



HAL
open science

“ Elicia ou l’itinéraire transfictionnel d’un personnage célestinesque. De Fernando de Rojas a Luis García Jambrina (2008) ”

Guerry François-Xavier

► To cite this version:

Guerry François-Xavier. “ Elicia ou l’itinéraire transfictionnel d’un personnage célestinesque. De Fernando de Rojas a Luis García Jambrina (2008) ”. *HispanismeS*, 2022, (numéro monographique La transfictionnalité dans les mondes hispaniques: le personnage et ses aventures dir. collectif Textualités, David Álvarez, Sandra Gondouin, Marie-José Hanai, Lina Iglesias, Laurie-Anne Laget, Pénélope Laurent, Caroline Lepage, Renée-Clémentine Lucien, Corinne Mencé-Caster, Julien Roger, Graciela Villanueva), 19, 10.4000/hispanismes.16360 . hal-03889495

HAL Id: hal-03889495

<https://hal.science/hal-03889495v1>

Submitted on 17 Nov 2023

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.



HispanismeS

Revue de la Société des Hispanistes Français

19 | 2022

La transfictionnalité dans les mondes hispaniques : le personnage et ses aventures

Elicia ou l'itinéraire transfictionnel d'un personnage célestinesque

De Fernando de Rojas à Luis García Jambrina (2008)

Elicia o el itinerario transficcional de un personaje celestinesco. De Fernando de Rojas a Luis García Jambrina (2008)

Elicia or the transfictional journey of a character from 'La Celestina'. From Fernando de Rojas to Luis García Jambrina (2008)

François-Xavier Guerry



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/hispanismes/16360>

DOI : 10.4000/hispanismes.16360

ISSN : 2270-0765

Éditeur

Société des Hispanistes Français

Référence électronique

François-Xavier Guerry, « Elicia ou l'itinéraire transfictionnel d'un personnage célestinesque », *HispanismeS* [En ligne], 19 | 2022, mis en ligne le 30 juin 2022, consulté le 14 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/hispanismes/16360> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hispanismes.16360>

Ce document a été généré automatiquement le 14 juillet 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Elicia ou l'itinéraire transfictionnel d'un personnage célestinesque

De Fernando de Rojas à Luis García Jambrina (2008)

Elicia o el itinerario transficcional de un personaje celestinesco. De Fernando de Rojas a Luis García Jambrina (2008)

Elicia or the transfictional journey of a character from 'La Celestina'. From Fernando de Rojas to Luis García Jambrina (2008)

François-Xavier Guerry

- 1 Première question à laquelle il nous faut répondre : pourquoi nous intéresser à Elicia et, peut-être même, qui est Elicia ? Ce n'est certes pas l'un de ces personnages invisibles qui peuplent *La Celestina*, dont parle Alan Deyermond, ces personnages mentionnés en passant et dont personne ne se souvient, les sœurs de Celestina, l'aubergiste de la place, le jardinier Molléjar ou un certain ambassadeur français¹. Mais le lecteur occasionnel de l'œuvre, le lecteur non professionnel, nous serions tentés de dire le *vrai* lecteur, se rappelle-t-il ce personnage ? Nous avons mené une rapide enquête auprès de quelques-uns de ces lecteurs de notre entourage, et nous nous sommes rendu compte que non. Elicia appartient à ce que Tiphaine Samoyault appelle l'« espace du personnage secondaire, dont toute la géographie, tous les attributs, dessinent le dehors de la fiction »². Elicia est une prostituée qui exerce illicitement chez Celestina, c'est-à-dire hors des murs de la *mancebía*, la maison de tolérance officielle gérée par la municipalité, seul lieu où la prostitution était tolérée³. Mais force est de constater que les contours de cette activité à laquelle les personnages font allusion, mais qui ne se concrétise pas dans la diégèse — entendue comme univers fictionnel — ne sont pas nets. L'évocation est en quelque sorte à l'image de cette occupation même, clandestine. Dans les six actes dans lesquels Elicia intervient, des seize que compte la première version de l'œuvre de 1499, ce sont cet univers dans lequel elle baigne et le rôle de caractérisation de Celestina en tant qu'entremetteuse et maquerelle qui est le sien, plus que la réalité effective de ses actions, qui font d'elle une prostituée. On ne lui connaît que deux relations : Crito et Sempronio. Au premier acte, elle cache en toute hâte dans un

débarras le premier lorsque le second, son seul amant véritable dans le texte, arrive à l'improvisiste⁴. Crito est l'un de ces personnages invisibles, une présence fugitive dont il ne sera plus jamais fait mention, et que les données diégétiques ne permettent pas d'assimiler en réalité au client de ce qui serait une relation sexuelle tarifée. Et faut-il vraiment croire Celestina lorsqu'elle affirme, à l'acte VII, s'adressant à Areúsa : « ¡Ay, ay, hija, si viesses el saber de tu prima y qué tanto le ha aprovechado mi criança y consejos [...] que uno en la cama y otro en la puerta y otro que suspira por ella en su casa, se precia de tener »⁵ ? On sait justement qu'Elicia rechigne à suivre les recommandations de Celestina et que le discours qu'elle tient à Areúsa n'a aucune valeur de vérité puisqu'il ne vise qu'à convaincre cette dernière du bien-fondé de prendre plusieurs amants, et pour cela, tous les arguments sont bons. Ce n'est que le bain grivois ambiant et que rétrospectivement, à la lecture de la seconde version de l'œuvre de 1502, que la nature de l'activité d'Elicia semble se confirmer, quoique jamais de façon explicite. Dans cette continuation elliptique, pour le dire avec Gérard Genette, ou interpolation transfictionnelle, pour le dire avec Richard Saint-Gelais, on ne la voit toujours pas exercer la prostitution, mais, dans un monologue, l'espace où peut émerger une parole authentique, elle déplore que la fréquentation de sa maison ait baissé depuis qu'elle porte le deuil de Sempronio, qui a été décapité : « Poco se visita mi casa. Poco se pasea mi calle. Ya no veo las músicas de la alborada, ya no las canciones de mis amigos, ya no las cuchilladas ni ruydos de noche por mi causa; y lo que peor siento, que ni blanca ni presente veo por mi puerta »⁶. Les choses se précisent... Quoi qu'il en soit, Elicia est ce personnage secondaire dont le degré relativement élevé d'indétermination et le tracé en pointillé des linéaments de l'activité professionnelle projettent vers un au-delà du texte et suggèrent un monde bouillonnant d'érotisme, dans lequel la ronde des clients est incessante ; un monde que l'on subodore et dont le grondement arrive jusqu'à nous, lointain, mais que le texte ne décrit pas. Nous sommes amenés à donner dans la parafictionnalisation, néologisme qu'emploie Richard Saint-Gelais pour qualifier le « discours hétérogène et discontinu » que chaque lecteur développe librement, constitué de toutes les propositions (inférences, hypothèses, prévisions, etc.) qui « ne se rapportent pas tant au récit qu'à l'univers fictif », et qu'il verse dans la diégèse, pour pallier les blancs de la fiction⁷. On a recours à la parafictionnalisation, contribuant à la diégèse, lorsque l'on fait l'hypothèse que Crito fait partie des clients d'Elicia et qu'en dépit de l'arrivée impromptue de Sempronio, il ne manquera pas de la rétribuer, à moins qu'il ne l'ait déjà fait ; lorsque l'on devine quels sont les intentions et le profil des *amis* qui se pressent chez Elicia ou lorsque, sachant que cette dernière porte le deuil, on se prend à imaginer à quoi ressemble sa tenue de travail habituel... C'est à partir de ces mêmes propositions et hypothèses que les continuateurs de l'œuvre, sur lesquels nous allons nous attarder dans un instant, ont étoffé le rôle d'Elicia, lui ont donné de nouveaux clients et de véritables scènes érotiques.

- 2 Mais nous n'avons toujours pas répondu à la question : qu'est-ce qui justifie que l'on s'intéresse spécifiquement à Elicia et à sa trajectoire au long cours, à ce personnage secondaire, donc, dépourvu de ce qui définit un héros (Celestina, en l'espèce), selon Philippe Hamon, à savoir une qualification, une distribution, une autonomie, une fonctionnalité différentielles et une prédésignation conventionnelle⁸. Nous voulons justement montrer qu'Elicia, de façon insoupçonnée, occupe une place à part dans ce

que l'on appelle d'ordinaire le *cycle célestinesque*, que composent les œuvres suivantes, à la suite de la *Comedia* puis *Tragicomedia de Calisto y Melibea* :

- 1534. *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva.
- 1539. *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* de Gaspar Gómez.
- 1542. *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón.
- 1547. *Tragedia Policiano* de Sebastián Fernández.
- 1554. *Comedia llamada Selvagia* d'Alonso de Villegas Selvago.
- Année 1560. *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* d'auteur inconnu.

- 3 Nous allons revenir sur cette notion de *cycle*, ici l'ensemble transfictionnel que constituent les six continuations allographes de *La Celestina*, c'est-à-dire à la fois des hypertextes pour le dire avec Gérard Genette et des transfictions pour le dire avec Richard Saint-Gelais, que l'on peut lire de façon autonome. Cinq continuations proleptiques ou en aval, et une, la quatrième, analeptique ou en amont. À strictement parler, ces œuvres ne continuent pas *La Celestina* au sens où elles apporteraient un dénouement, achèveraient ce qui ne l'était pas ou introduiraient des aventures nouvelles. Elles ne sont pas comparables, pour donner un exemple de la même époque, à la continuation anonyme du *Lazarillo de Tormes* de 1555, qui reprend le fil de l'histoire où l'a coupé le premier auteur, et fait vivre au héros toutes sortes de péripéties, sous-marines en l'espèce (Lázaro se transforme en poisson). Des péripéties qui ont des points de contact évidents avec celles de l'œuvre originale, en termes de structure, de thématique, d'orientation générale, mais qui sont fondamentalement inédites. Dans le cycle célestinesque, il est question de la reprise de personnages qui appartiennent à la fiction initiale (ce sont les trois premières continuations, qui forment un cercle au plus près de l'œuvre de Rojas) ou de l'apparition de personnages nouveaux, rattachés aux premiers par des liens de parenté réels ou symboliques (c'est le second cercle, qui englobe les trois dernières continuations)⁹. Il est question pour ces auteurs d'investir un univers fictif qu'ils n'ont pas forgé, mais en dépit d'innovations parfois profondes, de l'introduction de personnages étrangers à l'univers célestinesque, et de dénouements alternatifs¹⁰, ce sont des variations d'un schéma relativement figé qu'ils proposent, une sorte de triangle non pas amoureux mais protagonistique, qui met en scène une entremetteuse chevronnée et deux amants nobles qui font appel à ses services. Plus qu'un prolongement, on a l'impression d'un éternel recommencement, puisque par six fois, c'est une entremetteuse aux attributs emblématiquement célestinesques qui prend en main les amours d'un couple bien-né dont le déroulement suit *grosso modo* les mêmes étapes. On passe donc d'une entremetteuse à l'autre, par voie matrilineaire¹¹, puisque dans cette lignée, chaque entremetteuse est présentée comme la *filles* et/ou la *nièce* de celle qui précède, et comme la *mère* et/ou la *tante* de celle qui suit. A une exception près, il est question d'une filiation affective, et non biologique : Celestina d'abord dans les deux premières continuations ; Elicia, protégée de cette dernière, dans la troisième continuation ; Claudina, mentor de Celestina dans la quatrième ; Dolosina, petite-fille de Claudina dans la cinquième ; Corneja, enfin, disciple d'Elicia dans la sixième et dernière continuation. Il y a une dimension temporelle et cyclique parfaitement thématifiée : ces mères maquerelles se passent le relais et se transmettent une sorte d'héritage à la fois axiologique et professionnel (un amour du métier, un code de l'honneur), et matériel. La mort de l'une vaut intronisation de celle qui suit, et ainsi de suite. La configuration générale, elle, reste inchangée, et le cycle célestinesque fait peut-être partie de ces transfictions mentionnées par Richard Saint-Gelais, rattachées à l'univers fictif initial, mais qui

« n'offrent pas toujours un développement sur le plan du récit »¹². C'est faute d'un terme meilleur que l'on parle de continuations célestinesques étant entendu que « A diferencia de las imitaciones, las secuelas no intentan recrear o repetir el texto anterior sino más bien expandirlo. »¹³. Répéter et recréer, plus que prolonger, c'est pourtant ce à quoi s'adonnent nos continuateurs. C'est en cela que le cycle célestinesque n'est pas facile à appréhender et, au même titre que les cycles chevaleresques qui récoltent un succès massif à la même époque, il est pris dans cette dialectique entre continuité, et même fixité à certains égards, et discontinuité, dans ce qu'Anne Besson appelle le « renouvellement par le même »¹⁴.

- 4 Dans ce système transfictionnel célestinesque, à savoir l'ensemble des dérivés transfictionnels de *La Celestina*, quel est le personnage que l'on retrouve dans le plus d'œuvres, en tant que personnage agissant, et celui qui influe le plus sur le cours de l'histoire, après qu'il est mort dans la fiction étant entendu que les personnages célestinesques, pris dans un cycle, vieillissent, se décrépissent et meurent, à l'inverse de nombreux personnages de série, immunisés contre la morsure du temps ? Évidemment, il est moins question de la fréquence d'apparition d'un personnage que de son rôle de maillon dans un système entre les dérivés transfictionnels – rappelons que dans un cycle littéraire, à l'inverse de ce qui se passe dans d'autres systèmes transfictionnels mis en évidence par Richard Saint-Gelais, ce qu'il appelle le « modèle satellitaire » par exemple, des relations se tissent entre les transfictions et l'œuvre initiale, bien sûr, mais aussi entre les dérivés transfictionnels eux-mêmes. Il appert du système de personnages que chaque continuateur célestinesque lit ses prédécesseurs et y fait référence de façon plus ou moins allusive¹⁵. Dans cet ensemble, devant *Celestina*, le personnage qui traverse le plus d'œuvres, qui marque le plus durablement de son empreinte la diégèse, et joue ce rôle de maillon, c'est Elicia. On parle de cycle célestinesque du nom de *Celestina* car c'est bien elle qui crée et fige le type de l'entremetteuse telle qu'il se fait jour dans ce corpus, mais c'est Elicia qui sert de liant, si l'on considère le cycle dans son ensemble.

Figure 1

	<i>La Celestina</i>	<i>Segunda Celestina</i>	<i>Tercera Celestina</i>	<i>Cuarta Celestina</i> o <i>Elicia</i>	<i>Policiana</i>	<i>Selvagia</i>	<i>Polidoro</i>
Celestina	pers. princ.	pers. princ.	pers. princ.	pers. mémoriel	pers. très sec.	∅	∅
Elicia	pers. sec.	pers. sec.	pers. sec.	pers. princ.	∅	pers. mémoriel	pers. mém.

- 5 Ces étiquettes de personnage principal, personnage secondaire et personnage mémoriel (c'est-à-dire un personnage qui ne vit plus que dans la mémoire de tiers personnages, et sert de faire-valoir diégétique en quelque sorte en ce qu'il permet à une transfiction de se raccrocher à une œuvre initiale), mériteraient d'être affinées, mais elles sont suffisantes pour notre propos. *Celestina* est personnage principal ou secondaire dans quatre continuations, personnage mémoriel dans la troisième continuation, et elle ne joue pas de rôle transfictionnel véritable dans les deux dernières continuations, au-delà de quelques mentions très à la marge, et de l'autorité diégétique qu'elle exerce. Son influence s'efface à mesure que les continuations s'égrènent dans le temps et forment ce que Rosa Navarro Durán appelle le second cercle, plus éloigné du modèle. Elicia, elle, est personnage secondaire ou principal dans trois continuations et personnage

mémoriel dans deux continuations, et il se trouve que ce sont justement les deux dernières. Elle constitue donc une présence diégétique pérenne, de la première à la dernière continuation.

- 6 Alors pourquoi quelques-unes des principales modalités de la transfictionnalité mises en exergue par Richard Saint-Gelais se cristallisent-elles autour de ce personnage ? Nous entendons prouver qu'Elicia est en quelque sorte garante de la continuité diégétique, et ce, dès la première continuation de Feliciano de Silva (1534), dans laquelle Celestina reprend du service. Celestina n'avait-elle pas été assassinée ? Quiconque a lu l'œuvre assurera qu'elle est bien morte, après avoir été lardée de coups d'épée par Sempronio, avec la complicité de Pármeno, à l'acte XII. Pourtant, dans la *Segunda Celestina*, l'entremetteuse, bien vivante, explique ce qui suit : « [...] yo vine aquí, a casa del señor arcidiano viejo [...] a ser encubierta de la venganza que de los criados de Calisto yo quise tomar, fingiendo con mis artes que era muerta »¹⁶. Elle a donc feint d'être morte et s'est cachée, le temps de se faire oublier, chez un vieil ami ecclésiastique et son amante Zenara, tous deux complices de la supercherie. Dans la catégorie plus vaste de la « version », il s'agit là de ce que Gérard Genette appelle des « transformations pragmatiques » et Richard Saint-Gelais un contrefictionnel, c'est-à-dire une modification, radicale en l'occurrence, des données empiriques de la fiction¹⁷, comparable à d'autres exemples que donne le théoricien canadien, notamment le roman de Jacques Cellard, intitulé *Emma, oh ! Emma !* (1992), dans lequel Madame Bovary ne se suicide pas.
- 7 Mais Feliciano de Silva fait montre d'une grande adresse pour franchir l'obstacle que constitue la clôture de la fiction initiale — rappelons qu'il est le seul auteur professionnel de notre cycle — car il en altère un élément substantiel, dont dépend l'exemplarité morale de l'œuvre, sans rien ajouter, retrancher ou substituer, et en ne s'appuyant en fait que sur les faits tels que les a présentés Fernando de Rojas. Lisons le passage qui correspond à l'assassinat de Celestina :
- Pármeno [il s'adresse à Sempronio]. ¡Dale, dale, acábala, pues començaste, que nos sentirán! ¡Muera, muera! ¡De los enemigos, los menos!
- Celestina. ¡Confesión!
- Elicia. ¡O crueles enemigos! ¡En mal poder os veáys! ¡Y para quién tovistes manos! ¡Muerta es mi madre y mi bien todo!¹⁸
- 8 A l'acte suivant, Sosia, un domestique, déclare ceci, après avoir annoncé à Calisto, son maître, que Celestina était morte : « De más de treinta estocadas la vi llagada, tendida en su casa, llorándola una su criada »¹⁹. En dépit de son expression hyperbolique et des déductions qu'il ne manque pas de faire, il ne dit pas qu'il a vu Celestina morte, mais qu'il a vu qu'elle était blessée et gisait au sol. Et il précise que ce sont les cris du bourreau chargé d'exécuter Sempronio et Calisto pour le crime commis qui l'informent que Celestina est morte. Autrement dit, c'est le châtement public auquel il assiste et la voix de la justice qui le convainquent de la chose, c'est-à-dire des sources de seconde main. Le seul témoin *a priori* fiable n'est autre qu'Elicia, qui raconte comme suit l'épisode que nous venons de lire : « Mil cuchilladas le vi dar a mis ojos; en mi regaço me la mataron »²⁰. Feliciano de Silva, et c'est là son habileté, ne modifie pas la version de ce témoin clé puisqu'Elicia, stupéfaite de voir reparaître face à elle Celestina, s'exclame, s'adressant à Areúsa : « ¡Ay hermana mía!, pues si vieras como yo la vi, cuando aquellos malaventurados me la dejaron en los brazos muerta y atravesada de mil estocadas [...] »²¹. Son ahurissement et celui des voisins, lorsqu'ils découvrent que Celestina se promène dans la rue l'air de rien, est à mettre en parallèle avec celui des

lecteurs eux-mêmes, qui ne s'attendaient probablement pas à ce qu'une œuvre achevée, dans laquelle meurent brutalement pas moins de cinq personnages, ait un prolongement. Si l'on revient à Elicia, on constate donc que son point de vue sur les événements n'a pas changé. Les faits sont têtus. Il faut se tourner vers Celestina pour avoir le fin mot de l'histoire, une Celestina à qui Feliciano de Silva semble imputer la responsabilité même de cette réécriture contrefictionnelle ; une Celestina pleine de rouerie, qui fait croire à tout le monde, à commencer par Elicia, que les coups de dague reçus l'ont tuée, mais qu'elle a ressuscité. Elle espère que le récit mensonger de ce miracle lui confère une aura singulière et lui permette d'hameçonner de nouveaux clients. Le premier continuateur exploite non pas une faille de la fiction originale, mais une sorte de silence, d'incomplétude inhérente à toute fiction²² : le fait qu'il soit question du corps transpercé de Celestina, mais que le corps en question disparaisse ensuite dans les interstices de la fiction, et qu'il ne soit par exemple fait aucune mention d'un enterrement qui attesterait qu'il y a effectivement un cadavre. Mais c'est un détail qu'aucun lecteur ne réclame, sinon dans pareil cas. Feliciano de Silva apporte donc un correctif fondamental à la fiction première, mais il s'en déresponsabilise, car il colle de très près aux caractéristiques de cette dernière et, en particulier, à la configuration générale du personnage de Celestina. Ce sont bien ses capacités de guérisseuse, de sorcière, et surtout, le fait qu'elle mente sans vergogne, autant de traits définitoires du personnage dans l'œuvre originale, qui rendent possible cette perspective nouvelle²³. Celestina, qualifiée d'« embustera » dès le premier acte de l'auteur ancien, trompe absolument tout le monde, sans exception. Feliciano de Silva semble presque suggérer qu'elle a berné jusqu'à Fernando de Rojas lui-même, en faisant la morte. Il donne l'impression que ce n'est pas lui qui révise ce qu'il s'est passé pour raccrocher tant bien que mal sa continuation au texte initial, mais les personnages de la fiction première, Elicia et Sosia, qui n'ont pas su démasquer la mystification. C'est par un procédé proche de ce que Gérard Genette appelle la transfocalisation et Richard Saint-Gelais le décentrement, soit l'adoption d'un point de vue nouveau, celui de Celestina, que la vérité éclate, sans que Feliciano de Silva ait besoin de justifier son geste créateur ailleurs que dans la diégèse et par la bouche de la principale intéressée. Richard Saint-Gelais réserve les termes de *décentrement/recentrement* aux changements de point de vue et à l'éclairage nouveau qui en résulte si et seulement si les données diégétiques initiales restent intactes, sans quoi on entre dans le champ contrefictionnel. Le tour de force de Feliciano de Silva consiste précisément à donner l'impression que ce n'est qu'à un recentrement auquel on a affaire, et non pas, comme c'est le cas, à un contrefictionnel²⁴. « [L]'idée que le personnage transcenderait son texte d'origine » se trouve à la base même des pratiques transfictionnelles²⁵. Ici, l'illusion référentielle est redoublée par le fait que le personnage semble duper son propre créateur, et que flanche ce que Richard Saint-Gelais appelle la « frontière ontologique de la fiction », qui permet de distinguer entre entités fictives et réelles²⁶. Elicia appose donc un sceau intra-diégétique d'authenticité à la continuation de Feliciano de Silva, sans sortir du rôle qui lui a été assigné dans la fiction originale.

- 9 Puis elle fait son bout de chemin dans cette continuation et dans celle qui suit, la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez (1539). Si elle reste un personnage secondaire, essentiellement voué au dialogue là où le monologue est l'apanage du héros, nous dit Philippe Hamon²⁷, son statut de prostituée s'affirme, les virtualités sexuelles du modèle se concrétisent : on la voit désormais jongler malaisément entre quatre prétendants (Crito, acteur sans visage et sans épaisseur de l'œuvre originale ; Albacín,

page sans le sou ; Barrada, un client lourdaud qui la poursuit de ses assiduités, et Perucho, un Basque non moins importun). Cette matérialisation de personnages qui occupaient anonymement et silencieusement l'espace diégétique de *La Celestina* s'accompagne de l'émergence de situations érotiques nouvelles, de scènes grivoises en tous genres, d'interminables préliminaires et d'étreintes avortées. On assiste à un enchaînement de péripéties érotico-amoureuses qui tournent autour d'Elicia : c'est Barrada, lequel migre d'une continuation à l'autre, qui revient à la charge dans les scènes 34-35 de la *Segunda Celestina*, puis à l'acte 24 de la *Tercera Celestina* ; puis Perucho qui prend des privautés à son endroit à l'acte 16, puis Albacín aux actes 19 et 25... Cet enchaînement d'épisodes tous plus ou moins identiques, déliés de la trame des amants nobles et de Celestina²⁸, et que l'on pourrait multiplier à l'envi, obéit à une logique de type sériel, qui se combine bon gré mal gré, voire, entre en concurrence, avec la macrostructure cyclique où le temps s'écoule et ride les personnages. Ces péripéties pourraient être autant de « forces centrifuges [qui] menacent la cohésion — et pas seulement la cohérence — du système transfictionnel »²⁹. A la suite de Marcelino Menéndez Pelayo, la critique célestinesque a souvent épinglé ce manque apparent de structure, la multiplication des épisodes secondaires « que interrumpen la acción principal a modo de entremeses o pasos jocosos »³⁰, et, par là même, l'émiettement et le rétrécissement de la trame à peau de chagrin. Alors que dans l'œuvre modèle, les éléments, liés les uns aux autres, constituent un ensemble qui se tient, ses continuations sont lestées de péripéties adventices qui « retardan y embarazan la escasa intriga »³¹. Quoi qu'il en soit, ce qui retient notre attention, c'est qu'Elicia, qui se trouve au centre de ce foisonnement d'épisodes, monte en grade, d'un point de vue protagoniste, et dispute le statut d'héroïne à Celestina, qui, elle, est ravalée au rang de personnage-type, dépourvu de fonctionnalité, et vaut pour ce qu'elle représente plus que pour son rôle effectif³². On passe d'une Elicia sincèrement attachée à Celestina dans l'œuvre originale à une Elicia qui supporte de moins en moins ses injonctions permanentes à ne s'acoquiner qu'avec des hommes argentés. La tension va *crescendo* jusqu'à ce qu'à la fin de la *Tercera Celestina*, Elicia charge l'un de ses soupirants de lui administrer un rude châtiment : « [...] no es más de que me vengues de la vieja »³³. Albacín s'exécute à l'acte 37 et balafre le visage de la vieille entremetteuse. Cette estafilade — « seis o siete puntos habías menester », remarque une voisine³⁴ —, déjà présente dans le portrait que Lucrecia fait de la vieille chez Rojas, revêt une dimension hautement symbolique : c'est une façon pour Elicia de marquer de façon indélébile le visage de celle sous la férule de qui elle a été depuis tant de temps et trois œuvres durant, si l'on déplace le propos sur un terrain extradiégétique, au moment même où elle prend son indépendance dans la diégèse et quitte la ville, pour une destination inconnue en compagnie d'Albacín : « días ha que lo deseo. Ya sal adelante », dit-elle³⁵. Elle ne reparaitra plus dans les treize derniers actes de l'œuvre. Il y a là matière à ce qu'un futur continuateur écrive ce que Gérard Genette appelle une continuation paraleptique et Richard Saint-Gelais une expansion parallèle, qui consisterait à raconter ces pérégrinations d'Elicia que Gaspar Gómez passe sous silence.

10 Et pourtant Sancho de Muñón, auteur de la continuation suivante, la troisième (1542), n'exploite pas ce filon. Il revient aux origines du cycle et dément, dans la diégèse même, les apports de ses prédécesseurs, expliquant que « fue verdad haber esa Celestina, pero no era la Barbuda, sino una amiga y compañera de esta, que tomó el apellido de su comadre »³⁶. Mais si la Celestina que l'on a suivie dans les deux premières continuations était une usurpatrice, ce que l'on peut admettre, comment expliquer que

tous les acteurs de la diégèse, la foule des quidams et Elicia en personne, l'aient immédiatement identifiée à l'entremetteuse qui venait de mourir, que personne en somme n'ait percé à jour la duperie ? Sancho de Muñón ne fait pas preuve du même brio que Feliciano de Silva au moment de poser les bases de sa fiction et de faire table rase de ce qui précède. Il s'en tient rigoureusement à la version de Fernando de Rojas, mais verse dans la surenchère pour nous convaincre que Celestina est morte, sans contredit possible, et met l'accent sur ce qui a valeur de preuve et faisait défaut : un cadavre, un enterrement. Il donne quelques détails réalistes, volontiers macabres, et fait réciter, par l'un de ses personnages (Oligides), l'épithaphe gravée sur sa sépulture³⁷. Et c'est encore une fois Elicia qui va servir de ligature transfictionnelle. Voici ce qu'affirme Oligides : « Y nuestra Elicia, en la *historia*, la llora muerta: “Es mi madre y mi bien todo” ». Plus loin : « Pues ¿quién no sabe que Elicia trajo luto por ella? »³⁸. Sancho de Muñón reprend textuellement des passages de la diégèse originale, qui, remarquons-le, est « annexée à une diégèse englobante, où elle ne figure plus qu'à titre de récit »³⁹. Oligides parle en effet d'une Elicia qui fait partie de l'*histoire*, comme s'il reconnaissait implicitement que préexistait non pas une fiction, mais un texte initial, qu'il transforme en un élément de sa diégèse. Cette tentation, qui point à peine ici, de « rétrograder [...] les événements qui précèdent au rang de “représentation” », ce que Richard Saint-Gelais appelle, à la suite de Jean Ricardou, une *capture*⁴⁰, fait qu'Elicia se situe dans un au-delà de la diégèse de Sancho de Muñón, qu'elle surplombe. Forte d'un statut diégétique que n'ont pas les autres personnages, sa parole n'est pas sujette à caution.

- 11 C'est ce personnage de Fernando de Rojas, auréolé d'une autorité littéraire nouvelle, que le continueur reprend justement, là où nous l'avions laissé : le temps a passé, « Quedó Elicia ya vieja y de días, la cual, viendo que los años arrugaban su rostro y que su casa no se frecuentaba como solía de galanes [...] determinó, pues con su cuerpo no podía ganar de comer, [...] tomar el oficio de su tía »⁴¹. Plus loin : « Pues esta Elicia, por que más se cursase su casa y fuese más conocida y temida, tomó el nombre de su tía, y así se llama Celestina »⁴². Elicia prend elle aussi le nom de Celestina mais l'usurpation d'identité est jugée valable cette fois car le personnage qui s'y prête a pour ainsi dire été adoubié et légitimé de la façon que l'on vient de dire. De personnage secondaire, Elicia devient personnage éponyme puisque le titre exact et complet de cette continuation, c'est *Tragicomedia de Lisandro y Roselia llamada Elicia y, por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina*. Elicia est le troisième personnage consécutif à endosser le costume, à la suite de Celestina, première du nom, et de l'usurpatrice des deux premières continuations, vilipendée par l'auteur. Les continueurs précédents, en donnant à Elicia un rôle accru et en préparant son émancipation définitive de celle qui était son pygmalion, ont à l'évidence frayé la voie à Sancho de Muñón et fait en sorte qu'elle soit crédible comme héroïne⁴³. Pour autant, ce n'est pas parce que ces derniers font mourir tour à tour Areúsa et Celestina que Sancho de Muñón choisit de faire d'Elicia son protagoniste⁴⁴. C'est bel et bien parce qu'il se place dans le sillage diégétique de Fernando de Rojas, chez qui Elicia, nonobstant son caractère récalcitrant, est la protégée de Celestina, la seule qui vive sous son toit (et qui décide d'y rester après la mort de cette dernière, malgré la proposition que lui fait Areúsa d'emménager chez elle) et fasse figure d'héritière. Ce lien intime, essentiel dans la dynamique cyclique qui régit l'ensemble célestinesque, pèse d'un poids plus lourd, nous semble-t-il, que le fait qu'Elicia ait exprimé sa réticence à l'idée de reprendre le flambeau (« ninguna ciencia es bien empleada en el que no le tiene afición »⁴⁵). À la fin de sa continuation (acte V,

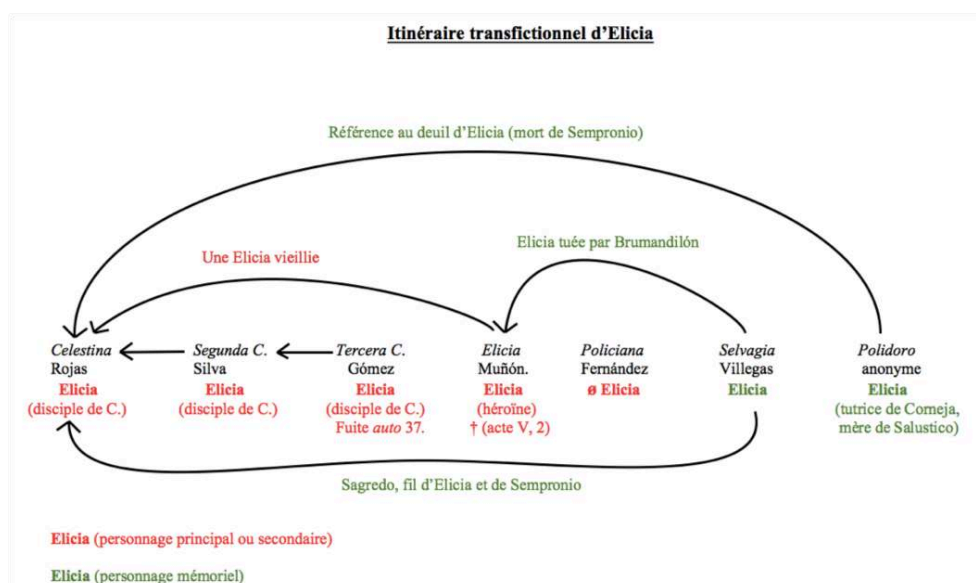
scène 2), la chaîne des morts se perpétue, et un ruffian nommé Brumandilón larde de coups de poignard Elicia, qui meurt dans des conditions analogues à celles de son illustre devancière.

- 12 Pour les continuateurs à venir, Elicia, qui a donc pris la poudre d'escampette dans la deuxième continuation et a été assassinée dans la troisième, devient un personnage mémoriel qui a laissé une descendance⁴⁶. La quatrième continuation, la *Policiana* de Sebastián Fernández (1547), une continuation analeptique, n'est pas l'occasion de se pencher sur la jeunesse de Celestina ou d'Elicia, mais sur les vicissitudes de Claudina, tutrice de Celestina. Autrement dit, rien de comparable aux *Mocedades del Cid* dans ce cycle littéraire, probablement parce que l'entremetteuse célestinesque ne peut être qu'une femme blanchie sous le harnais, qui, à l'automne de sa vie, transmet à d'autres ce que l'expérience lui a appris, et qui vit le drame de l'impossible assouvissement d'un désir sexuel encore vivace.
- 13 Alonso de Villegas, auteur de la *Selvagía* (1554), cinquième continuation, puise simultanément chez Fernando de Rojas et dans les trois premières continuations, en faisant fi du fait que le troisième continuateur a désavoué les deux premiers, et créant donc un univers fictionnel hybride et inédit⁴⁷. Dolosina, nouvelle entremetteuse, relate la façon dont Elicia a été tuée par Brumandilón, conformément à la version de Sancho de Muñón, et un certain Sagredo, un domestique, se présente comme le fils qu'Elicia aurait eu avec Sempronio, avant que la justice ne l'exécute à l'acte XII de l'œuvre originale. S'il n'est aucunement fait mention d'une possible grossesse d'Elicia chez Fernando de Rojas, cette éventualité est esquissée dans la *Segunda Celestina*, lorsqu'Areúsa, s'adressant à elle, demande : « [...] me parece que tienes esos pechos algo hinchados, y aun la barriga no está muy floja; y mal pecado, mas ¿si estás preñada de ese mancebo? »⁴⁸, à savoir Crito. Notre cinquième continuateur pourrait bien s'être inspiré de ce passage de la première continuation.
- 14 Le sixième et dernier continuateur, anonyme, fait lui aussi d'Elicia le pivot de sa transfiction puisque Corneja, l'entremetteuse, « en la escuela desta [Elicia] aprendió [...], que ahora vive no menos sabia que las pasadas »⁴⁹. Mais de quelle Elicia s'agit-il ? Les circonstances de sa mort — « [la] quemaron [...] por puta y bruja y hechizera »⁵⁰, nous dit-on — différent assurément de celles de la transfiction de Sancho de Muñón (Elicia était sauvagement assassinée par le proxénète Brumandilón), et nous poussent à voir un point de jonction, même en puissance, entre cette dernière continuation et la deuxième, celle de Gaspar Gómez, où, on s'en souvient, Elicia prenait la fuite en compagnie d'Albacín et nous laissait insatisfaits. On peut imaginer que cette Elicia qui finit sur le bûcher de l'Inquisition n'est autre que celle-là, que l'on avait perdue de vue...
- 15 Les cycles littéraires, à l'instar des systèmes autographes avec lesquels ils ont des points de convergence, ne se déploient pas à la manière des systèmes satellitaires dont parle Richard Saint-Gelais, c'est-à-dire « de manière arborescente », et ne sont pas régis, comme eux, par « cette indépendance réciproque » des différents textes transfictionnels qui les composent⁵¹. Force est pourtant de constater que la cohérence diégétique qui devrait *a priori* sous-tendre l'ensemble célestinesque est battue en brèche. Plus le cycle se ramifie et les dérivés transfictionnels prolifèrent, plus l'identité des personnages, Elicia et les autres, se brouille, l'unicité se fissure, et l'attribut onomastique commun tient de la coïncidence et ne suffit plus à concilier des orientations diégétiques divergentes. Ce sont d'ordinaire les renvois internes d'une

œuvre à l'autre qui permettent au lecteur de reconnaître un personnage, par-delà les modifications qui l'affectent, de l'identifier à une figure qu'il connaît. Et ce sont justement ces renvois internes qui nous déroutent plus qu'ils ne nous aident. Elicia meurt tour à tour par l'épée (vieille) et par les flammes (jeune)⁵² ; elle est à la fois mère de Sagredo dans la *Selvagia* et de Salustico dans *Polidoro*, mais les deux personnages sont-ils pour autant frères ou demi-frères ? De même, Areúsa est assassinée par Grajales dans la seconde continuation alors qu'elle finit sa vie dans un lupanar à Valence dans la troisième continuation. Et c'est sans parler de Celestina, qui meurt... sans mourir, ressuscite pour de faux, puis meurt pour de vrai, mais renaît au gré d'une continuation analeptique... Les temporalités se télescopent et les contradictions deviennent inévitables, d'autant plus qu'il ne faudrait pas sous-estimer ce que l'entreprise de ces continuateurs peut avoir d'opportuniste. Comme l'écrit Richard Saint-Gelais, « Plutôt que d'attribuer la multiplication des transfictions à la fertilité ou à la richesse potentielle de l'œuvre originale, sans doute faut-il y voir aussi une retombée... de la visibilité des transfictions elles-mêmes »⁵³. Luis Mariano Esteban Martín met justement l'accent sur les motivations extra-littéraires qui poussent le troisième continuateur à prendre la plume : c'est « la búsqueda de la fama »⁵⁴ (tel est titre de son article) qui l'anime, et l'envie de tirer profit d'une œuvre qui a connu un succès éditorial extraordinaire. Dans ces conditions, qui n'expliquent pas tout, cela va sans dire, cette recherche *a posteriori* d'une cohérence absolue ne se justifie pas. Au même titre que cette reconstruction de l'itinéraire d'un personnage à laquelle nous nous livrons, elle est un jeu de l'esprit, pour spécialistes de *La Celestina*. Ce que nous avons voulu démontrer, relativement à Elicia, c'est que cet ensemble célestinesque est pris en étau entre deux logiques contradictoires : il naît comme un cycle, avec l'impératif de cohérence que cela suppose, mais, à partir de la troisième continuation, qui rompt la belle unité, il bifurque et s'engage, dans les deux dernières continuations, dans une logique satellitaire en germe.

- 16 C'est parce que les potentialités du personnage d'Elicia sont peu exploitées dans l'œuvre originale que les continuateurs s'emparent d'elle, parce qu'elle offre un réservoir riche de péripéties et d'épisodes en puissance. Le fait qu'elle ait toute la vie devant soi constitue également un avantage majeur pour des continuateurs qui inscrivent leurs œuvres dans le sillon tracé par leurs prédécesseurs et dans une vaste temporalité diégétique et cyclique. Alors que le cycle vital de Celestina s'achève chez Fernando de Rojas, il ne fait que commencer pour Elicia. Et alors que les traits de la première sont fixés chez le *bachiller* et que sa mort exclut *a priori* tout développement, ceux de la seconde ne sont qu'en pointillé et laissent le champ libre à quelque prolongement que ce soit. En guise de synthèse, voici à quoi ressemble, schématiquement, la trajectoire transfictionnelle d'Elicia dans le cycle célestinesque que nous avons mise en évidence.

Figure 2



- 17 Nous voudrions clore notre propos sur une sorte d'appendice pour montrer que la trajectoire d'Elicia ne s'interrompt pas là, loin s'en faut, et que le cycle célestinesque n'épuise pas les modalités de la transfiction. Dans les nombreuses réécritures contemporaines de *La Celestina*, arrêtons-nous sur *El manuscrito de piedra* de Luis García Jambrina, paru en 2008, qui n'est ni une expansion, ni une version, ni une annexion ni une capture⁵⁵, mais une stratégie transfictionnelle que Richard Saint-Gelais mentionne en passant dans une note de bas de page, s'en remettant aux analyses de Sophie Rabau, à savoir la *variation transmimétique*, qui se produit, écrit-elle, lorsque « l'univers fictionnel de l'œuvre est modifié par l'inclusion en son sein de l'auteur qui l'a représenté »⁵⁶. Dans ce roman, en effet, le jeune Fernando de Rojas, encore étudiant à Salamanque, devient le protagoniste du monde fictif qu'il a lui-même créé ou, plus exactement, qu'il est sur le point de créer. Il est chargé d'enquêter sur une série de crimes liés les uns aux autres, crimes de personnages qui ont réellement existé, dont le prince Jean d'Aragon, fils des Rois Catholiques, et de personnages fictifs, dont Elicia, qui reparait sous le nom d'Alicia, mais dont tout indique qu'il s'agit de la pupille de Celestina. Luis García Jambrina verrouille en quelque sorte à double tour toute possibilité d'expansion postérieure en aval, en tuant coup sur coup — aucune continuation ne l'avait fait avant lui — les deux personnages qui ont donné naissance aux nombreux rejetons transfictionnels que l'on a dits, Celestina et Elicia. Alicia meurt noyée par Hilario, avec la complicité de Celestina, qui, mère spirituelle, tue sa propre fille : « Yo hubiera preferido que la hubiera arrojado al muladar para que se la comieran los perros [...] »⁵⁷, va-t-elle-même jusqu'à déclarer. Celestina, quant à elle, est égorgée par le même Hilario, son ancien affidé, mais surtout, découvre-t-on à la fin, à la faveur d'une *capture* épilogale, par celui qui est l'auteur même du premier acte de *La Celestina*. C'est donc le créateur de l'œuvre même, non pas Fernando de Rojas mais bien l'« antiguo auctor »⁵⁸, dont on ignore toujours, plus de cinq siècles plus tard, l'identité véritable, qui anéantit son propre personnage, de même que Celestina a supprimé celle qui était sa fille adoptive. Symboliquement, la boucle est bouclée, et il ne reste qu'à en appeler à l'audace de futurs continuateurs, qui sauraient exhumer, après cela, les personnages de Celestina et Elicia.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME, *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, Pedro Luis Críez Garcés (éd.), thèse doctorale soutenue à l'Universidad Complutense, Madrid, non publiée, 2016.
- BARANDA, Consolación, « De *Celestinas*: problemas metodológicos », *Celestinesca*, n° 16-2 (1992), p. 3-32.
- BARRICK, Mac E. (éd), *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1973.
- BESSON, Anne, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2004.
- DEYERMOND, Alan, « ¿Cuántas hermanas tenía Celestina? Las funciones de los personajes invisibles », *Medievalia*, n° 40 (2008), p. 96-104.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano, « Huellas de *Celestina* en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón », *Celestinesca*, n° 12/2 (1988), p. 17-32.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano, *Edición y estudio de la Tragedia Policiana*, thèse doctorale soutenue à l'Universidad Complutense, sous la direction de Víctor Infantes de Miguel, 1992.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano, « Gaspar Gómez de Toledo y la búsqueda de la fama », *Celestinesca*, n° 44 (2020), p. 393-404.
- FRANÇOIS, Jérôme, *La Celestina, un mito literario contemporáneo*, Madrid/Frankfurt Am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2020.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis, *El manuscrito de piedra*, Barcelona, Ediciones B, 2014.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis, « En busca del personaje reubicado: Celestina y Lazarillo en mis novelas », Jérôme François et Álvaro Ceballos Viro (éds.), *El personaje transfictional en el mundo hispánico*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2018, p. 37-47.
- GIMÉNEZ MICÓ, José Antonio, « Diversas conexiones entre Celestina y Elicia », *Celestinesca*, n° 18-1 (1994), p. 35-50.
- GÓMEZ, Gaspar, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, Rosa Navarro Durán (éd.), *Segundas Celestinas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6 (1972), p. 86-110.
- HEUGAS, Pierre, *La Célestina et sa descendance directe*, Bordeaux, Bière, 1973.
- HINRICHS, William, « La novela y la secuela. De cómo la prosa narrativa del Siglo de Oro inventó la continuación literaria », David Álvarez Roblin et Olivier Biaggini (éds.), *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España, siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017, p. 19-29.
- HIREL, Sophie, « Una continuación polémica : el Tratado de Centurio en la Tragicomedia de Calisto y Melibeia », David Álvarez Roblin et Olivier Biaggini (éds.), *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España, siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017, p. 51-68.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.

- MORROS MESTRES, Bienvenido, « Areúsa en *La Celestina* : de la *Comedia* a la *Tragicomedia* », *Anuario de Estudios Medievales*, n° 40-1 (2010), p. 355-385.
- MUÑOÑ, Sancho de, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Rosa Navarro Durán (éd.), *Segundas Celestinas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (éd.), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Madrid, Cátedra, 2009.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, « Caminos abiertos en una comedia transgresora: *La Segunda Celestina* de Feliciano de Silva », *Celestinesca*, n° 42 (2018), p. 375-394.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, Peter Russell (éd.), Barcelona, Castalia, 2013.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.
- SAMOYVAULT, Tiphaine, « Les trois lingères de Kafka. L'espace du personnage secondaire », *Études françaises*, n° 4 (2005), p. 43-54.
- SCARBOROUGH, Connie L., « A Female Voice for Action in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* », *Medievalia*, n° 53/2 (2021), p. 71-90.
- SILVA, Feliciano de, *Segunda comedia de Celestina*, Rosa Navarro Durán (éd.), *Segundas Celestinas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016.
- SNOW, Joseph T., « Las tres primas del entorno celestinesco y una nota sobre el tema del linaje », *Celestinesca*, n° 32 (2008) p. 291-305.
- SNOW, Joseph T., « Siguiendo las huellas de Elicia en la *Tragicomedia* », *Lemir*, n° 25 (2021), p. 589-602.
- VIAN HERRERO, Ana, « La *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*: la relación cíclica y caminos de la parodia », *Criticón*, n° 87-88-89 (2003), p. 899-914.
- VIGIER, Françoise, « Quelques réflexions sur le lignage, la parenté et la famille dans la "célestinesque" », Augustin Redondo (éd.), *Autour des parentés en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles : histoire, mythe et littérature*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, p. 157-174.
- WHINNOM, Keith, « El género celestinesco : origen y desarrollo », Víctor García de la Concha (éd.), *Literatura en la época del emperador*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, p. 119-130.

NOTES

1. DEYERMOND, Alan, « ¿Cuántas hermanas tenía Celestina? Las funciones de los personajes invisibles », *Medievalia*, n° 40 (2008), p. 96-104.
2. SAMOYVAULT, Tiphaine « Les trois lingères de Kafka. L'espace du personnage secondaire », *Études françaises*, n° 4 (2005), p. 45.
3. Sur ce personnage d'Elicia, cf. entre autres SNOW, Joseph T., « Siguiendo las huellas de Elicia en la *Tragicomedia* », *Lemir*, n° 25 (2021), p. 589-602.
4. Sur la nature du lien qui l'unit à Sempronio, dont témoigne notamment la plainte qui est la sienne lorsque celui-ci meurt, cf. SCARBOROUGH, Connie L., « A Female Voice for Action in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* », *Medievalia*, n° 53-2 (2021), p. 71-90.
5. ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, Peter Russell (éd.), Barcelona, Castalia, 2013, p. 45. Sur le lien de cousinage supposé entre Elicia et Areúsa (et Lucrecia), cf. Joseph T. SNOW, « Las tres primas del entorno celestinesco y una nota sobre el tema del linaje », *Celestinesca*, n° 32 (2008) p. 291-305.
6. *Ibid.*, p. 553.

7. SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, p. 457-460.
8. HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6 (1972), p. 90-93.
9. Sur cette appropriation de personnages qui appartiennent à l'œuvre d'un autre, cf. BARANDA, Consolación, « De *Celestinas*: problemas metodológicos », *Celestinesca*, n° 16-2 (1992), p. 8-9. Sur cette idée de continuations qui forment des cercles concentriques autour de *La Celestina*, cf. NAVARRO DURÁN, Rosa, « Introduction » éd. *Segundas Celestinas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016, p. XI-XIX.
10. Sur les innovations introduites par les continuateurs, cf. WHINNOM, Keith, « El género celestinesco: origen y desarrollo », Víctor García de la Concha (éd.), *Literatura en la época del emperador*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, p. 119-130 ; NAVARRO DURÁN, Rosa, « Caminos abiertos en una comedia transgresora: *La Segunda Celestina* de Feliciano de Silva », *Celestinesca*, n° 42 (2018), p. 382-392 en particulier.
11. VIGIER, Françoise, « Quelques réflexions sur le lignage, la parenté et la famille dans la "célestinesque" », Augustin Redondo (éd.), *Autour des parentés en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles : histoire, mythe et littérature*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, p. 157-174.
12. SAINT-GELAIS, Richard, *op. cit.*, p. 74.
13. HINRICHS, William, « La novela y la secuela. De cómo la prosa narrativa del Siglo de Oro inventó la continuación literaria », David Álvarez Roblin et Olivier Biaggini (éds.), *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España, siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017, p. 19-29.
14. BESSON, Anne, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 6. Ses réflexions sur la coexistence de deux impératifs contradictoires d'unité et de diversité, de renouvellement et de maintien de la familiarité dans les cycles contemporains qu'elle qualifie de paralittéraires valent pour le cycle qui est le nôtre. Cf. en particulier « Introduction » (p. 5-9) et « Chapitre premier » (p. 15-56).
15. C'est ce qui différencie le cycle célestinesque des réécritures célestinesques contemporaines auxquelles Jérôme FRANÇOIS a consacré sa thèse : « [...] las reescrituras se refieren todas a una misma obra modelo, *La Celestina* de Rojas, y no dialogan entre sí. Conformen lo que Richard Saint-Gelais llama un *modèle satellitaire* [...] » (*La Celestina, un mito literario contemporáneo*, Madrid/Frankfurt Am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2020, p. 432-433).
16. SILVA, Feliciano de, *Segunda comedia de Celestina*, Rosa Navarro Durán (éd.), *Segundas Celestinas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016, p. 48.
17. SAINT-GELAIS, Richard, *op. cit.*, p. 162. Nous citons Gérard Genette à travers l'ouvrage de Saint-Gelais.
18. ROJAS, Fernando de, *op. cit.*, p. 499.
19. *Ibid.*, p. 506.
20. *Ibid.*, p. 534. Plus loin : « [...] echaron mano a sus espadas y diéronle mill cuchilladas » (p. 536).
21. SILVA, Feliciano de, *op. cit.*, p. 65.
22. Richard SAINT-GELAIS insiste sur cet aspect tout au long de son ouvrage (cf., en particulier, le sous-chapitre intitulé « La frontière textuelle », *op. cit.*, p. 49-53).
23. Comme l'écrit Pierre HEUGAS, à travers cette résurrection romanesque qui rappelle les pratiques du roman de chevalerie, l'auteur « corrige un peu l'infidélité faite au modèle par une certaine logique. Car, c'est dans la logique des ruses et des fréquentations célestiniennes que la vieille ait trouvé, et non point par hasard, pour échapper à la mort, la complicité d'un archidiacre qui avait été son amant en ses jeunes années » (*La Célestina et sa descendance directe*, Bordeaux, Bière, 1973, p. 55).

24. Il ne nous semble pas que Feliciano de Silva ait opté pour la prétendue résurrection parce que « la alcahueta había muerto y no tenía descendencia que pudiera continuar sus “hazañas” » (Rosa NAVARRO DURÁN, art. cit., p. 376). Il était à l'évidence moins compliqué pour lui de faire d'Elicia ou d'Areúsa la nouvelle entremetteuse, au prix de quelques aménagements et explications, que de remettre en selle Celestina. C'est elle, morte prématurément dans l'œuvre originale, qu'il voulait replacer sur le devant de la scène, portée qu'elle était par une extraordinaire popularité (en témoigne le statut de personnage éponyme qu'elle acquiert presque immédiatement) et, au-delà d'une tradition littéraire qui remonte à l'Antiquité, par une originalité radicale. Feliciano de Silva déploie, selon nous, une grande maestria. Rosa Navarro Durán n'est pas de cet avis : cf. son éd. *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 29-31.
25. SAINT-GELAIS, Richard, *op. cit.*, p. 14.
26. *Ibid.*, p. 40.
27. HAMON, Philippe, *op. cit.*, p. 92.
28. Comme l'explique Mac E. BARRICK à propos de cette déliaison des actions des personnages dits secondaires (le sont-ils vraiment ?) de la trame principale, « Gómez apparently did not understand Rojas' use of Areúsa and Elicia as a means of subverting the moral of Calisto's servants » (éd. *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1973, p. 50).
29. SAINT-GELAIS, Richard, *op. cit.*, p. 107.
30. BARANDA, Consolación, *op. cit.*, p. 18.
31. LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, p. 242.
32. GUERRY, François-Xavier, « Du personnage Celestina au type célestinesque. Stéréotypie et innovations dans un cycle littéraire du Siècle d'or (1499-1570) », *Crisol*, n° 10 (2020), p. 1-17.
33. GÓMEZ, Gaspar, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, Rosa Navarro Durán (éd.), *Segundas Celestinas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016, p. 540.
34. *Ibid.*, p. 611.
35. *Ibid.*, p. 612.
36. MUÑÓN, Sancho de, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Rosa Navarro Durán (éd.), *Segundas Celestinas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016, p. 721. Consolación BARANDA insiste sur la nécessité pour tout continuateur de convaincre le lecteur qu'il a bien affaire aux personnages qu'il a déjà fréquentés, que « son los mismos que aparecían en el modelo, no otros con igual nombre » (art. cit., p. 9). Pour une analyse sur la façon dont Sancho de Muñón oppose un démenti quant à la résurrection de Celestina, cf. Navarro DURÁN, Rosa, éd. *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 25-38.
37. *Ibid.*, p. 720.
38. *Ibid.*, p. 721. Les italiques sont de notre fait.
39. SAINT-GELAIS, Richard, *op. cit.*, p. 232.
40. SAINT-GELAIS, Richard, *op. cit.*, p. 232-234.
41. MUÑÓN, Sancho de, *op. cit.*, p. 718.
42. *Ibid.*, p. 719.
43. Elle est même plus savante que son aînée. Cf. BARANDA, Consolación, *op. cit.*, p. 22.
44. C'est l'opinion de Luis Mariano ESTEBAN MARTÍN : « [...] como Gómez de Toledo ha acabado con la vida de Areúsa y Celestina, utiliza a Elicia como tercera en su obra, personaje que sistemáticamente en *Celestina* ha expresado su desdén por el oficio de alcahueta » (« Gaspar Gómez de Toledo y la búsqueda de la fama », *Celestinesca*, n° 44 (2020), p. 396). Dans un autre article, il met l'accent sur « la plena conciencia de Sancho de Muñón de que Elicia no era la más apropiada para desempeñar el oficio de tercera comparable a Celestina » (« Huellas de *Celestina* en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón », *Celestinesca*, n° 12/2 (1988), p. 26). Il

est vrai que dans l'œuvre originale, dans la *Tragicomedia* en particulier, où les personnages tendent à fonctionner par paire, Areúsa, apparemment plus résolue et retorse qu'Elicia, semble être la successeuse naturelle de Celestina (MORROS MESTRES, Bienvenido, « Areúsa en *La Celestina* : de la *Comedia* a la *Tragicomedia* », *Anuario de Estudios Medievales*, n° 40/1 (2010), p. 378-382 ; HIREL, Sophie, « Una continuación polémica : el *Tratado de Centurio* en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* », *La escritura inacabada*, *op. cit.*, p. 64). Pourtant, Sancho de Muñón, alors même qu'il ne donne aucun crédit à la version de son prédécesseur, affirmant qu'Areúsa n'est pas morte, mais que « *llevola Centurio al partido de Valencia* » (*op. cit.*, p. 718), n'en fait pas pour autant sa nouvelle entremetteuse. Si certains traits de personnalité rapprochent en partie les deux personnages, ne les unit toutefois pas le même lien materno-filial que Celestina et Elicia. Il suffit d'ailleurs de comparer la réaction des deux prostituées lorsque meurt Celestina.

45. ROJAS, Fernando de, *op. cit.*, p. 396. Cela constitue un obstacle d'autant moins sérieux que les réserves d'Elicia ne se manifestent pas de façon éclatante dans l'œuvre originale, et que Sancho de Muñón prend soin d'expliquer ce changement de cap (la sénescence et un certain pragmatisme y sont pour beaucoup).

46. Selon Luis Mariano ESTEBAN MARTÍN, après les morts d'Areúsa (*Tercera Celestina*) et d'Elicia (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*), « Sebastián Fernández se quedaba sin ninguna posibilidad de entroncar su obra con *La Celestina* a través de alguno de sus personajes esenciales, rasgo este que, como bien ha anotado Heugas, es la forma más clara de entroncar con su modelo » (*Edición y estudio de la Tragedia Policiana*, thèse doctorale soutenue à l'Universidad Complutense, sous la direction de Víctor Infantes de Miguel, 1992, p. 10-11). C'est vite oublier justement l'éclipse d'Elicia dans la *Tercera Celestina*, dont il aurait pu tirer profit.

47. La *Selvagia* fait en effet référence à des personnages qui appartiennent aussi bien à la *Segunda* et *Tercera Celestina* (Barrada, Grajales) qu'à la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (Brumandilón).

48. SILVA, Feliciano de, *op. cit.*, p. 198.

49. ANONYME, *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, Pedro Luis Críez Garcés (éd.), thèse doctorale soutenue à l'Universidad Complutense, Madrid, non publiée, 2016, p. 166. Sur la relation Elicia/Corneja et Elicia/Salustico (son fils dans cette continuation), cf. Ana VIAN HERRERO, « *La Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*: la relación cíclica y caminos de la parodia », *Criticón*, n° 87-88-89 (2003), p. 904-905.

50. *Ibid.*, p. 208.

51. SAINT-GELAIS, Richard, *op. cit.*, p. 315 et 320, respectivement.

52. Sur cette différence et la façon dont l'auteur anonyme accommode le passé d'Elicia aux besoins de l'histoire qu'il raconte, cf. CRÍEZ GARCÉS, Pedro Luis, *Estudio de son éd. Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, *op. cit.*, p. 42.

53. *Ibid.*, p. 132.

54. ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano, *op. cit.*

55. Jérôme FRANÇOIS inclut ce roman dans la catégorie de la « capture » (*op. cit.*, p. 143 et p. 145). S'il est vrai que Fernando de Rojas change de statut ontologique et se transforme en un personnage à part entière, son œuvre, elle, ne devient une donnée diégétique, un texte que les personnages lisent et commentent, qu'à partir du deuxième volume de la série des *Manuscritos* qu'écrit Luis García Jambrina. Pour une présentation par l'auteur lui-même de sa pratique d'écrivain et la tentative de replacer son œuvre dans les catégories théoriques que nous avons maniées tout au long de ce travail, cf. GARCÍA JAMBRINA, Luis, « En busca del personaje reubicado: Celestina y Lazarillo en mis novelas », FRANÇOIS, Jérôme et CEBALLOS VIRO, Álvaro (éd.), *El personaje transfictional en el mundo hispánico*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2018, p. 37-47.

56. *Ibid.*, p. 23.

57. GARCÍA JAMBRINA, Luis, *El manuscrito de piedra*, Barcelona, Ediciones B, 2014, p. 292

58. ROJAS, Fernando de, « El auctor a un su amigo », *op. cit.*, p. 202.

RÉSUMÉS

Nous retraçons dans cet article l'itinéraire transfictionnel au long cours d'Elicia, l'un des personnages secondaires de *La Célestine*, depuis sa première apparition chez l'*antiquo auctor* (1499) jusqu'à un roman contemporain de Luis García Jambrina, en passant par les six auteurs qui ont écrit les continuations qui forment ce que l'on nomme le cycle célestinesque (1534-1560). C'est le rôle fondamental et probablement insoupçonné de liaison que joue Elicia que nous nous proposons d'analyser, les modalités de la transfiction notamment mises au jour par Richard Saint-Gelais à l'œuvre dans cet ensemble célestinesque, qui permettent à chaque épigone de raccrocher son œuvre à celles qui précèdent et de former un système.

In this article, we retrace the long transfictional journey of Elicia, one of the secondary characters of *La Celestina*, starting from her first appearance by the *auctor antiquo* (1499) to the contemporary novel by Luis García Jambrina, via the six following works making up the so-called 'cycle of *La Celestina*' (1534-1560). It is the essential and probably unsuspected role of 'link' played by Elicia that we propose to analyse, the ways of transfiction, especially brought to light by Richard Saint-Gelais, that are here at work and allow each epigone to connect his own work to those that precede and to integrate it into a narrative system.

INDEX

Mots-clés : transfictionnalité, Richard Saint-Gelais, la célestinesque, Elicia, Luis García Jambrina

Keywords : transfictionality, Richard Saint-Gelais, La Celestina, Elicia, Luis García Jambrina

AUTEUR

FRANÇOIS-XAVIER GUERRY

Université Bretagne Sud