



HAL
open science

**Du personnage Celestina au type célestinesque.
Stéréotypie et innovations dans un cycle littéraire du
Siècle d'or (1499-1570)**

Guerry François-Xavier

► **To cite this version:**

Guerry François-Xavier. Du personnage Celestina au type célestinesque. Stéréotypie et innovations dans un cycle littéraire du Siècle d'or (1499-1570). *Crisol Série numérique*, 2020, 10, pp.1-17. hal-03543263

HAL Id: hal-03543263

<https://hal.univ-brest.fr/hal-03543263v1>

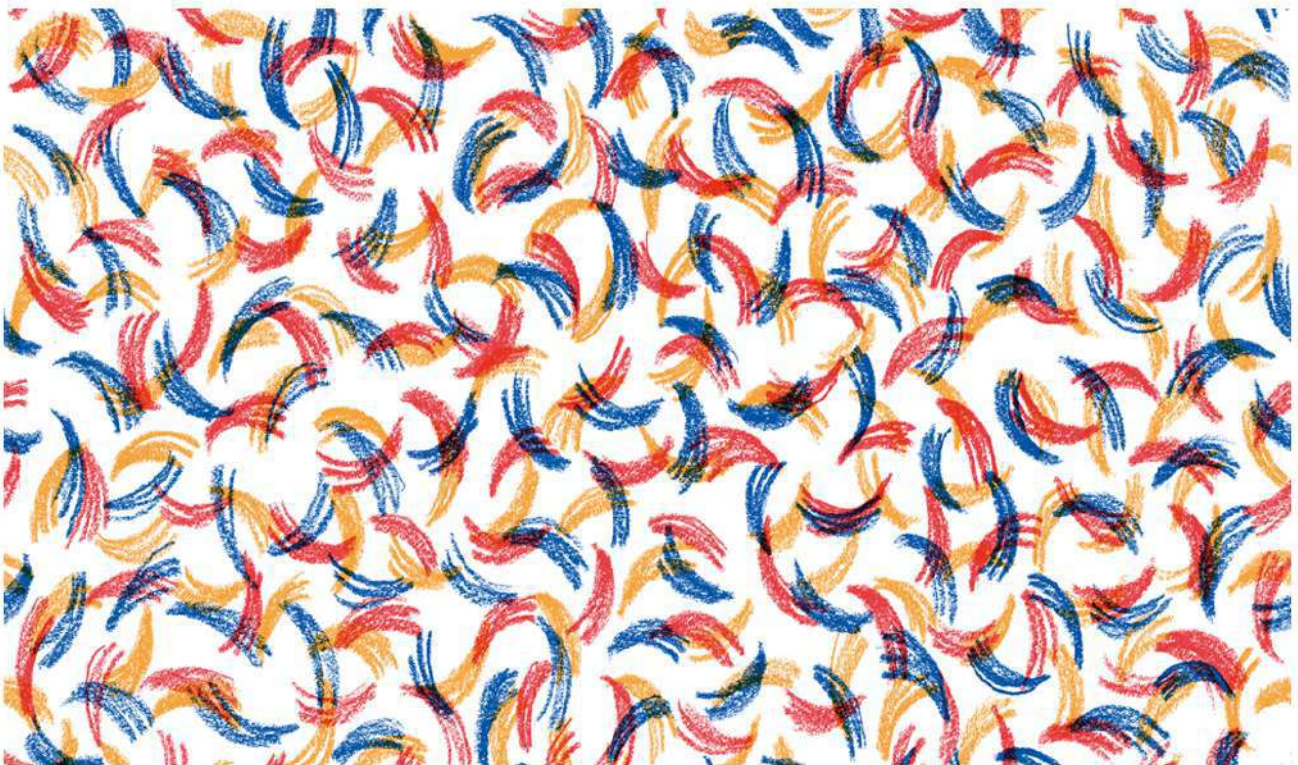
Submitted on 6 Dec 2022

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

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

Crisal

*Les Écritures collectives :
poétiques et pratiques
de la collaboration et du partage*



Volume coordonné par
le collectif interuniversitaire TEXTUALITÉS :
David Alvarez, Laurie-Anne Laget, Pénélope Laurent,
Caroline Lepage, Renée-Clémentine Lucien,
Julien Roger, Graciela Villanueva

Série numérique n° 10 - 2019
ISSN 2678-1190

Du personnage Celestina au type célestinesque. Stéréotypie et innovations dans un cycle littéraire du Siècle d'or (1499-1570)

FRANÇOIS-XAVIER GUERRY
SORBONNE UNIVERSITÉ, CLEA
fx.guerry@hotmail.fr

1. À l'entrée « Célestine » d'un dictionnaire des personnages, nous lisons ce qui suit : « C'est par excellence le type de la vieille qui fait se connaître de futurs amants, qui leur ménage des rendez-vous [...] » (Bompiani et Lafont, 1994 ; 203).
2. Au début du siècle dernier, deux écrivains qui ont durablement influencé la critique célestinesque, Marcelino Menéndez Pelayo et Ramiro de Maeztu, écrivent, respectivement : « entre los tipos de absoluta perversidad que el arte ha creado, no hay ninguno que iguale al de Celestina, ni siquiera el de Yago » (Menéndez Pelayo, 1958 ; 135), et : « [...] un tipo en que se nos ofrecen reunidas algunas de las cualidades más preciadas: la voluntad, el valor, el ingenio, la elocuencia, el conocimiento del corazón humano y el apetito de la vida » (Maeztu, 1948 ; 142).
3. Tout contestable que soit l'idée d'une Celestina génie du mal, et sans remettre en question le caractère original du personnage, et sa « profondeur psychologique », dirait Lida de Malkiel (1962 ; 132), elle est dotée d'attributs bien identifiables qui permettent de la ranger, même imparfaitement, dans la lignée littéraire des *alcahuetas*, de la *lena* plautinienne à la Trotaconventos de Juan Ruiz, de la *encubridera* du *Corbacho* à l'Auberée d'un célèbre fabliau portant son nom (nous renvoyons à l'article de Corinne Pierreville, 2006 ; non paginé). Celestina, pourvue d'un ensemble de traits à ce point notoires qu'ils peuvent servir de point de référence, est un type, preuve en est la transformation de son nom propre en un nom commun : la *celestina* devient, en vertu d'une antanaclase et d'une réduction du personnage à son rôle social, le prototype de l'*alcahueta* (on renvoie au *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española), et par là même, sujette à imitation. Type de l'*alcahueta*, donc, qui va lui-même faire l'objet d'un processus de typification de la part des continuateurs de l'œuvre, dans

une sorte de typification au carré. C'est ce processus, et le glissement du type de l'*alcahueta* à celui de l'*alcahueta* célestinesque, que nous nous proposons d'analyser ici.

4. Nous ne reviendrons pas ici sur l'origine et le développement du cycle célestinesque, pour reprendre le titre d'un des articles clé sur la question (Whinnom, 1988) ; les apports décisifs de Pierre Heugas (1973), de Consolación Baranda (1992, 2017) et de Stefano Arata (1988), notamment, ont contribué à en fixer les limites : en plus de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas, il se compose de la *Segunda comedia de Celestina* (1534) de Feliciano de Silva, la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (1539) de Gaspar Gómez, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542) de Sancho de Muñón, la *Tragedia Policiana* (1547) de Sebastián Fernández, la *Comedia llamada Selvagia* de Alonso de Villegas Selvago (1554), et l'anonyme *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*¹. Pourquoi parler de cycle célestinesque ? De même que l'on désigne sous l'adjectif picaresque non seulement ce qui ressortit au *pícaro*, mais aussi au milieu dans lequel il se meut, et au genre dans son entier, on qualifie ces six continuations de célestinesques, du nom de l'entremetteuse de l'œuvre prototypique, car le lien qu'elles tissent avec cette dernière tient, en premier lieu, au personnage de Celestina, que le premier continuateur, Feliciano de Silva, exhume littéralement ; la filiation est autant littéraire que protagonistique : c'est en vertu d'un système matrilineaire, mis en évidence par Françoise Vigier (1988), que l'on passe d'une entremetteuse à l'autre : dans les deux premières continuations, Celestina elle-même, dont on découvre qu'elle n'est pas morte ; dans la troisième continuation, Elicia, protégée de Celestina, qui reprend le flambeau à l'automne de sa vie ; dans la quatrième continuation (une préquelle), Claudina, mentor de Celestina ; dans la cinquième continuation, Dolosina, petite-fille de Claudina ; dans la sixième continuation, enfin, la Corneja, une disciple Elicia...

5. Dans cet ensemble de fictions dialoguées en prose, le personnage de l'entremetteuse est omniprésent, en termes de présence textuelle, d'abord. Or, on sait que le pouvoir de fascination d'un personnage n'est pas proportionnel à sa présence effective sur scène ou à l'écran : exemples en sont Celestina justement, assassinée à l'acte XII (l'œuvre finale en compte vingt-

1 Pour faciliter la lecture, lorsque nous citerons l'une des œuvres du cycle célestinesque, nous ne mentionnerons plus dorénavant que le numéro de la page, entre parenthèses, dans le corps du texte. Les références complètes se trouvent en bibliographie.

et-un), mais dont les agissements continuent d'influer sur le cours de l'intrigue (les graines qu'elle a semées dans les cœurs de Calisto et Melibea germent assurément, et les filles qu'elle a formées s'apprêtent à prendre la relève bon gré mal gré), et qui reste sur toutes les lèvres² ; et, dans un tout autre genre, Hannibal Lecter, qui n'apparaît que vingt-cinq minutes sur les cent-trente-huit que dure *The Silence of the Lambs* (1991) de Jonathan Demme, ou le fameux Godot, qui n'apparaît jamais dans l'œuvre de Samuel Beckett... Le propre du personnage, ce qui fait son rayonnement, si l'on en croit Philippe Hamon (1988 ; 19), c'est justement que l'on ne saurait le réduire aux moments précis et circonscrits de ses interventions : « on doit l'abstraire, nous dit-il, car on ne peut l'extraire : localisable partout et nulle part, ce n'est pas une "partie" autonome, [...] prélevable et homogène du texte, mais un "lieu" ou un "effet" sémantique diffus. »

6. Cet effet sémantique diffus paraît exacerbé dans nos textes, qui donnent, nous allons le voir, dans une sorte d'escalade de la caractérisation de l'*alcahueta*, qui, d'un type de personnage, devient personnage type, en vertu d'un phénomène d'écriture collective, à quatre, six, huit... douze mains, celles de nos continuateurs, qui prennent en compte et mentionnent explicitement leurs prédécesseurs³.

2 Mentionnons par exemple la tirade d'Elicia du quinzième acte, dont voici un extrait : « [...] ¡O Celestina sabia, honrada y autorizada, cuántas faltas me encobrias con tu buen saber! Tú trabajavas, yo holgava; tú entravas contino como abeja por casa [...] » (537).

3 C'est ainsi que l'auteur de la deuxième continuation dédie son œuvre à l'auteur de la première, dont il reprend le fil de l'intrigue laissée inachevée (le mariage de Felides et Polandria) : il est à ce titre plus continuateur de Feliciano de Silva que de Fernando de Rojas. Sancho de Muñón, auteur de la troisième continuation, réfute, lui, les apports successifs des deux premières continuations, à travers la bouche d'Oligides (acte I, scène 3) : il explique notamment à son interlocuteur (Eubulo) que l'entremetteuse qui s'est mêlée des amours nobles de Felides et Polandria n'est pas la véritable Celestina, mais l'une de ses amies, qui a usurpé son identité. Il en va de même pour les autres continuateurs : chacun réélabore, complète, infléchit ou contredit ce qui a été dit par son (ou ses) devancier(s), rebondit sur l'œuvre des épigones plus que sur l'œuvre modèle. Dans les cinquième et sixième continuations, ce ne sont pas des personnages directement puisés dans *La Celestina* qui sont en scène, mais leurs descendants (Salustico et la Corneja, fils et disciple d'Elicia, respectivement, par exemple), ou ceux des personnages d'autres continuations (Escalión, fils de Brumandilón, personnage de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, par exemple). Voici ce qu'écrit à ce sujet Consolación Baranda : « Todos los continuadores remiten a las historias precedentes, es técnica obligada para formar parte de un ciclo literario y justificar el carácter de continuación. [...] Se puede afirmar que la cohesión que mantiene el conjunto de las obras del ciclo entre sí es más fuerte que el vínculo que las relaciona una a una con la *Tragicomedia* [...] » (2017 ; 71).

7. Celestina fait l'objet d'un processus de typification au sein même de l'histoire, processus repris et amplifié par les continuateurs ; on entend par typification non pas une caractérisation incidente, ponctuelle et narrative-ment fonctionnelle, mais la caractérisation insistante et souvent préalable d'un personnage (c'est-à-dire avant que celui-ci n'intervienne effectivement), l'attribution incontestée de traits saillants qui contribuent à en figer l'identité, à faire de lui un personnage dit type. Alors que Calisto, Melibea, Pármeno, et la majorité des personnages de l'œuvre modèle, ne font l'objet d'aucune mention avant leur première intervention respective, Celestina, elle, est évoquée par Sempronio avant de devenir personnage agissant (249) :

SEMPRONIO: Días ha grandes que conozco, en fin desta vezindad, una vieja barbuda que se dize Celestina, hechizera, astuta, sagaz en quantas maldades ay. Entiendo que passan de cinco mill virgos los que se han hecho y desecho por su auctoridad en esta cibdad. A las duras peñas promoverá y provocará a lujuria si quiere.

8. Cette pré-caractérisation subjective fixe certains traits physiques et moraux de l'*alcahueta*, jugés primordiaux par Sempronio, avant même que celle-ci ne se montre (elle le fera à la scène suivante), et conditionne donc l'image qu'en ont les lecteurs⁴. Certains de ces traits s'actualisent quelques lignes plus loin, lors de la première intervention de Celestina : elle se montre futée, en effet – « astuta », disait Sempronio –, lorsqu'elle fait croire à ce dernier que les pas qu'il entend à l'étage sont ceux de l'un de ses clients, et non, comme c'est pourtant le cas, ceux d'un autre amant d'Elicia, prostituée clandestine, dont est épris le dupe Sempronio ; elle se qualifie ensuite elle-même de « vieja » (253), reprenant le même adjectif que Sempronio, et se montre mal intentionnée – « sagaz en quantas maldades ay », déclarait Sempronio – lorsqu'elle annonce son intention de faire lanterner Calisto, malade d'amour, de reculer le moment de sa guérison afin d'obtenir plus de profits. Alors que certains traits de Celestina mis en exergue par Sempronio n'ont pas encore été concrétisés dans l'histoire, ses talents d'« hechicera » et de couseuse d'hymens notamment, Pármeno, l'autre valet de Calisto en rajoute une couche (257) : « PÁRMENO: Ella tenía seis oficios, conviene a saber: labranderá, perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta, y un poquito hechizera. » Autrement dit, on observe une sorte de pré-caractérisation démultipliée : par deux fois, on nous dit

4 Nous parlons de lecteurs par commodité, étant entendu que l'œuvre, au même titre que ses continuations, était destinée à être lue à haute voix.

que Celestina est sorcière et faiseuse d'hymens, sans que l'on en ait encore rien vu. Se forge donc un personnage type, celui de l'*alcahueta*, qui a pour l'heure une existence plus virtuelle qu'effective (pour certains traits, du moins), à travers les mots des personnages.

9. Ce processus de pré-caractérisation graduelle prend de l'ampleur dans la plupart des continuations ; dans le sillage de *La Celestina*, dont nous n'avons donné qu'un aperçu, la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* et la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* sont peut-être celles qui poussent le phénomène le plus loin, doublé pour la première d'un effet d'attente savamment entretenu. Celestina, dans cette deuxième continuation, est mentionnée une première fois dans le deuxième acte, au sujet des amours de Felides et Polandria (370) :

PANDULFO: ¿En qué quedaron sus amores?

SIGERIL: En que Celestina será interlocutora, y se desposarán público.

10. Brève évocation, puis, plus rien : les amours des deux amants nobles stagnent. Six actes plus loin, deuxième mention de Celestina (415) : « FELIDES: [...] yo estaba agora pensando de qué arte llamarías a Celestina, nuestra madre », demande Felides à Sigeril, qui le dissuade d'avoir recours à elle. On en reste là. Troisième mention, trois actes plus loin, dans un billet que Polandria adresse à son bien-aimé (436) : « [...] acordándote tengas acuerdo que, vista la presente, la buena vieja sea medianera. » Si les choses n'étaient pas assez claires, Sigeril, deux pages plus loin, enfonce le clou (438) : « SIGERIL: [...] porque más astutamente lo hará Celestina que otra persona, te [Policiana] encomienda la tengas por encomendada enviándola luego a llamar sin alteración ninguna. »

11. Alors que Sigeril s'apprête enfin à rendre visite à Celestina pour donner suite à cette entremise, l'acte suivant met en scène deux ruffians, Pandulfo et Rodancho, qui veulent se venger de la même Celestina, au sujet d'une affaire qui remonte à la continuation antérieure ; telle l'Arlésienne d'Alphonse Daudet, toujours aucune trace de Celestina, mais les traits qui la caractérisent abondent dans la bouche des deux gaillards (440-441) : « aquella Barbuda », « su amigo Plutón », « es vieja », « esas pellejas [prostituées] que en su casa mantiene », « alcahueta », « ella es tan marcada en hacer unos encantamientos », « hechicera » ; le tout dans un style hyperbolique et accumulatif (442) :

RODANCHO: no ha dejado parte del mundo que no ha andado ni se le ha pasado vileza sin tentarla, ni ha venido fortuna que no haya corrido [...]; finalmente, no hay vicio en el mundo que no le haya probado.

12. Le type littéraire prend corps, et lorsque Celestina arrive enfin, sa première intervention (le monologue d'une vieille ivrogne qui s'appuie sur une canne, et se plaint que le potier, l'*arcaller*, qu'elle a engagé a confectionné un godet trop petit pour étancher sa soif), prosaïque à souhait et comique, fait retomber le soufflé (442) : « CELESTINA: tuve razón anoche de reñir con aquel arcaller, porque le encargué cincuenta veces que me hiciese de cuatro azumbres este cangiloncillo, y no sacaba poco más de tres. »
13. Chicaneuse, mesquine et rossée par les deux canailles, elle n'est pas à la hauteur de la réputation que ces derniers viennent de gonfler. Cet écart, momentané ou durable, entre le personnage, en voie de typification, ainsi doté de traits prédéfinis et bien reconnaissables, et grossi de la sorte, et le personnage tel qu'il se manifeste dans ses actions, nous semble récurrent dans le cycle célestinesque. C'est que l'horizon d'attente, inhérent à la découverte de toute œuvre, résulte notamment, selon Jauss, de « l'expérience préalable que le public a du genre dont l'œuvre relève » (1990 ; 49) ; particulièrement aiguë, dans notre cas, par le fait même qu'il s'agit de continuations, il est ici redoublé par l'effet d'attente que l'on a décrit, d'une Celestina qui n'en finit pas de ne pas arriver.
14. Ce que nous qualifions de pré-caractérisation n'est que la manifestation d'un phénomène plus général de surenchère dans la caractérisation du personnage de l'entremetteuse, d'une part, de sa rigidification et typification, d'autre part. On observe, à ce propos, sur l'ensemble du corpus, un usage systématique de l'adjectif épithète pour désigner l'*alcahueta*, qui, plus que tout autre personnage, est sur toutes les lèvres. En voici quelques exemples, parmi des dizaines d'autres, tirés des six continuations : dans la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, « desventurada vieja » (457), « buena vieja » (484) ; dans la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, « insigne alcahueta » (746), « famosa hechicera » (746), « sabia negromántica » (746) ; dans la *Tragedia Policiana*, « vieja Claudina » (163), « vieja ruin » (169), « examinada maestra » (181), « vieja hechicera » (189), « vieja puta » (190) ; dans la *Comedia llamada Selvagia*, « dueña honrada » (112), « buena vieja » (113), « famosa hechicera » (114), « famosa alcahueta » (174) ; dans la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, « famosa Celestina » (165), « sabia vieja » (166), et un long etc. Ces mêmes épithètes, dites

de caractère ou épithètes homériques (de même qu'Homère parle de l'« ingénieux Ulysse » ou du « divin Achille », il est question ici de la « vieja Claudina » ou de la « famosa Celestina »), se répètent d'une continuation à l'autre ; elles contribuent à essentialiser le personnage auquel renvoient les substantifs qui leur sont associés, en le réduisant à une seule de ses caractéristiques : la vieillesse, l'expérience, la sagesse, la popularité, ou, par antiphrase, la bonté et l'honorabilité. Adjectif et nom commun forment des périphrases récurrentes qui individualisent le personnage, en même temps qu'ils l'érigent en type.

15. Au-delà de ces mentions isolées, quoique très fréquentes, le phénomène de caractérisation, porté à son plus haut degré, prend, dans notre corpus, la forme de véritables tirades descriptivo-narratives relatives à l'*alcahueta*. Les continueurs se rappellent évidemment les trois tirades similaires de l'œuvre de Rojas : quand Pármeno décrit par le menu le laboratoire de Celestina (au premier acte), quand cette dernière raconte ses faits d'armes passés en compagnie de Claudina (à l'acte VII), et en tant que tenancière d'une maison de tolérance clandestine (à l'acte IX). Ces passages narratifs émaillés de touches d'éthopée et de prosopographie sont relativement brefs, et, quoique revêtus d'une dimension ornementale évidente, trouvent une justification au sein même de l'histoire, autrement dit, ils sont fonctionnels ; ces mêmes passages dans nos continuations prennent parfois des proportions considérables et se justifient davantage par le fait que ce sont des continuations justement que pour des raisons de cohérence interne ; ils deviennent de véritables portraits qui visent à présenter la nouvelle entremetteuse, et, pour le continueur, à expliquer avec ses gros sabots ce qui rattache sa continuation à l'œuvre de ses prédécesseurs. C'est ainsi que dans la troisième continuation, l'auteur, pour introduire sa nouvelle *alcahueta*, l'Elicia de Rojas, devenue décrépète, met en scène un personnage, Eubulo, double fictionnel du lecteur, qui questionne l'un de ses camarades, Oligides (718) :

EUBULO : ¿Quién es esta negra señora que venimos a traer de la mano? .

OLIGIDES : Yo te lo diré; bien habrás oído mentar a Celestina la Barbuda, la que tenía el Dios os salve por las narices, aquella que vivía a las tenerías, ¿no caes?

16. S'ouvre alors une parenthèse dans laquelle le personnage présente la nouvelle Celestina et donne quelques éléments biographiques. Cette tentative narrative atteint des sommets dans les deux dernières continuations ;

dans la *Comedia llamada Selvagia*, pour trouver une solution aux amours du noble Selvago, son ami Flerinardo dit à son valet Escalión (113) : « FLE-RINARDO: es menester que [...] cuentas lo que estotro día de aquella buena vieja me comenzaste a decir » ; l'emploi du verbe *contar* est significatif. Escalión se lance alors dans une tirade de plus de trois pages dans laquelle il expose la généalogie de la nouvelle entremetteuse, Dolosina, ses pérégrinations à Milan, à Paris et en Espagne, ses talents de magicienne et le fonctionnement de sa maison. Le début de sa tirade en dit long sur une œuvre qui se défait alors d'une modalité de représentation proprement dramatique (113) : « ESCALIÓN: yo juro [...] que si Livio [Tite-Live] otra vez al mundo volviera [...], mayor materia en la vida desta hallará para escrebir que quando los hechos de todo el pueblo romano por décadas relató. »

17. C'est de façon similaire que l'auteur anonyme de la dernière continuation introduit le personnage de l'entremetteuse, la Corneja (165) : « RUFINO: [...] para que la conozcas [...] quiero que sepas su vida », déclare Rufino à son interlocuteur, avant de dérouler le fil de sa vie et de la doter des qualités quintessentielles de l'*alcahueta* : « habilidad », « artes de ramera » et « hechicería », notamment. Ce « démon explicatif » – nous faisons nôtre la formule que Genette utilise pour caractériser le narrateur balzacien (1968 ; 8) – s'insinue jusque dans les monologues de l'entremetteuse, sur le modèle de celui que prononce Celestina au début de l'acte IV de l'œuvre de Rojas, chemin faisant. Mais alors que ce dernier était essentiellement délibératif, ceux des continuateurs sont de plus en plus explicatifs, de « pura acotación » ; sur cette question, nous renvoyons aux analyses de Lida de Malkiel (1962 ; 132).

18. En définitive, épithètes, portraits circonstanciés, développements narratifs participent de ce processus de caractérisation appuyée et prédéterminée que nous avons qualifié de typification, processus qui débouche sur l'éclosion et la fixation du type de l'*alcahueta* célestinesque, paré de quelques traits distinctifs dominants, qui, dans une plus ou moins grande mesure, selon les continuations, ne s'activent pas ou s'activent de façon afunctionnelle dans les textes. Peut-être est-ce cela finalement un type en littérature, un personnage auquel sont attachées des caractéristiques stables, qui existent *a priori*, indépendamment de leur concrétisation ou de leur opérativité dans les textes dans lesquels il apparaît ?

19. Après avoir exposé quelques éléments du processus de typification, intéressons-nous donc au contenu de ce type, jaugé à l'aune du personnage créé par Rojas. Quoique nombre de critiques aient noté qu'aucun obstacle véritable ne s'interposait entre Calisto et Melibea, le rejet de cette dernière dans la toute première scène – « ¡Vete, vete de ay, torpe! » (228) – justifie à lui seul l'intervention de la vieille. Or, cette justification se fait de plus en plus ténue dans les continuations : dans la première et la troisième continuation, Felides et Lisandro ont recours à quelque intermédiaire avant même de s'enquérir de l'état d'esprit de leur douce Polandria et Roselia, respectivement, comme par principe, par filiation ou inertie générique. Le rejet de ces dernières viendra plus tard, il est vrai, et pourra motiver le recours à une entremetteuse⁵. Ledit recours perd tout son sens, en revanche, dans la *Comedia llamada Selvagia* : Selvago s'en remet à la magie de la vieille Dolosina pour incliner le cœur d'une Isabela déjà éprise, qui a elle-même fait appel à une autre entremetteuse pour conquérir le même Selvago... Seul le lecteur est au courant, mais la conséquence est là : l'invocation de Dolosina à Pluton et tout ce qu'elle entreprend ensuite au service de Selvago apparaissent superfétatoires. De la même façon, dans la dernière continuation, la Corneja intercède pour Casandrina, sa fille qu'elle prostitue, entichée de l'*indiano* Polidoro ; elle finira par offrir à ce dernier une pomme préalablement ensorcelée. Vain effort, là encore : Polidoro est déjà fou d'amour.

20. En plus d'une utilisation de la magie par l'entremetteuse de moins en moins fondée – nous parlons bien de la justification de la magie, et non de son efficience, question notamment abordée par Vian Herrero (1997) –, c'est sa fonction même d'entremetteuse, et ce qui fait son apanage, qui sont atteints. D'autres intermédiaires moins blanchis sous le harnais interfèrent, par ailleurs, dans l'entremise de la vieille, de façon temporaire : Sigeril, dans la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, avant l'intervention tardive de l'*alcahueta* dans les amours des amants nobles (à l'acte XVIII) ; Oligides, dans la troisième continuation, avant l'intervention de Celestina à l'acte IV ; dans la *Tragedia Policiana*, le valet Solino, qui déclare, à propos de son maître, « tengo de ser medianero de sus amores » (112), puis après qu'il s'en est lavé les mains par poltronnerie, le page Silvano, avant l'intervention de la Claudina à l'acte IX. Mais même lorsque l'entremetteuse

5 Esteban Martín parle d'une « desvirtuación de la tercera » dans les quatre premières continuations célestinesques (2002 ; 58-61).

experte entre finalement en scène, elle fait doublon : certaines continuations « recuperan [...] la forma epistolar para amplificar de modo novelesco y hacer ejercicios de estilo, adquiriendo también un papel mediador paralelo al de la alcahueta » (Baranda et Vian Herrero, 2007 ; 430).

21. Un rôle de médiation parallèle, certes, mais qui neutralise la nature même du rôle de l'entremetteuse, au point que celle-ci devient, dans certains épisodes, factrice⁶, pour ainsi dire, réduite à transmettre les lettres entre les amants plutôt que d'user de sa verve pour communiquer les messages, comme à l'acte XVII de la *Tragedia Policiano*, où Philomena confie à Claudina un billet pour Policiano. Elle devient intermédiaire du véritable intermédiaire, à savoir la lettre. Elle devient même, dans la *Comedia llamada Selvagia*, entremetteuse de l'entremetteuse : Dolosina, médiatrice embauchée par Selvago pour amadouer Isabela, échoue à la fin de l'acte III, et doit demander de l'aide à Valera, *alcahueta* de pacotille, incapable de jeter un sort (85) : « VALERA: yo lo del conjuro burlando decía », reconnaît-elle, après avoir pourtant fait croire le contraire à Isabela.
22. Il résulte de tout cela que la présence de l'entremetteuse répond moins manifestement que chez Rojas à un impératif de l'intrigue, celle des amants nobles tendant, de toute façon, à se réduire à la portion congrue dans nos continuations. L'entremetteuse multiplie les va-et-vient dans la ville, occupe ostensiblement le terrain, et diversifie ses activités, ce qui donne l'impression d'un affairément continu. Mais si l'on cherchait, à la suite de Propp ou, quarante ans plus tard, de Greimas et de son schéma actantiel, à « donner du personnage [...] une définition strictement fonctionnelle qui le constituât en un composant du système narratif » (Jouve, 1992 ; 102), on se rendrait compte que le personnage de l'entremetteuse est largement défonctionnalisé. Devenue type, au gré du processus d'écriture collaborative, on la suit pour ce qu'elle est, et non parce qu'elle fait progresser l'intrigue. Ce sont les aventures de l'*alcahueta*, qui se ramifient en de multiples épisodes secondaires volontiers grivois, qui constituent le fil rouge de chacune de nos continuations, dans une plus ou moins grande mesure, et le fil conducteur qui les unit entre elles. Il nous semble que l'unité d'action célestinesque n'est pas aristotélicienne. Il faut, nous dit Aristote, que l'« action

6 Voici ce qu'écrit Esteban Martín au sujet de la Claudina, dans la *Tragedia Policiano* : « la alcahueta se ha convertido en una mera recadera que incluso desconoce el contenido de su embajada, lo que supone una considerable desvirtuación de su papel con respecto a Celestina, que en todo momento controla la situación » (2002 ; 68).

soit une et entière, et que les parties en soient assemblées de telle sorte que si on transpose ou retranche l'une d'elles, le tout soit ébranlé et bouleversé (1952 ; 41).

23. Nombre de péripéties de l'*alcahueta* peuvent être supprimées sans que l'édifice s'écroule ; les continuations substituent à l'unité d'action aristotélicienne une unité que l'on pourrait qualifier de thématique ou itérative : les aventures de l'*alcahueta* ne sont pas nouées entre elles par un rapport de cause à effet, mais par la présence d'un thème, un motif qui se répète, un personnage qui sert de liant.

24. Un personnage défonctionnalisé, donc, par rapport à celui qui apparaît chez Rojas, dont les traits sont grossis, et élevés par là même à la catégorie de type. Donnons quelques exemples. Alors que la Celestina de l'œuvre modèle déclarait à Sempronio, au détour d'un aparté (267) : « CELESTINA: Dile [à Calisto] que cierre la boca y comience a abrir la bolsa », l'entremetteuse célestinesque n'hésite plus à quémander ouvertement quelque grasse rémunération ; voyons ce bref dialogue de la *Comedia llamada Selvagia* dans lequel l'amant demande à Dolosina ce dont elle a besoin, en plus d'argent, pour mener à bien son intercession (142-143) :

SELVAGO: ¿pues será menester otra cosa?
DOLOSINA: Sí, tres en número. [...]
SELVAGO: Di, pues, ¿qué fue el primero?
DOLOSINA: Dineros.
SELVAGO: ¿Lo segundo?
DOLOSINA: Dineros.
SELVAGO: Bien te entiendo; di qué fue otra cosa.
DOLOSINA: Dineros.

25. Autre trait : les « ostentaciones de lujuria más o menos residual que manifiesta [Celestina] » (Mota, 2011 ; 505) se densifient dans les continuations ; ce désir sexuel qu'elle exprime, sinon avec retenue, sans trop de grivoiserie, lorsqu'elle voit Areúsa et Pármeno prendre du bon temps – « me hacés dentera con vuestro besar y retozar » (183), dit-elle – perce de façon plus crue et dénotative chez certains continuateurs : dans la *Tragedia Policiana*, par exemple, où la concupiscente Claudina, émoustillée par le jeune Silvano, lui dit (194) : « CLAUDINA: ¿y tan vieja te parezco? [...] Atiéntame a mí, verás si soy vieja más abajo, hijo. »

26. L'éloignement par rapport au modèle, sur le plan de l'action, se fait de plus en plus patent au fur et à mesure que les continuateurs innovent : sorte

de coursière, on l'a vu, l'*alcahueta* devient marieuse dans la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* ; avocate dans la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, où elle plaide la cause d'une certaine Angelina devant un procureur, et experte en pierres ; conseillère conjugale pour les couples Solino / Orosia et Salucio / Cornelia dans la *Tragedia Policiana* ; capable de « convertirse en animales y aves » (116), selon ce que nous dit Escalión dans la *Comedia llamada Selvagia*. L'entremise donne également lieu à des situations plus variées, souvent romanesques (sur cette question, voir Heugas, 1973 ; 257-262) : dans la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, une altercation entre un alguazil et l'entremetteuse alors que cette dernière se trouve dans la rue, juchée sur une mule (acte XII), et l'exécution d'un châtiment prononcé contre elle par le *corregidor* pour pratique de la *alcahuetería* (acte XLI) : Celestina est fouettée, affublée d'une mitre, recouverte de plumes et exposée aux yeux de tous sur la place centrale ; une entremetteuse qui se déguise en mendicante dans la *Comedia llamada Selvagia*, et fréquente la taverne (nouveau lieu célestinesque) dans la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*. La vieille s'épuise, à force de s'agiter dans tous les sens, et à travers elle, c'est un épuisement du type même auquel on assiste, qui culmine peut-être dans cette même continuation où Rufino, valet du héros, fait appel à la Corneja, non pas parce que son maître soupire pour une dame qu'il veut séduire, ou inversement, mais pour réaliser arbitrairement une *philocaptio*, sans qu'aucun des deux personnages concernés ne s'aiment. Épuisement du type, donc, et jusqu'à sa parodisation⁷ dans la *Comedia llamada Selvagia* où toutes les étapes habituelles de l'entremise sont renversées ou poussées à leur dernier degré : Dolosina entre chez les parents d'Isabela, en pleine sieste, comme dans un moulin ; venue duper la jeune vierge, elle diffère l'annonce de la raison de sa venue, comme toutes celles qui l'ont devancée, mais elle la retarde tellement qu'elle provoque la colère d'Isabela ; cette dernière, enfin, voit clair dans le jeu de la vieille et parvient à la berner (165) : « ISABELA: icogido os he la verdad sin que la podáis encubrir! [...] aunque vieja y yo mochacha, engañado os he. » Sa fureur, verbale chez les dames de tous les autres continuateurs, devient physique : à l'aide de sa suivante, elle brutalise Dolosina, à coups d'instruments de couture, dans une scène digne du théâtre de guignol.

7 Pour le thème de la parodie, non pas dans la *Comedia llamada Selvagia*, mais dans la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, nous renvoyons à Vian Herrero (2003).

27. Pour conclure, un processus de typification, auquel contribuent tous les continuateurs, est bien à l'œuvre dans le cycle célestinesque, qui défonctionnalise le rôle de *l'alcahueta* – à moins que ce ne soit la défonctionnalisation de *l'alcahueta* qui aboutisse à sa typification... Quoi qu'il en soit, ces quelques traits que nous avons mis en valeur ne sont pas complètement fonctionnels au sein de l'intrigue – mais nous ne croyons pas que l'intrigue constitue le critère privilégié à partir duquel juger de la qualité d'une œuvre littéraire –, mais le sont en ce que, revêtant une dimension caractéristique aiguë, ils permettent au lecteur de se faire une idée de l'entremetteuse, et peut-être aux auteurs de rivaliser d'originalité et de verve. Par rapport à l'œuvre de Rojas, ce manque de fonctionnalité interne découle, si l'on peut dire, d'une attention accrue à la fonctionnalité externe : soit que les continuateurs aient voulu plaire au public en accentuant les attributs du personnage qui avait le plus fasciné, au point qu'il devient personnage éponyme dès le tout début du XVI^e, quand son nom commence à concurrencer le titre original de l'œuvre, *Tragicomedia de Calisto y Melibea* ; soit que les continuateurs, conformément aux visées moralisantes dont ils font montre dans les pièces paratextuelles, aient forcé les traits de *l'alcahueta* (ivrognerie, luxure, avarice) pour mieux les dénoncer.
28. Se fait jour un paradoxe, qui complique l'appréhension du personnage : on observe simultanément, en effet, une dilution et une affirmation de la figure de *l'alcahueta* conçue par Rojas. Un effacement et une défonctionnalisation du rôle de *l'alcahueta* entendue comme entremetteuse, et en l'occurrence, dans nos textes, comme intermédiaire entre deux amants de haut lignage, nous l'avons dit. Mais, de façon concomitante, un affermissement du rôle de *l'alcahueta* pour tout ce qui n'a pas trait aux amours nobles, et en particulier, une amplification de son statut de mère maquerele : comme l'écrit Pierre Heugas, « les imitateurs ont accusé le côté professionnel de la vieille par rapport à l'œuvre modèle [...] ; [ils] ont précisé la spécificité du métier de la *puta vieja* » (1973 ; 502) : les continuations, la troisième et la cinquième en particulier, sont prodigues en détails relatifs aux clients des prostituées clandestines, aux relations conflictuelles entre *alcahueta*, filles de joie et *rufianes*, aux émoluments des uns et des autres, à la hiérarchie des courtisanes, etc. Toutes les activités de *l'alcahueta* peuvent être ramenées à la pratique d'un même métier, qui consiste à faciliter les relations amoureuses, aussi bien en jouant l'intermédiaire entre deux amants qu'en fournissant directement aux hommes les filles, à travers un

réseau de prostitution interlope. Ces deux facettes du métier apparaissent chez Rojas⁸, avec une primauté certaine, toutefois, de la première, puisque toutes les scènes de l'amour mercenaire s'y rapportent plus ou moins directement. Dans les continuations, c'est l'inverse : on assiste à une sorte de spécialisation de la vieille dans les affaires sexuelles ; en dépit de cette excroissance de la matière prostibulo-ludique évidente à laquelle se rattachent désormais les activités de ces nouvelles célestines, les continuateurs ne renoncent pas à ce que Pierre Heugas appelle le « schéma célestinien », issu du *Pamphilus de amore*, qui met en scène les trois personnages que sont les deux amants nobles et la vieille entremetteuse, et devient de plus en plus inopérant. Se produit donc, au cœur du cycle célestinesque, un mouvement de bascule progressif d'un aspect de l'activité de l'*alcahueta* (littéraire) à l'autre.

Bibliographie

ANONYME, *Tragedia de Polidoro y Casandrina*, Thèse de CRÍEZ GARCÉS Pedro Luis, Edición y estudio (MS. II-1591 de la Real Biblioteca), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Madrid, 2016. Disponible en ligne : <<https://eprints.ucm.es/39807/1/T37914.pdf>> (consulté le 18 juin 2019).

ARATA Stefano, « Una nueva tragicomedia celestinesca del siglo XVI », in *Celestinesca*, 12/1, 1988, p. 45-50.

ARISTOTE, *Poétique*, HARDY J., Paris, Belles lettres, 1952.

BARANDA Consolación, « De Celestinas: problemas metodológicos », in *Celestinesca*, 16/2, novembre 1992, p. 3-32.

BARANDA Consolación, « Las comedias del ciclo celestinesco: Segunda comedia de Celestina y Comedia Selvagia », in *La escritura inacabada*, ÁLVAREZ ROBLIN David et BIAGGINI Olivier (dir.), Madrid, Casa de Velázquez, 2017, p. 69-84.

8 Dans la pratique, l'activité de l'entremetteuse ne se cantonnait pas forcément aux nobles et aux prostituées. Si Rojas s'en est tenu à ces deux pôles, c'est peut-être que le contraste était piquant, et qu'il voulait traîner dans la boue l'amour noble, ou pour une autre raison, qui a peu à voir avec la réalité des entremetteuses.

BARANDA Consolación et VIAN HERRERO Ana, « El nacimiento crítico del “género” celestinesco : historia y perspectivas », in *Orígenes de la novela: estudios*, GUTIÉRREZ SEBASTIÁN RAQUEL et RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ Borja (dir.), Santander, Universidad de Cantabria, 2007, p. 407-481.

BOMPIANI Valentino et LAFFONT Robert, *Dictionnaire des personnages de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins » 1984.

FERNÁNDEZ Sebastián, *Tragedia Políciana*, Thèse de ESTEBAN MARTÍN Luis Mariano, Edición y Estudio de la *Tragedia Políciana*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de filología, Madrid, 2002. Disponible en ligne : <<https://eprints.ucm.es/3294/1/T17676.pdf>> (consulté le 18 juin 2019).

GENETTE Gérard, « Vraisemblance et motivation », in *Communications*, 11, 1968, p. 5-21.

GÓMEZ Gaspar, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, NAVARRO DURÁN Rosa (éd.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016.

HEUGAS Pierre, *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'université de Bordeaux, 1973.

JOUBE Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage », in *Littérature*, 85, 1992, 103-111.

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

MAEZTU Ramiro de, *Don Quijote, don Juan y La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe, « Austral », [1925], 1948.

MENÉNDEZ PELAYO Marcelino, *La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe, « Austral », 1958.

MOTA Carlos et al., edición y estudio de *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Real Academia Española, 2011.

MUÑÓN Sancho de, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, NAVARRO DURÁN Rosa (éd.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016.

PIERREVILLE Corinne, « L'entremetteuse des fabliaux, un singulier personnage », in *Entremetteurs et entremetteuses dans la littérature de l'Antiquité à nos jours*. Actes du colloque international organisé les 18 et 19 mai 2006 à l'université Jean Moulin, PIERREVILLE Corinne (dir.), Lyon, CEDIC, Jacques André, 2006.

ROBERT JAUSS Hans, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », [1978], 1990.

ROJAS Fernando de, *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, RUSSELL Peter, Madrid, Castalia, « Clásicos Castalia », [1991], 2013.

SILVA Feliciano de, *Segunda comedia de Celestina*, NAVARRO DURÁN Rosa (éd.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016.

VIAN HERRERO Ana, « Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en *La Celestina* y en su linaje literario », in *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, BELTRÁN Rafael et CANET VALLÉS José Luis (dir.), Valence, Universitat de València, 1997, p. 209-238.

VIAN HERRERO ANA, « *La Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*: relación cíclica y caminos de la parodia », in *Criticón*, 87/89, 2003, p. 899-914.

VIGIER Françoise, « Quelques réflexions sur le lignage, la parenté et la famille dans la 'célestinesque' », in *Autour des parentés en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Histoire, mythe et littérature*, REDONDO Augustin (dir.), Paris, Éditions de la Sorbonne, 1988, p. 157-174.

VILLEGAS SELVAGO Alonso de, *Comedia llamada Selvagia*, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra, 1873.

F.-X. GUERRY, « Du personnage Celestina au type célestinesque... »

WHINNOM Keith, « El género celestinesco : origen y desarrollo », in *Literatura en la época del emperador*, GARCÍA DE LA CONCHA Víctor (dir.), Salamanque, Universidad de Salamanca, 1988, p. 119-130.