente réaction de rejet de la part de Pármeno, sur lequel la vieille femme n'a alors plus de prise. La mention de ses propos sur le partage des biens pointe trop bien l'écart entre les mots et les faits, et souligne l'inexistence du pacte de profit commun au nom duquel Sempronio avait auparavant cédé à Célestine sa compétence de confident auprès de Calixte. Une fois que les deux personnages de serviteurs ont repris possession de leur pouvoir de nuisance,

72.– La violence de Pármeno se lit dans les protestations d'Areusa, qui annoncent celles de Mélibée : « ¡Ay, señor mío, no me trates de tal manera! » (acte VII, scène 3, p. 379).

73.– Mélibée le supplie de se montrer courtois : « ¡Por mi vida, que aunque hable tu lengua quanto quisiere, no obren las manos quanto pueden! » (acte XIV, scène 3, p. 501) ; la goujaterie de Calixte est par ailleurs confirmée dans l'ultime rencontre au jardin, lorsqu'il n'empêche en rien Lucrecia de l'embrasser et qu'il continue à malmener celle qu'il prétend adorer. Lorsque Mélibée lui demande plus de respect pour ses vêtements, Calixte répond par un proverbe pour le moins dégradant : « el que quiere comer el ave, quita primero las plumas » (acte XIX, scène 3, p. 570-571).

74.– Acte XII, scène 4, p. 466.

75.– La violence liée à une conquête amoureuse, assimilée très largement à la chasse, a été étudiée par Miguel Garci-Gomez dans son article « Fernando de Rojas and the Turn of Love from courtly to Predatory », *Celestinesca*, 7 (1983), p. 27-28. Pour approfondir ce thème, on pourra aussi consulter l'étude d'Antonio C. M. Gil, « Violence in the Search of Love and Honor in *Celestina* », *Celestinesca*, 8 (1984), p. 43 et ss. Est intéressant également le lien que Luis Galván établit entre le schéma de la rencontre de Calixte et Mélibée et le *Phèdre* de Platon (« Intertexto, sentido, autoridad : « el lobo viene ganando » [*Celestina*, XIX] », *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXIV, 6 [2007], p. 691).

76.– Le personnage prévient en effet le diable du harcèlement dont il sera victime s'il ne la satisfait pas : « herirá con luz tus cárceles tristes » (acte III, scène 3, p. 294).

amplement martelé dans les pièces liminaires, sa vieillesse et sa pauvreté ne suffisent plus à préserver Célestine des coups, puisque ces attributs ne lui ouvraient que les portes des notables compatissants. L'entremetteuse illustre aussi, mais sur un autre registre que Pleberio, le mauvais usage des citations : tous deux sont de piètres intermédiaires. Celles du vieil homme sont empruntées ou vaines, même si elles viennent à point ; celles de Célestine sont personnelles mais leur redondance et leur usage hors de propos les rendent tout aussi inutiles. La parole qui ouvrit tant de portes à l'entremetteuse l'amène finalement devant l'ultime seuil : celui du paradis. Elle espère aussi y entrer puisque son dernier mot est un cri et une supplique : « ¡confesión!⁷⁷ ».

L'étude du pouvoir et de la violence, tels qu'ils sont associés aux trois personnages dont les compétences sont au départ les plus éloignées, nous permet de comprendre comment le personnage de Célestine s'est logiquement imposé dans le titre de l'œuvre. Elle incarne un pouvoir qui se gonfle de celui des autres avant de revenir aux proportions d'une seule demande de salut. Rojas offre ainsi une trajectoire exemplaire : celle qui croyait jouir du pouvoir absolu de la parole en est dépouillée et cette violence qui lui est faite semble la ramener vers un seul mot synonyme de possible rédemption⁷⁸.

Conclusion

L'étude du pouvoir et de la violence dans *La Célestine* montre une nouvelle fois que l'on ne saurait réduire le texte à une lecture univoque, eût-elle tout le poids de l'histoire. La perspective de lecture ouverte par les pièces liminaires est clairement religieuse mais n'épuise pas la complexité d'une écriture qui réfléchit ses propres limites dans celles de ses auteurs, de ses lecteurs et de ses personnages. Pouvoir et violence sont indissociables, dès les textes bibliques qui sont aux fondements de toute pensée médiévale, mais ce qui est alliance harmonieuse au service du divin n'est qu'imperfection en l'homme. Ce que nous apprend *La Célestine*, au-delà des amours désastreuses de Calixte et Mélibée, c'est que le verbe est une arme à double tranchant. Le pouvoir qui l'accompagne peut griser au point de faire oublier cette ambivalence fondamentale. Le juriste cherche à se convaincre qu'il est écrivain, qu'il a le pouvoir du créateur ; il veut aussi en persuader autrui. Célestine, éniivrée de sa parole et de celle des autres, croit en son verbe tout-puissant. La plume de la colombe, qui

77.— Acte XII, scène 10, p. 485.

78.— La logique du système des personnages n'est donc pas fondée sur des causes externes, comme l'affirmait Stephen Gilman dans *Arte y estructura de La Celestina* (Taurus, Madrid, 1974, pp. 243-283). Les personnages ne sont finalement que des victimes d'eux-mêmes.

annonce la fin de la colère de Dieu, peut faire croire à l'homme que, tel Icare, il a le pouvoir de voler : grande est la chute de ceux qui se laissent fasciner par le pouvoir de sa douce violence.

Bibliographie citée

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes, « Voluntad de poder en *La Celestina* », en *Actas del XII Congreso de la AIH*, vol. 1, ed. Aengus Ward, Birmingham, Dept. of Hispanic Studies of the University of Birmingham, 1995, pp. 59-67.
- ANDRÉS FERRER, Paloma, « El suicidio de Melibea, esa fuerza de amor », « *La Celestina* », v *Centenario (1499-1999)*, *Actas del congreso internacional*, eds. Felipe Blas Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio, Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2001, pp. 351-360.
- BALTANÁS, Enrique, « El matrimonio imposible de Calisto y Melibea », *Le-mir*, 5 (2001).
- BATAILLON, Marcel, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier, 1961.
- BLAY MANZANERA, Vicenta, « Las cualidades dramáticas de *Triste deleytación : su relación con Celestina y con las llamadas 'artes de amores'* », *Revista de Literatura Medieval*, ix (1997), pp. 61-96.
- BRAUDO, Serge, *Dictionnaire du droit privé*, Clermont-Ferrand, Faculté de Droit et de Science Politique, 2006.
- CARRASCO, Félix, « *Celestina* y sus imitaciones : el debate sobre el sentido del modelo », *Actas del XII Congreso de la AIH*, Birmingham, Department of Hispanic Studies of the University of Birmingham, 1995.
- CARRASCO, Pilar, ed., *El mundo como contienda. Estudios sobre La Celestina*, *Analecta Malacitana*, Anejo xxxi de la Revista de la sección de filología de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, 2000, pp. 9-14.
- CASTILLO VEGAS, José Luis, « Aristotelismo político en la universidad de Salamanca del siglo xv : Alfonso de Madrigal y Fernando de Roa », *La Corónica*, 33.1 (fall 2004), pp. 39-52.
- CORFIS, Ivy A., « Dark laughter : Irony in *Celestina* », *23rd International Congress on Medieval Studies*, Kalamazoo, Michigan (USA), 5-8 de mayo, 1988.
- GALVÁN, Luis, « Intertexto, sentido, autoridad : 'el lobo viene ganando' » (*Celestina*, xix), *Bulletin of Spanish Studies*, 84:6 (2007), pp. 677-700.
- GARCÍ-GÓMEZ, Miguel, « Fernando de Rojas and the Turn of Love from courtly to Predatory », *Celestinesca*, 7 (1983), pp. 27-28.

- GARCÍA SIERRA, Begoña Leticia, « El comportamiento de Melibea, ¿ un problema para el lector ? », en « *La Celestina* » v *Centenario (1499-1999)*, eds. Felipe Blas Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio, Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 361-368.
- GIL, Antonio C. M., « Violence in the Search of Love and Honor in *Celestina* », *Celestinesca*, 8 (1984), p. 43.
- GILMAN, Stephen, *Arte y estructura de La Celestina*, Madrid, Taurus, 1974.
- HATHAWAY, Robert L., « Fernando de Rojas' Pessimism », *Celestinesca*, 18.2 (1994), pp. 53-73.
- LACARRA, Eukene, « Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de *La Celestina* », *Studi Ispanici*, 12 (1987-88 [1990]), pp. 47-62.
- MARAVALL, Antonio, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1964.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, « *La Celestina* como *remedium amoris* », *Hispanic Review*, 72 (2004), pp. 77-99.
- RUSSELL, Peter, ed., Fernando de Rojas, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 1991.



DUMANOIR, Virginie, «Le pouvoir et la violence dans *La Célestine*», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 131-149.

RESUMEN

El poder y la violencia son dos temas cuya pertinencia es evidente para el lector que se interesa por las piezas liminares tanto como para el público del texto de *La Célestina*. Asociar los dos términos nos lleva a interrogar la relación entre la escritura y la autoridad. Expresa la dialéctica entre un texto muy particular y sus lectores, y propone un eje de interpretación del sistema de los personajes encerrados en una red de conflictos. Una definición jurídica del poder, aplicada a la figura del autor y de sus públicos, permite enfocar la complejidad de un didactismo original. Al aplicarla a los personajes, subrayamos el movimiento de progresiva concentración del poder de distintos personajes en manos de Celestina, mediante procuraciones más o menos impuestas, lo que no puede sino acarrear una resolución violenta.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, poder, didactismo, violencia, autor, texto, público, personajes

RÉSUMÉ

Le pouvoir et la violence sont deux thèmes dont la pertinence est évidente, que nous nous attachions à en rechercher l'expression dans les pièces liminaires ou dans le texte de *La Célestine*. Leur association interroge la relation entre l'écriture et l'autorité. Elle traduit la dialectique du texte et de ses lecteurs ; elle offre un axe d'interprétation du système des personnages pris dans des conflits de pouvoir. Une définition juridique du pouvoir, appliquée à la figure de l'auteur et à ses publics permet de préciser la complexité d'un didactisme original. Lorsqu'elle est appliquée aux personnages, elle souligne le mouvement de concentration progressive du pouvoir entre les mains de Célestine, par un jeu de procurations plus ou moins forcées qui ne peut se résoudre que par la violence.

MOTS CLÉS: *Célestine*, pouvoir, didactisme, violence, auteur, texte, public, personnages

