



HAL
open science

Rire et mélancolie dans la Celestina

Christine Orobitg

► **To cite this version:**

Christine Orobitg. Rire et mélancolie dans la Celestina. Babel: Littératures plurielles, 2010, La Celestina: études croisées, 22, p.31-52. 10.4000/babel.207 . hal-01373401

HAL Id: hal-01373401

<https://amu.hal.science/hal-01373401v1>

Submitted on 28 Sep 2016

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.



Babel

22 (2010)

La Celestina : études croisées

Christine Orobitg

Rire et mélancolie dans La Celestina

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Christine Orobitg, « Rire et mélancolie dans La Celestina », *Babel* [En ligne], 22 | 2010, mis en ligne le 18 juillet 2013, consulté le 30 octobre 2013. URL : <http://babel.revues.org/207>

Éditeur : Université du Sud Toulon-Var

<http://babel.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://babel.revues.org/207>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

© Babel

Christine Orobitg

Rire et mélancolie dans *La Celestina*

La présente étude se fonde sur le postulat selon lequel les textes et les œuvres doivent être appréhendés selon les catégories et les grilles de lectures qui leur sont propres, celles de leur époque. Aucune représentation n'a un sens universel. Loin de s'élaborer dans une tour d'ivoire isolée du bruit et de la fureur de leur époque, textes et représentations construisent leur signification dans un environnement – linguistique, historique, biographique, idéologique, esthétique –, au sein d'un système de codes que l'analyse s'attachera à retracer.

Le but de cette réflexion est de proposer une lecture de *La Celestina* à travers le prisme de la mélancolie (non pas ce que notre époque entend par mélancolie, mais ce que la culture de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e se représentait à travers ce mot), laquelle va nous conduire aux notions de rire et de vanité.

La mélancolie à la charnière du XV^e et du XVI^e siècle est une notion issue des théories médicales : c'est une humeur qui induit, lorsqu'elle abonde dans le corps, un état de tristesse, un accablement pessimiste mais aussi, en accord avec les théories énoncées par le *Problème XXX*, 1 attribué à Aristote, une sagesse, une intelligence supérieure, un regard clairvoyant qui perce à jour les choses, ainsi qu'un rire né de la considération de la vanité des choses. Cependant, il ne s'agit pas ici, comme le faisait la traditionnelle critique des sources, d'aligner une série de références érudites dont le texte se serait inspiré, ou que l'auteur aurait lues. Il ne s'agit pas non plus, comme l'ont fait certains spécialistes qui ont mis en relation médecine et littérature espagnole du Siècle d'Or – on pense par exemple aux travaux d'Agustín Albarracín et Yvonne

David-Peyre –, de se limiter à constater que les différents auteurs examinés (Lope de Vega, Tirso et Cervantès, en l'occurrence) avaient une bonne connaissance des théories médicales de leur époque et que leurs œuvres étaient des textes « documentés »¹. Éclairer et analyser le tissu de références qui sous-tend un texte (tout en considérant que ce dernier, qu'il soit littéraire ou extra-littéraire, ne se limite pas à une somme d'allusions à la culture de son époque) ne se résume pas à une description et à une énumération des sources. Au contraire, mettre au jour le substrat culturel qui nourrit un texte permet de comprendre sa complexité, de mettre en évidence un implicite du discours, de mesurer ses enjeux.

Un texte écrit sous le signe de la mélancolie

La Célestine est écrite sous le signe de la mélancolie. L'auteur ou plus simplement – et pour ne pas entrer dans des polémiques liées à cette notion ou dans des débats sur la question de l'auteur unique ou pluriel de *La Célestine* –, la voix qui dit JE dans le paratexte affirme avoir écrit le texte enfermé dans sa chambre, la main posée contre la joue : « asaz vezes, retraydo en mi cámara, acostado sobre mi propia mano, echando mis sentidos por ventores y mi juyzio a bolar »².

Loin d'être anodine, cette position de la « main à la maisselle » connote à cette époque la mélancolie, liée à Saturne et à des représentations de tristesse désabusée, d'intelligence et de génie créateur. Klibansky, Panofsky et Saxl, Rudolf et Margot Wittkover, Maxime Préaud, Winfried Schleiner ou encore Olivier Pot³ l'ont bien montré : il

¹ Agustín Albarracín, *La medicina en el teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1954. Yvonne David-Peyre : « La melancolía según Santa Teresa », *Asclepio*, 17, 1965, p. 171-180 ; « Un caso de observación clínica en Tirso de Molina », *Asclepio*, 20, 1968, p. 221-233. « Deux exemples du mal d'amour dit héroïque chez Cervantès », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1982, 4, p. 383-404 ; « *El amor médico*, comedia documentée de Tirso de Molina », *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelone, éd. Laia, 1979, p. 209-223.

² Fernando de Rojas, *La Celestina*, Peter E. Russell (éd.), Madrid, Castalia, 2007 (1^{re} éd. : 2002), p. 199. Toutes les références au texte de Rojas, indiquées entre parenthèses dans le corps de cet article, sont tirées de cette édition.

³ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie*, trad. sous la direction de Louis Evrard, Paris, Gallimard, 1989. Voir aussi : Rudolf et Margot Wittkover, *Born under Saturn*, Londres, Weinfeld & Nicholson, 196 ; Olivier Pot,

est topique, pour un artiste au XV^e et au XVI^e siècle de se représenter en mélancolique, « la main à la maisselle ». Ainsi le font divers artistes italiens du XV^e siècle puis du XVI^e siècle, comme Dürer. Se peindre ou se dépeindre comme mélancolique est un *topos* des portraits, des auto-portraits et des paratextes d'ouverture. C'est un thème que l'on trouve dans de nombreux portraits d'artiste, ainsi que dans les prologues et préfaces. Montaigne lui-même ne dira-t-il pas qu'il a rédigé ses *Essais* sous l'effet de l'humeur mélancolique ?

C'est une humeur mélancolique et par conséquent une humeur très ennemie de ma complexion naturelle, produite par le chagrin de la solitude en laquelle il y a quelques années je m'estois jetté, qui m'a mis premièrement en teste cette resverie de me mesler d'escrire. Et puis, me trouvant despourveu et vuide de toute autre matière je me suis présenté moy-mesmes à moy, pour argument et pour subject. C'est le seul livre en son espèce, d'un dessein farouche et extravagant.⁴

Mais, loin de se résumer à un *locus communis*, un code (parmi tant d'autres) utilisé, voire détourné ludiquement par Fernando de Rojas, la représentation de la mélancolie, ainsi placée à l'ouverture du texte, surplombe le discours et lui apporte un éclairage significatif.

Célestine : un personnage sous le signe de Saturne et de la mélancolie

Si on se réfère au système de représentation de l'époque, le personnage éponyme de l'œuvre s'inscrit clairement sous le signe de Saturne et de la mélancolie.

L'ancienne vision du monde est basée sur un ordre quaternaire qui organise tout le macrocosme (l'univers) et le microcosme (l'homme)

Inspiration et mélancolie dans les Amours de Ronsard, Genève, Droz, 1990 ; Maxime Préaud, *Mélancolies*, Paris, Herscher, 1982 ; Winfried Schleiner, *Melancholy, genius and utopia in the Renaissance*, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1991.

⁴ Michel de Montaigne, *Essais*, II, 8 (« De l'affection des pères aux enfants »), Pierre Villey (éd.), revue par V. L. Saulnier, Paris, Presses Universitaires de France (Quadrige), 2004, p. 385.

selon une règle de quatre : le monde est composé de quatre éléments (air, feu, eau, terre), le corps humain est défini comme un équilibre de quatre humeurs (sang, cholère, flegme, mélancolie). Chacune de ces humeurs est reliée à une couleur, à deux qualités fondamentales issues d'une liste de quatre (chaud, froid, sec, humide), à une planète, à l'une des quatre saisons et à l'un des quatre éléments : le sang est rouge, chaud et humide, il est relié à l'air, au printemps, et à Jupiter ; la cholère est jaune, chaude et sèche, elle correspond au feu, à l'été brûlant, à la planète Mars ; la mélancolie est noire, froide et sèche, sa planète est Saturne, sa saison l'automne (ou l'hiver, selon les textes), son élément la terre ; enfin le phlegme est blanc (ou incolore), froid et humide, il correspond à la Lune, à l'hiver (parfois à l'automne) et à l'eau. Les âges de la vie, les moments de la journée sont organisés et répartis par quatre, tout comme les saveurs, les animaux, les plantes, les minéraux et les métaux.

Cet agencement du monde avait le don de stimuler l'imaginaire et d'offrir à l'esprit un ordre rassurant dans lequel ranger le désordre du visible. Dans cet ordre quaternaire, la mélancolie ou bile noire est rattachée au crépuscule et/ou à la nuit, au plomb, à des représentations de lourdeur, d'attraction vers la terre (d'où les yeux baissés ou le regard tourné vers le sol dans les représentations iconographiques de la mélancolie), elle est liée au monde bas et obscur, et à la vieillesse, âge où – selon les croyances de l'époque – le corps se dessèche et se refroidit, comme l'explique Juan Luis Vives :

Los viejos son melanchólicos, y por esso tardos y morosos, por aver contraído ya mayor frialdad y sequedad, y por esta razon las enfermedades frías son en ellos muy dañosas y rebeldes.⁵

La mélancolie est l'humeur qui domine chez les personnes âgées. Elle sera donc associée à toutes les représentations liées à la vieillesse, aux vices et vertus caractéristiques de cet âge : sagesse, prudence, clairvoyance, mais aussi avarice, crainte, pusillanimité, cupidité, paresse et tristesse.

Tous ces paramètres placent clairement le personnage de Célestine sous le signe de Saturne. Célestine est liée à Saturne et à la mélancolie par un dense faisceau de relations : par son âge avancé (on l'a

⁵ Tomás Murillo y Velarde, *Aprobación de ingenios y curación de hipochondricos*, Saragosse, Diego de Ormer, 1672, f. 14r^o-v^o.

vu, Saturne et la mélancolie règnent sur les personnages âgés), par sa cupidité (vice typiquement mélancolique et saturnien, qui la mènera à sa perte), par son amour du vin (selon le *Problème XXX*, 1 attribué à Aristote, le vin et la mélancolie ont la même nature venteuse), par sa conscience aiguë du temps (Saturne est en effet identifié à Chronos), par son lien avec la nuit (moment relié à Saturne et à la mélancolie). Par deux fois, Elicia lui reproche l'heure tardive de sa venue, à la fin de l'acte VII, scène 4 « ¿Éstas son tus venidas? ¿Andar de noche es tu plazer? ¿Porqué lo hazes? ¿Qué larga estada fue ésta? » (p. 395) et à la fin de l'acte XI, scène 4 : « ¿Cómo vienes tan tarde? No lo debes hazer, que eres vieja. Tropearás donde caygas y mueras » (p. 467).

Plus largement encore, c'est tout le texte de *La Célestine* lui-même qui peut être placé sous le signe de la mélancolie, en raison d'une série de facteurs et de données textuelles qui vont être analysées : l'omniprésence du thème du temps et la conscience aiguë de son passage ; la clairvoyance, l'esprit, la notion d'*ingenio* comme esprit perçant qui pénètre les apparences ; le thème du désabusement, la présence récurrente de stratégies et de procédés visant à faire tomber les masques, les illusions et les faux-semblants ; le rire, la notion de vanité, et enfin, l'ambivalence et la réversibilité de ces notions de mélancolie, de rire et de vanité.

Saturne, Chronos : une conscience aiguë de la vanitas

Dans le système de représentation ancien, la mélancolie est étroitement liée au temps.

En effet, Saturne est identifié à Chronos, et à son pouvoir de destruction du temps (dans la tradition mythologique gréco-latine, Saturne-Chronos dévore ses enfants de la même manière que le temps détruit ses œuvres).

La mélancolie est liée à cette prise de conscience du temps destructeur. *La Célestine* tout entière est habitée par le thème du passage du temps. Elle est conscience de l'écoulement temporel, conscience de l'imminence de la mort, de la vanité de toute chose. Parmi tous les personnages, c'est Célestine – le personnage placé sous le signe de

Saturne et de la mélancolie – qui se trouve chargée de formuler cette douloureuse conscience de l'écoulement temporel.

Plus précisément encore, le thème du passage du temps est relié aux représentations de révélation, de dévoilement, de mise en évidence d'une vérité (souvent amère) sous les apparences. Saturne-Chronos est en effet lié à un autre thème littéraire et iconographique, résumé par une sentence : *veritas filia temporis*, la vérité est fille du temps, autrement dit, le temps qui passe finit par faire tomber les masques⁶. Ce motif entre en résonance avec d'autres aspects nourris par la mélancolie dans le système de représentation classique : l'intelligence comprise comme clairvoyance, révélation des apparences.

Ingenio et clairvoyance : un regard qui soulève les apparences

Mélancolie et ingenio

Dans l'ancien système de représentation, la mélancolie est rattachée à la notion d'esprit, de clairvoyance, à ce que l'on appelle, dans l'Espagne médiévale et classique, l'*ingenio*. Largement diffusés à la Renaissance dans les cercles humanistes grâce à la traduction latine élaborée par Théodore de Gaza, les *Problemata* attribués à Aristote affirment dans la première partie de la section XXX que tous les hommes d'esprit ont été mélancoliques et que la mélancolie stimule l'intelligence. Suivant la voie ouverte par les *Problemata*, diverses autorités, anciennes et européennes, relient la mélancolie à l'*ingenio*. Arétée de Cappadoce assurait que la bile noire rend certains mélancoliques « ingeniosi »⁷ et Cicéron affirmera pour sa part : « omnes ingeniosos melancholicos esse » (*Tusculanes*, I, 80). Traduit à la cour d'Alphonse le Sage, le *Libro conplido en los iudizios de las estrellas* déclare que l'influence de Saturne, jointe à celle de Mercure, produit un individu « de buen pensamiento, sutil en sossacar por entendimiento una cosa por otra (...), agudo de espirito, espierto, escatimador e escodrinnador en sus

⁶ F. Saxl, « Veritas filia temporis », dans *Philosophy : essays presented to Ernst Cassirer*, Oxford, Oxford University Press, 1936.

⁷ D'après W. Schleiner, *op. cit.*, p. 23.

demandas, amor de entendimiento e de seso »⁸. Au XV^e siècle, le *De Triplici Vita* de Marsile Ficin, qui sera largement diffusé au siècle suivant, réaffirme l'*ingenium* des mélancoliques et propose une lecture du génie mélancolique à travers la théorie de la fureur platonicienne : la mélancolie est dès lors reliée aux notions d'intelligence, de sagesse, mais aussi aux notions de vision, de révélation, de fureur inspirée.

Ces idées vont être relayées au XVI^e siècle dans les milieux humanistes par des auteurs comme Luis Vives, Prosper Calanio, Miguel Medina ou, plus tardivement, Huarte de San Juan. Pour Vives, les hommes dotés d'un *ingenio* éminent sont mélancoliques (« la constitución corporal, en los varones de gran ingenio, que les inclina a la bilis negra ») et la bile noire stimule l'esprit, qui devient ainsi clairvoyant, apte à découvrir de grandes vérités : « Tales ingenios profundizan, construyen y descubren muchas cosas con gran lucidez »⁹.

Prosper Calanio paraphrase les *Problèmes* d'Aristote, en reliant la mélancolie à l'*ingenium* : « Quippe atra bilis ipsa ingenium praestat »¹⁰. La traduction espagnole des *Dialoghi d'amore* de Leone Ebreo relie Saturne à l'*ingenio*, tant dans sa version de 1568 que dans celle de 1590 : « De mas desto [Saturno] da grande ingenio »¹¹. De même, dans la traduction française de Pontus de Tyard, élaborée en 1551, on lit que Saturne est « ingénieux » et qu'il « donne en outre grand engin »¹². Enfin, le Père Miguel Medina souligne la mélancolie des hommes qui brillèrent par leur *ingenium* : « Omnes, inquit Aristoteles, qui claruerunt ingenios, melancholicos fuisse videmus »¹³, et Huarte soulignera à plusieurs reprises que la mélancolie rend les hommes « ingeniosos »¹⁴.

⁸ Aly Aben Ragel, *Libro conplido en los iudizios de las estrellas*, éd. de Gerold Hilty, Madrid, RAE, 1954, p. 184.

⁹ Luis Vives, *Tratado del alma*, dans *Obras completas*, éd. de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1948, II, p. 1281 et 1202.

¹⁰ Prosper Calanio, *Paraphrasis in librum Galeni de inaequale intemperie*, Lyon, 1538, p. 192. La citation est empruntée à W. Schleiner, *op. cit.*, p. 29, n. 24.

¹¹ *La Traduzion del Indio de los tres Diálogos de Amor de Leon Hebreo, hecha de Italiano en Español por Garcillaso Inga de la Vega, natural de la grand Ciudad de Cuzco*, Madrid, 1590, f. 90v^o. Cité par R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 681.

¹² *Ibid.*, p. 680-681.

¹³ Miguel Medina, *Christiana Paraenensis sive de recta in deum fide*, Venise, Iordani Zileti, 1564, f. 66v^o.

¹⁴ Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, Guillermo Serés (éd.), Madrid, Cátedra, 1989, p. 458.

De l'Antiquité au XVI^e siècle, l'association de la mélancolie à l'*ingenio* constitue donc un véritable *topos*. Il n'est pas sans intérêt, toutefois, d'affiner la réflexion pour découvrir ce que recouvre exactement l'*ingenio*. Alonso de Freylas – qui affirme l'*ingenio* des mélancoliques – le définit comme une capacité naturelle à comprendre les choses :

Es ingenio una fuerça, o potencia natural de entender, con la cual entendemos, conocemos, hallamos, y juzgamos las cosas dificultosas por muy secretas y ocultas que sean; sin que nadie nos las muestre, y resumiendo su naturaleza en breve digo; ser una fuerça natural, de entender lo dificultoso con presteza: a ésta llamó Nonio Marcello, natural sabiduría, porque con el sin maestro se halla lo que se busca, lo muy dificultoso, enricado [sic], y oscuro; se entiende con facilidad lo que está confuso, se explica con claridad y distinción: con ella se conoce la verdad, y falsedad de las cosas, las consecuencias, propiedades y fines dellas y de sus contrarios.¹⁵

Au XVI^e siècle, l'*ingenio* désigne l'esprit, les capacités intellectuelles en général. Vives le définit comme « [el] vigor y fuerza de nuestro entendimiento »¹⁶ et Herrera comme un talent naturel qui permet de cerner les choses les plus ardues : « *Ingenio*. Es aquella fuerza y potencia natural y aprehensión fácil y nativa en nosotros, por la cual somos dispuestos a las operaciones peregrinas y a la noticia sutil de las cosas altas »¹⁷. Plus précisément, l'*ingenio* mélancolique se définit comme une capacité à comprendre et à dévoiler ce qui est caché et apparaît, de ce fait, relié à une démarche récurrente dans *La Célestine* : la révélation de l'essence sous les apparences, la mise en évidence de la vanité du monde, la destruction des illusions.

¹⁵ Alonso de Freylas, *Si los Melanchólicos pueden saber lo que está por venir con la fuerça de su ingenio o soñando*, Jaén, Fernando Díaz de Montoya, 1606, p. 2-3. Le passage dont s'inspire Freylas est le *De compendiosa doctrina* de Nonus Marcellus.

¹⁶ Luis Vives, *Tratado del alma*, II, p. 1200.

¹⁷ Fernando de Herrera, *Anotaciones*, dans *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Antonio Gallego Morell (éd.), Madrid, Gredos, 1972, p. 531.

Un regard qui soulève les apparences

Mélancolie et acuité dans les textes théoriques

La mélancolie est aussi un regard, un esprit, qui soulève les apparences pour atteindre l'essence. Les liens posés entre mélancolie et *ingenio* reposent sur l'idée que le mélancolique est doté d'une clairvoyance particulière, d'un regard aigu, une *agudeza* qui lui permet de percer la surface de choses pour voir ce qui reste caché aux autres tempéraments.

L'*ingenio* – que la plupart des textes s'accordent à attribuer au mélancolique – est conçu comme un regard aiguisé qui perce à jour les objets les plus secrets. Covarrubias le définit comme « una fuerza de entendimiento investigadora » qui découvre les choses les plus subtiles et cachées (« sutilezas, invenciones y engaños »)¹⁸. C'est aussi en termes de pointe acérée que Vives définit l'intelligence : « El acumen de la mente se agudiza y se afila más con el saber »¹⁹. L'*ingenio* – et, par excellence, l'*ingenio* mélancolique – est une pointe qui soulève l'apparence pour atteindre l'essence. Aussi Vives clôt-il sa digression sur la mélancolie en décrivant l'*ingenio* de certains mélancoliques comme un regard incisif qui pénètre jusqu'au cœur des choses : « Aquellos cuyo ingenio penetra hasta lo profundo de las cosas, tienen gran valor para los asuntos de mucha gravedad e importancia »²⁰.

Autour de la mélancolie se tisse donc une imagerie du dur, du coupant, de l'aigu, du perçant, du pénétrant. Ficinus décrit le fonctionnement de l'intelligence mélancolique à travers le motif mystique de la quête du centre : dans un mouvement de pénétration au cœur même des choses, l'*ingenio* mélancolique effeuille les apparences pour atteindre le centre (« semper rerum omnium et centra petit et penetralia penetrat »²¹). Vives définit l'*ingenio* mélancolique comme un regard perçant qui, faisant éclater l'apparence des choses, perce à jour leur essence et pénètre « hasta lo íntimo y profundo de ellas » :

¹⁸ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Martin de Riquer (éd.), Barcelona, Horta, 1943, s. v. « ingenio ».

¹⁹ Luis Vives, *Tratado del alma*, II, p. 1193.

²⁰ *Ibid.*, II, p. 1204.

²¹ Marsile Ficinus, *De triplici vita*, Bâle, 1549, p. 18-20. Cité par Lawrence Babb, *Elizabethan malady*, East Lansing, Michigan State College Press, 1951.

Equilibrados debidamente el calor y las humedades contribuyen a formar un ingenio agudo y sano. La bilis negra enfrena para que pongan atención en lo que hacen los pensamientos que exacerba la bilis amarilla, y que andan vagando sin orden ni concierto (...); así es que no anda mariposeando por la superficie de las cosas, como la llama sobre la estopa y la paja, sino que penetra hasta lo íntimo y profundo en ellas.²²

De même Huarte décrit comment la tristesse et l'affliction dessèchent le corps « con la cual calidad se hace el entendimiento más agudo y perspicaz »²³. Pedro Mercado affirme que les mélancoliques sont capables d'une grande finesse d'esprit, employant à plusieurs reprises à leur égard l'adjectif *agudo* : les mélancoliques « tienen a vezes el juyzio tan agudo y subtil » et « no dexan los melancolicos de dezir cosas agudas »²⁴. Enfin, Alonso de Santa Cruz développe autour de l'*ingenio* mélancolique un lexique de la pointe, de la dague – contenue dans le verbe *indagare* –, de l'aiguille subtile qui perce à jour les choses ; il déclare que la mélancolie confère à l'esprit acuité et subtilité (« Acuitatem, ac ingenii subtilitatem creare succum hunc, dicebat Galenus ») et que les mélancoliques sont particulièrement brillants « in intellegendi et indagandi »²⁵.

Selon les conceptions en vigueur à la Renaissance, la bile noire, sèche et froide, a la propriété de dessécher, de durcir, d'affiner : elle raffermi les esprits animaux, les rendant durs et effilés. Suivant un principe d'analogie, l'esprit du mélancolique est représenté en correspondance avec son corps : à un corps sec, émacié, tout en angles, correspond une intelligence vive et pénétrante, un regard perçant et sagace, une sensibilité subtile. À la finesse des membres correspond l'acuité de l'esprit.

La révélation des apparences dans La Celestina

La révélation des apparences, la stratégie consistant à démasquer les faux semblants est, dans *La Célestine*, une constante, illustrée par de

²² Luis Vives, *Tratado del alma*, II, p. 1202.

²³ Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, p. 332.

²⁴ Pedro Mercado, *Diálogos de filosofía natural y moral*, Grenade, Hugo Mena, 1572, f. 116v° et 117r°.

²⁵ Alonso de Santa Cruz, *Dignotio et cura affectuum melancholicorum*, Matriti, apud Thomam Iuntam, 1622, p. 5.

multiples passages. Les entrevues successives entre Célestine et Parméno (dans l'acte I, puis dans l'acte VII) font tomber le masque du bon valet et contribuent à réveiller chez le jeune valet de Calixte les penchants les plus bas (luxure, cupidité, trahison), révélant le *servus fallax* sous le *servus fidelis*. Dans III, 1, Célestine dénonce la tromperie des apparences, la fausseté du monde. Elle révèle la fausse vertu des femmes de bonne naissance qui sont en réalité aussi dévergondées que les filles de basse extraction. Dans l'acte X, scène 3, la confession de Mélibée, qui exprime son impatience de voir Calixte, devient alors une illustration des principes exposés dans III, 1, et révèle sous la jeune fille prude et de bonne naissance, la femme ardente. Dans l'acte XIX, les paroles bien connues de Calixte (p. 584 : « señora, el que quiere comer el ave quita primero las plumas ») révèlent la véritable nature de Calixte, l'impétuosité du désir charnel dissimulée sous les belles paroles de la rhétorique courtoise. Tous les personnages sont passés au filtre d'un regard impitoyable et perçant, qui révèle leurs bassesses, leurs mesquineries, leurs failles et leurs fragilités.

Cette stratégie visant à faire tomber les masques, à révéler l'essence sous les apparences conduit finalement au rire. Non pas à un rire joyeux, insouciant, mais à un rire profond, philosophique, amer, marqué, là encore, par la mélancolie.

Le rire mélancolique dans La Celestina

Rire et mélancolie dans les textes théoriques

Il serait erroné de croire que la mélancolie, dans l'ancien système de représentation, est strictement et exclusivement liée aux notions de deuil, de douleur et de tristesse. Au contraire, pour les anciennes mentalités la mélancolie est éminemment liée au rire – ou du moins à un certain rire. Et c'est peut-être dans cette participation simultanée du rire et de la mélancolie, de l'amertume et de la légèreté que réside une des clés de lecture de *La Celestine*.

Selon les anciennes croyances médicales, la rate, siège du rire, est aussi l'organe de la mélancolie, comme l'explique la traduction castillane du *Liber de proprietatibus rerum* (1495), une des encyclopédies les plus diffusées de l'époque médiévale : « Algunos dizen que el baço es causa

del risso. Ca como ysydoro dize nos reymos por el baço & nos ayramos por la hiel & por el hígado amamos »²⁶. Ces conceptions seront reprises, à la fin du XVI^e siècle par le franciscain Juan de Pineda qui dans ses *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* fait aussi de la rate l'organe du rire²⁷.

De l'Antiquité à la Renaissance, les textes doctrinaux affirment l'existence d'une *melancholia hilaria* et d'un rire mélancolique. D'Alexandre de Tralles à Bernardo de Gordonio, plusieurs *auctoritates* médicales décrivent la mélancolie comme une alternance de rire et de larmes. Un certain nombre de textes distinguent aussi une *melancholia ridens* ou *melancholia hilaria*. Celse affirme que le rire peut être le signe d'un dérangement mental (*De medicina*, III, 18) et que les délires peuvent être tristes ou gais (« hilaritans ») ; Caelius Aurélien (*Maladies aiguës*, I, 35) évoque le « risus tacitus » de l'homme frappé de frénésie ; Hippocrate distingue dans ses *Aphorismes* (VI^e section, 53) des délires gais et des délires sérieux ; enfin, Paul d'Égine (*Œuvres*, III, 14) classe le rire parmi les signes de la mélancolie²⁸. Au XVI^e et au XVII^e siècle, en Europe, divers auteurs, comme Antonio Zara (évêque de Pitschen), Philippe Melanchton et Robert Burton évoquent une mélancolie caractérisée par le rire²⁹. Enfin, la préface *Au lecteur de La Nouvelle Fabrique des excellents traicts de vérité. Livre pour inciter les resveurs tristes et melancholiques à vivre de plaisir* (Paris, chez Jean de Lastre, 1579) de Philippe d'Alcricpe (pseudonyme de Philippe le Picard) fait de Saturne le père du rire, des joyusetés et inventions, des menteries, et donc de la littérature³⁰.

Ces représentations se prolongent dans l'Espagne du XVI^e et du XVII^e siècle. Vives distingue un rire né de la tristesse : « Hay risa que no es verdadera, y se manifiesta en la tristeza y en la indignación, como

²⁶ Bartholomaeus Anglicus, *Libro de proprietatibus rerum*, trad. de Vicente de Burgos, Toulouse, H. Meyer, 1494, f. h vij.

²⁷ Juan de Pineda, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, Madrid, BAE, 1963-1964, vol. II, p. 224.

²⁸ Toutes ces indications sont extraites de Jackie Pigeaud, *La maladie de l'âme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 463.

²⁹ Philippe Melanchton, *Liber de anima*, Wittemberg, haeredes Petri Seitzii, 1554, f. 76v°. Antonio Zara, *Anatomia ingeniorum*, Venise, ex typographia A. Dei et fratrum, 1615, p. 66. Robert Burton, *Anatomy of Melancholy* (1^{re} éd. : Londres, Cripps, 1621), Londres, Everyman, 1948, I, p. 382-407.

³⁰ Philippe d'Alcricpe (pseudonyme de Philippe le Picard), *La Nouvelle Fabrique des excellents traicts de vérité. Livre pour inciter les resveurs tristes et melancholiques à vivre de plaisir*, Françoise Joukovsky (éd.), Paris-Genève, Droz, 1983, p. 3-4.

dicen que fue la de Aníbal, vencido por Escipión en el Senado cartaginés; aquélla no es risa, sino crujir de dientes »³¹. Les *Disputationes medicae* de Pedro García Carrero décrivent une mélancolie caractérisée par l'alternance de la tristesse et du rire³². Enfin, Murillo y Velarde affirme que « unos [melancólicos] rien perpetuamente hasta que sanan »³³ et consacre de nombreuses pages de son traité sur la mélancolie au rire, suggérant que les deux concepts sont liés.

La figure de Démocrite : Démocrite mélancolique

Le lien qui relie le rire à la mélancolie peut être appréhendé à travers la figure de Démocrite³⁴. Démocrite incarne, à la Renaissance, le rire mélancolique. L'association de la mélancolie au rire trouve sa source dans la *Lettre à Damagète* attribuée à Hippocrate, qui raconte la visite du Père de la Médecine à Démocrite. Selon cette lettre, Hippocrate se rend au chevet de Démocrite à la demande des habitants d'Abdère qui le prennent pour un fou car il rit perpétuellement. Hippocrate trouve Démocrite en train de disséquer les animaux afin de trouver le siège de la bile noire et s'entretient avec lui sur les raisons de son rire. Démocrite lui explique qu'il rit de la vanité et de la folie des hommes. Hippocrate repart, convaincu que Démocrite est le sage et que ce sont les Abdéritains (et plus largement, les hommes et le monde) qui sont fous. Largement diffusée à la Renaissance³⁵, cette lettre constitue un texte familier pour les humanistes qui écrivent sur la mélancolie.

Suivant la voie ouverte par le texte hippocratique, de nombreux textes médicaux, philosophiques, moraux ou littéraires de la tradition occidentale associent Démocrite à la mélancolie. Lorsque Luis Vives évoque les dons intellectuels des mélancoliques, il se réfère à « Demócrito Abderita »³⁶. Philippe Melanchton, dans son *Liber de anima*

³¹ Luis Vives, *Tratado del alma*, II, p. 1280.

³² Pedro García Carrero, *Disputationes medicae*, Compluti, ex officina Iusti Sanchez Crespo, 1605, p. 233.

³³ Tomás Murillo y Velarde, *Aprobación de ingenios*, f. 20v^o.

³⁴ Sur ce sujet, voir Jean Starobinski « Démocrite parle. L'utopie mélancolique de Robert Burton », dans *Le Débat*, n° 29, mars 1984, p. 49-72.

³⁵ Les *Lettres* d'Hippocrate étaient connues à la Renaissance, notamment à travers l'édition des *Œuvres complètes* d'Hippocrate par F. Calvus à Bâle en 1526. Sur ce sujet, voir Roland Antonioli, *Rabelais et la médecine*, Genève, Droz, 1976, p. 156, n. 129, et J. Pigeaud, *op. cit.*, p. 477, n. 18.

³⁶ Luis Vives, *Tratado del alma*, II, p. 1202.

affirme que lorsque la mélancolie est issue de la combustion du sang ou mélangée à une part de sang, elle engendre un délire accompagné de rire, identique à celui de Démocrite, qui se gaussait de la sottise et de la folie (*stultitia*) humaine : « Cum melancholia est ex sanguine, & diluitur modico sanguine, efficit amentias ridicule laetantium, quale aiunt fuisse deliirum Democriti hilarius, qui ridere solebat hominum stultitiam »³⁷. Le navarrais Juan Huarte de San Juan relate dans le chapitre VI de l'*Examen de ingenios* l'entrevue entre Hippocrate et Démocrite, décrivant ce dernier dans une pose – sous un arbre, « recostado sobre un piedra, con un libro en la mano »³⁸ – qui rappelle par chaque détail la gestuelle codifiée de la mélancolie, celle-là même que l'auteur s'attribue à l'ouverture de *La Célestine*. Dans une perspective similaire, Juan de Pineda associe le rire de Démocrite à la mélancolie et à la rate³⁹. Mais l'auteur qui développe le plus l'association de la figure de Démocrite à la mélancolie demeure Robert Burton : le frontispice de la troisième édition (1628) de l'*Anatomy of Melancholy* (1621) montre Démocrite, placé sous le signe astrologique de Saturne et dans la pose traditionnelle de la mélancolie, le visage incliné, la main à la mâchoire, une plume à la main⁴⁰. Pour Robert Burton, Démocrite incarne celui qui réfléchit sur la bile noire, celui qui en fait l'anatomie, mais aussi celui qui en subit les effets. Aussi, toujours dans son frontispice, Burton se représente-t-il lui-même sous la forme de *Democritus Junior*, tenant un livre à la main.

À travers Démocrite se rejoignent les différents aspects de la mélancolie : le rire, l'exaltation et la dépression, le génie et la folie. Pouvant signifier à la fois l'aliénation ou la suprême sagesse, le rire démocritéen incarne toutes les ambiguïtés de la mélancolie, source de folie mais aussi d'un savoir supérieur. En effet, le rire mélancolique de Démocrite est un rire philosophique et profond, un rire qui révèle la vanité et la folie du monde. Comme l'explique le dizain d'Hugues Salel placé en tête de l'édition de 1534 du *Pantagruel* de Rabelais, Démocrite rit « des faitz de la vie humaine » :

³⁷ Philippe Melanchton, *Liber de anima*, Wittemberg, haeredes Petri Scitzii, 1554, f. 76v°.

³⁸ Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, p. 373-374.

³⁹ Juan de Pineda, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, vol. II, p. 224

⁴⁰ Klíbanky, Panofsky, Saxl, *Saturne et la mélancolie*, fig. 133. Sur Burton et son traitement de Démocrite, voir J. Starobinski, « Démocrite parle... », art. cit.

Il m'est advis que voy un Democrite
Riant les faitz de nostre vie humaine.

Habitée par un rire désabusé, à la fois amer et grinçant, révélant à chaque instant le spectacle de la folie du monde, *La Célestine* aurait pu s'approprier ce frontispice.

La Célestine *comme tableau de vanité et écriture du desengaño*

Ce rire désabusé, fruit d'un désabusement, qui correspond au terme espagnol de *desengaño* (dés-illusion) exprime une démarche à la fois libératrice et pessimiste, par laquelle le texte, constamment, sort de l'illusion, fait tomber les masques, révèle l'inanité, la friabilité des apparences. De ce fait, la mélancolie, le rire et la vanité sont étroitement liés aux thèmes – déjà évoqués – du temps, du *memento mori*, de la vanité. D'une certaine manière, *La Célestine* anticipe les tableaux de vanités qui se développeront à l'époque baroque.

Les thèmes de la vanité et du *desengaño*, largement présents dans *La Célestine*, situent le texte à mi-chemin entre le comique et le tragique : on y rit de la vanité du monde, des personnages, mais en même temps ces thèmes expriment une vision tragique de la vie et du monde, consciente du caractère éphémère de la vie, du caractère trompeur du monde où tout est faux, où tout est voué à la mort et à la destruction.

La Célestine peut se lire, d'une certaine manière, comme un tableau de vanités littérisé et dramatisé, mis en écriture à travers une trame, une intrigue, des personnages, une écriture.

Le tableau de vanités met en scène les séductions du monde matériel tout en dénonçant leur inanité et, d'une certaine façon, *La Célestine* ne fait pas autre chose. Une étude détaillée du texte met en évidence une série de motifs qui caractériseront, plus tard, les tableaux de vanités.

Le tableau de vanités laisse une place privilégiée au thème de l'or, de la richesse et des biens matériels. Beaucoup de vanités incluent des pièces d'or ou des objets de valeur (perles, bijoux, objets d'orfèvrerie). Or, le texte de Rojas est, comme on le sait, profondément habité par ces représentations : l'or (la chaîne en or et les cent pièces d'or données à Célestine, qui causeront sa perte), la cupidité (qui anime les

personnages de Célestine, Sempronio, Parméno), la richesse (richesse de Mélibée, richesse de Calixte exposée dans les actes IX et XX, richesse de Plébère) sont des notions qui vertèbrent le texte. Tout en mettant en scène la richesse et les biens matériels, le texte souligne leur vanité à travers le discours final de Plébère, qui constate l'inanité de sa propre richesse face à la mort : « ¿Para quién edificado torres? ¿Para quién adquirí honras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabricó navíos? » (p. 609).

Les tableaux de vanités se caractérisent aussi par le thème des jouissances matérielles, des plaisirs du monde : plaisir des sens, plaisir de la nourriture, plaisir procuré par la musique ou la beauté visuelle. D'où la présence fréquente, dans ces tableaux, de fruits, de fleurs, d'œuvres d'art, d'instruments de musique, et d'objets connotant le luxe et la beauté (tissus, bijoux, plumes). Tous ces thèmes sont présents dans *La Célestine* : la beauté féminine et ses séductions (évoquées dans les actes VII, XII, XIX), le plaisir charnel (actes VII, XVI, XIX), le plaisir de la nourriture (évoqué dans l'acte IX, lors du repas chez Célestine), le plaisir de la musique et les agréments du jardin (évoqués dans l'acte XIX, avec le chant de Mélibée et de Lucrèce dans le jardin de Plébère). Comme les tableaux de vanités, *La Célestine* met en scène un monde de plaisirs mais révèle en même temps leur caractère éphémère.

Le savoir, l'érudition et leur vanité sont aussi des thèmes présents dans les tableaux de vanités et dans *La Célestine*. Les livres constituent en effet un motif traditionnel des vanités picturales : souvent associés à un crâne et une chandelle (symboles de la brièveté et de la fragilité de la vie), ils mettent en scène la frivolité et l'inanité du savoir. Dans *La Célestine*, le savoir est très présent : l'œuvre est émaillée de sentences (tirées de Pétrarque, notamment), de références savantes, d'allusions à un savoir érudit, philosophique (qui apparaît notamment, dans I, 4 dans le discours de Sempronio sur les femmes) ou médical (visible dans l'acte VII, à travers les considérations de Célestine sur le *mal de madre*), et les personnages manifestent leur savoir et leur érudition de manière quelque peu ridicule parfois : on peut penser aux nombreuses sentences de Sempronio ou encore à la pompeuse phrase de Calixte dans l'acte VIII, scène 4 : « Ni comeré hasta entonces aunque primero sean los caballos de Febo apacentados en aquellos verdes prados que suelen, quando han dado fin a su jornada » (p. 411). Comme les vanités picturales, *La Célestine* met en scène le savoir en même temps qu'elle dénonce son inanité.

Un message ambivalent et réversible : entre ascétisme et exaltation des plaisirs temporels

Intimement liées, les notions et représentations de mélancolie, de rire et de vanité constituent des clés de lecture privilégiées pour aborder *La Célestine*. Mais la possession de ces clés n'autorise en aucun cas une interprétation monolithique du texte, dans la mesure où ces représentations sont, dans la culture médiévale et classique, aussi profondément ambivalentes et réversibles que le texte qu'elles éclairent.

Un message ascétique ?

La mélancolie, la vanité et le rire né de la considération de l'inanité des choses, qui imprègnent profondément *La Célestine*, peuvent être perçus comme une invitation à l'ascèse, c'est-à-dire au détachement du monde. Le monde étant inconstant, trompeur et éphémère – comme l'expose clairement le discours de Plébère à l'acte XXI –, lecteurs et spectateurs sont invités à le délaïsser et à se détourner de l'amour profane – incertain, fallacieux et mercantile – pour se tourner vers l'au-delà, vers l'amour divin et la transcendance éternelle.

Cette démarche ascétique est clairement annoncée dans le paratexte de *La Célestine*, aussi bien dans sa version de 1499 (*Comédie*) que dans celle de 1502 (*Tragicomédie*). La onzième strophe qui clôt les huitains liminaires de la *Tragicomédie* oppose de manière classique l'amour divin à l'amour profane, et invite à fuir les traits de Cupidon :

a todo correr devéis de huir
no os lance Cupido sus tiros dorados (p. 210, n. 27)

Les trois derniers huitains liminaires de la *Comédie* invitent à se tourner vers Dieu, et exaltent l'amour divin, l'amour de Jésus Christ :

Al qual Jesuchristo reciba en su gloria
por su pasión sancta, que a todos nos sana. (Huitain 9, p. 209)

Vosotros que amáys, tomad este ensempro,
este fino arnés con que os defendáys.
Bolved ya las riendas, porque no os perdáys;
load siempre a Dios, visitanto su templo (Huitain 10, p. 210)

Olvidemos los vicios que así nos prendieron
no confiemos en vana esperança;
temamos Aquel que espinas y lança,
açotes y clavos su sangre vertieron,
la su santa faz herida escupieron;
vinagre con hiel fue su potación;
a cada santo lado consintió un ladrón:
nos lleve, le ruego, con los que creyeron (Huitain 11, p. 210)

La onzième strophe oppose la « vana esperança » des amours profanes à la vraie espérance offerte par l'amour divin. Dès son ouverture, le texte se présente comme une double invitation, à aimer Dieu et à le craindre : « temamos Aquel que espinas y lança, / açotes y clavos su sangre vertieron ». C'est donc sous ce portique que le lecteur aborde *La Célestine*.

Enfin, la première strophe des trois huitains finaux ajoutés par la *Tragicomédie* de 1502 invite à fuir (« huygamos ») les dangers et les séductions de l'amour profane et invite à se tourner vers le Christ :

Pues aquí vemos quán mal fenescieron
aquestos amantes, huygamos su dança.
Amemos a Aquél que espinas y lança,
Açotes y clavos su sangre vertieron.
Los falsos judíos su haz escupieron,
vinagre con hiel fue su potación;
por que nos lleve con el buen ladrón
de dos que a sus lados pusieron (p. 621)

À son entrée et à sa sortie, le texte est encadré de messages ascétiques qui semblent fonctionner comme autant d'indications destinées à guider le lecteur dans son interprétation du texte.

Une célébration du profane

Mais les choses ne sont pas si simples. Car, en même temps et parallèlement, *La Célestine* met en scène une célébration des plaisirs et des biens terrestres.

Là encore, le parallélisme avec les tableaux de vanités fonctionne. Tout en proposant un message ascétique évident, les vanités picturales célèbrent les agréments et la beauté du monde : les objets qu'elles montrent sont essentiellement des objets de loisir ou de plaisir visuel, auditif, olfactif ou tactile (cartes à jouer, œuvres d'art, bijoux, instruments de musique). Représentant des fruits, des fleurs, des objets d'art ou des objets ouvragés, ces tableaux célèbrent de manière voluptueuse la beauté des choses : perfection des fleurs, éclat des armures, des bijoux, des métaux, chatoiement des étoffes, sensualité et rondeur des fruits, des pichets, des luths, velouté des tissus et des pétales, de l'hermine. Les vanités – comme celle de Pereda – ont, comme certaines natures mortes, une dimension de fête sensuelle.

Or *La Célestine* ne fait rien d'autre qu'affirmer avec éclat une aspiration aux plaisirs et aux biens temporels. Le texte affirme la valeur de l'argent (Célestine, Sempronio, puis Parméno sont obsédés par l'argent, et même Calixte se demande au début de l'acte II s'il a bien fait de donner cent pièces d'or à la vieille entremetteuse) ; il met en scène les plaisirs de la chair (dans les actes VII et VIII, lorsque Parméno jouit d'Aréuse, et dans l'acte XIX, qui évoque les plaisirs d'une rencontre charnelle dans le jardin), de la table (dans l'acte IX), de la musique et du jardin (dans l'acte XIX). Le vocabulaire du plaisir envahit le texte de *La Célestine* et se révèle de plus en plus présent dans les échanges verbaux entre Calixte et Mélibée, en particulier à partir de l'acte XII. Elicia affirme à l'acte VII, scène 4 : « Por Dios, dexemos enojo y, al tiempo, el consejo. Ayamos mucho plazer. Mientra oy toviéramos de comer, no pensemos en mañana. (...) No havemos de vivir para siempre. Gozemos y holguemos; que la vejez pocos la veen » (p. 397), et Mélibée elle-même affirme dans l'acte XVI la priorité du plaisir charnel et de l'amour profane sur l'obéissance aux parents et le respect des codes sociaux de l'honneur et du mariage :

¿Quién es el que me ha de quitar mi gloria? ¿Quién apartarme mis plazerer? Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor en quien tengo toda mi esperanza (...). Déxenme mis padres gozar dél si quieren gozar de

mí. No piensen en estas vanidades ni en estos casamientos; que más vale ser buena amiga que mala casada. Déxenme gozar mi mocedad alegre si quieren gozar su vejez cansada. (p. 547)

Le texte formule clairement une invitation à jouir du présent, du *hic et nunc*, sans attendre une transcendance dont il n'y a aucune trace dans le texte. D'ailleurs, à la différence de la tradition du *contemptus mundi* médiéval, la vitupération du monde formulée par Plébère dans l'acte XXI ne s'accompagne pas d'une invitation à se tourner vers l'au-delà. Si l'on s'en tient strictement au texte, sans se référer au paratexte, *La Célestine* est un texte sans transcendance, un texte où la dimension de l'au-delà est absente, où il n'y a que le *hic et nunc* des circonstances et du monde.

Certains critiques ont vu dans ces aspects une exaltation des possibilités matérielles de l'homme en relation avec la nouvelle prospérité économique que connaît la Castille sous les Rois Catholiques et avec la nouvelle vision que la Renaissance propose de l'homme, qui n'est plus vu comme un être faible, vil et méprisable dans un univers hostile, mais comme un individu doté de liberté dans un monde qui lui ouvre de multiples possibilités de plaisir ou de connaissance.

Ce qui est certain, c'est qu'il y a dans ces aspects du texte un chant épicurien inséparable de son contraire, le pessimisme, la conscience de la vanité de toute chose, l'appel à un certain ascétisme.

Les ambiguïtés du rire

Le rire dans *La Célestine* apparaît porteur des mêmes ambiguïtés. C'est un rire à double sens, un rire porteur de significations et de possibilités contradictoires ou, pour le moins, multiples.

D'une part, c'est un rire amer, critique, qui dénonce le vide du monde, la fausseté des apparences. Révélant la vanité de toute chose, c'est un rire qui conduit à un certain ascétisme.

Mais, en même temps, *La Célestine* cultive le plaisir du rire pour lui-même. Le rire né des bons mots, des moqueries et des plaisanteries grivoises est un rire festif et libérateur, qui rappelle le rire carnavalesque, un rire qui vaut par lui-même, qui ne s'oriente pas vers un au-delà mais qui jouit du *hic et nunc*, du plaisir de l'instant. Affranchi de tout message, de tout contenu (en particulier didactique), ce rire trouve sa finalité en lui-même : c'est un rire épicurien (et l'épicurisme, rappelons-le, est un

matérialisme, fondé sur l'atomisme, dans lequel il n'y a pas de croyance en une transcendance).

Il y a donc dans la vanité, dans le rire et dans la mélancolie qui imprègnent *La Célestine* une ambivalence profonde : le texte – comme le feront plus tard les tableaux de vanités – exalte les plaisirs du monde en même temps qu'il dénonce leur caractère fallacieux et éphémère.

Le texte de Rojas met en scène les plaisirs du monde, il montre un univers où les principales valeurs sont le sexe, l'argent, la richesse, la beauté et la sensualité des corps. L'acte XIX, centré autour de l'entrevue des amants dans le jardin de Plébère, exalte bien l'amour sensuel. D'ailleurs, l'amplification du texte, le passage de la comédie à la tragi-comédie, et le passage de 16 à 21 actes se fait bien dans le sens d'une plus grande importance accordée au plaisir des sens. L'auteur lui-même le reconnaît dans son prologue, où il affirme avoir amplifié le texte pour prolonger les scènes de plaisir entre amants :

Miré adonde la mayor parte acostava, y hallé que querían que se alargasse en el processo de su deleyte destos amantes, sobre lo qual fuy muy importunado. De manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña lavor y tan agena a mi facultad. (p. 220)

Mais, en même temps, le texte dénonce l'inanité de tout cela. Il y a dans *La Célestine* deux démarches inséparables, que l'on retrouvera dans certaines natures mortes et de nombreuses vanités de l'époque baroque : une célébration sensuelle du monde et la considération amère de sa vanité. Le texte de Rojas obéit à un double mouvement : fascination envers la réalité concrète et aspiration ascétique vers l'infini. *La Célestine* se définit par une tension entre ascétisme et sensualité, entre pessimisme et célébration joyeuse des plaisirs, entre fascination des apparences et dénonciation de leur fragilité.

Le texte entretient donc un rapport complexe avec le monde et les apparences : il dénonce leur vanité et leur caractère trompeur, mais demeure fasciné par eux, par la beauté des formes et, en premier lieu, par l'élaboration formelle de l'écriture, comme le montre la dimension profondément rhétorique du texte. Les apparences, les formes et, en l'occurrence, la perfection formelle d'une écriture deviennent l'instrument de leur propre dénonciation. Le texte utilise les apparences,

les formes, pour dénoncer leur propre inanité, parce que, finalement, il n'y a pas d'autre langage possible que celui des apparences.

Christine Orobitg

TELEMME (UMR 6570) – Université de Provence Aix-Marseille I