



HAL
open science

De la prolifération au vide : les listes dans La Célestine

Sophie Hirel, Olivier Biaggini

► **To cite this version:**

Sophie Hirel, Olivier Biaggini. De la prolifération au vide : les listes dans La Célestine. Presses de la Sorbonne Nouvelle. Entre les choses et les mots : les listes médiévales, 2021. hal-03973350

HAL Id: hal-03973350

<https://hal.science/hal-03973350v1>

Submitted on 4 Feb 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.

DE LA PROLIFÉRATION AU VIDE : LES LISTES DANS LA *CÉLESTINE*

SOPHIE HIREL
Sorbonne Université / CLEA – EA 4983

OLIVIER BIAGGINI
Sorbonne Nouvelle / LECEMO CREM – EA 3979

PÁRMENO. [...] Y en su casa fazía perfumes; falsava estoraques [I.1], menjuy [I.2], animes [I.3], ámbar [I.4], algalia [I.5], polvillos [I.6], almizcles [I.7], mosquetes [I.8]. Tenía una cámara llena de alambiques [II.1], de redomillas [II.2], de barrilejos [II.3] de barro [II.3a], de vidrio [II.3b], de arambre [II.3c], de estaño [II.3d], hechos de mil faziones. Hazía solimán [III.1], afeyte cozido [III.2], argentadas [III.3], bujelladas [III.4], cerillas [III.5], llanillas [III.6], unturillas [III.7], lustres [III.8], luzentores [III.9], clarimientes [III.10], alvalinos [III.11] y otras aguas de rostro [III.12], de rasuras de gamones [III.12a], de cortezas de [e]spantalobos [III.12b], de taraguntía [III.12c], de hieles [III.12d], de agraz [III.12e], de mosto [III.12f], destiladas y açucaradas¹.

C'est ainsi que, dans l'acte premier de la *Célestine*, Pármeno, après avoir énuméré pour son maître Calixte les six métiers de la vieille entremetteuse, puis les provisions qu'elle recevait des jeunes femmes en échange de ses services, entame la longue liste qui décrit son « laboratoire »² et qui se poursuit bien au-delà du passage cité, puisqu'elle est structurée en douze sous-listes – éventuellement subdivisées à leur tour – pour un total de quelque cent vingt-sept items (nombre variable selon les critères retenus pour le décompte) : I. les parfums que Célestine fabriquait (8) ; II. ses récipients (7) ; III. ses fards et cosmétiques

¹ Rojas 1991, acte I : 243-244 (nous ajoutons la numérotation entre crochets). Toutes les références à l'œuvre renvoient à cette édition.

² Pour une analyse détaillée la pharmacopée de Célestine, voir Laza Palacios 1958.

(17) ; IV. ses produits pour dissoudre les graisses (5) ; V. ses eaux de senteur (7) ; VI. ses lotions pour éclaircir les cheveux (8) ; VII. ses onguents (15) ; VIII. ses plantes pour les bains (15) ; IX. ses huiles et baumes pour le visage (16) ; X. ses instruments pour refaire les virginités (6) ; XI. ses aphrodisiaques et ingrédients magiques liés au désir amoureux (15) ; XII. ses façons de jeter des sorts sur ses clients (8).

S'il s'agit sans conteste de la liste la plus longue et la plus ramifiée de la *Célestine*, on ne saurait la considérer comme un cas isolé : les listes abondent, aussi bien dans l'œuvre « primitive » que dans ses versions amplifiées, *Comedia* et *Tragicomedia*. À l'évidence, l'aspect quantitatif de cette présence va de pair avec la recherche d'un plaisir verbal, jusqu'à la démesure, et, dans le cas du laboratoire de la vieille, jusqu'à une invraisemblance assumée : Célestine est censée attendre à la porte tandis que Pármeno énonce l'interminable litanie, de sorte que la prolixité énumérative acquiert ici une épaisseur temporelle et une fonctionnalité dramatique. En outre, alors que Pármeno entend dissuader son maître d'avoir recours aux services de l'entremetteuse, il ne fait qu'exacerber son impatience. Il se peut même que l'inventaire des ressources de Célestine, surtout quand elles renvoient à la magie, achève de convaincre Calixte qu'il aura en elle un intercesseur efficace pour séduire Mélibée (Solomon 2007) : l'usage de la liste dessert *in fine* l'objectif rhétorique qui lui était assigné.

Cette liste annonce, à plus d'un titre, le mode opératoire de toutes les autres. Tout d'abord, elle semble définir une fourchette entre ce que son auteur considère comme l'extension minimale (cinq à six items) et maximale d'une (sous-)liste (avant d'arriver à vingt items, il abrège par un commentaire généralisant ou hyperbolique : « y aun otros furtillos de más qualidad », « y otras diversas cosas », « hechos de mill faziones », « y otras confaciones », « y otras diversas cosas », « y otras mill cosas »). Par ailleurs, elle montre que l'accumulation lexicale peut donner lieu à une petite performance littéraire, où se conjuguent anaphore, variation syntaxique et polysyndète, et qu'elle vaut aussi pour sa virtuosité rhétorique³. Enfin, outre son impuissance effective à convaincre son destinataire, elle est ponctuée de formules qui trahissent une claire conscience de son excès et laissent déjà affleurer l'ironie : « es hastío de dezir » ; « esto es una maravilla » ; « no es cosa de creer » (244). Il n'est d'ailleurs pas anodin que cette kyrielle, dans la bouche de Pármeno, s'achève sur un

³ Sur cette fonction ostentatoire de la liste médiévale, qui consiste pour son énonciateur à « faire la réclame de son savoir-faire », parfois dans une logique de surenchère qui manifeste une « belligérance du texte », voir Jeay 2006.

sarcastique « ¿Quién te podría dezir lo que esta vieja fazía? Y todo era burla y mentira » (247) qui suggère l'inanité de la pratique énumérative.

Certaines listes de la *Célestine* sont héritées et leurs sources ont pu être clairement identifiées comme pétrarquiennes : nous examinerons, dans un premier temps, les procédés de reformulation et de « remotivation » de ces listes dans la *Célestine*. D'autres sont propres à l'œuvre et contribuent notamment à la définition des personnages : nous les analyserons en second lieu, ce qui nous permettra de qualifier Célestine et Centurio de « personnages-listes ». Enfin, nous tâcherons de montrer que le point commun de toutes ces listes est la mise sous tension des mots eux-mêmes, qui laissent entrevoir l'infini de leurs réalisations possibles – certaines listes d'*exempla* ou d'exclamations évoquent autant de narrations ou de saynètes potentielles – tout en révélant leur impuissance et leur inanité, puisque, au sein de la liste, ils vont parfois jusqu'à se vider de leur sens.

LES LISTES HÉRITÉES

Dans un livre fondamental, Alan Deyermond a fixé le contour des sources pétrarquiennes de la *Célestine* (Deyermond 1961). Il apparaît que dans le cas de la *Célestine* « primitive », que Rojas attribue à un premier auteur, l'usage de Pétrarque n'est pas certain ou, dans le meilleur des cas, reste très ponctuel, alors que dans les deux versions suivantes, *Comedia* et *Tragicomedia*, il devient massif. Rojas possédait une édition d'œuvres latines de Pétrarque, sans aucun doute celle publiée à Bâle en 1496, dans laquelle il a abondamment puisé, traduisant des passages du texte lui-même, mais aussi, bien souvent, des sentences ou de brefs *exempla* isolés qu'il a simplement piochés dans l'index de l'édition. Ce dernier point nous intéresse tout particulièrement : le rapport de Rojas aux textes de Pétrarque est en grande partie médiatisé par des listes, celles du paratexte éditorial. Plus que des modèles de pensée, Rojas trouve chez Pétrarque des énoncés brefs qui, une fois traduits, peuvent être facilement insérés et recontextualisés dans la nouvelle œuvre qu'il compose. La liste est déjà pour lui un mode possible de lecture et d'exploitation de sa source.

Comme l'a montré Deyermond, il arrive que les emprunts de Rojas à l'édition de 1496 combinent l'utilisation de l'index et celle du texte proprement dit. Il en va sans doute ainsi pour un passage à « effet de liste », celui de l'acte final (acte XVI de la *Comedia* et XXI de la *Tragicomedia*), où Pleberio, bouleversé par le suicide de sa fille Mélibée, cite en exemples quatre personnages de l'Antiquité qui, eux aussi, ont été confrontés à la mort de leurs enfants.

Ces *exempla* (« Paulo Emilio », « Pericles », « Xenofón » et « Anaxágoras ») se trouvent déjà réunis dans une même épître de Pétrarque⁴, mais Deyermond suggère que Rojas est parti de l'index pour arriver à ce choix : d'une part, l'entrée « Anaxagoras » y figure immédiatement après deux autres (« Amphion » et « Anacharsis ») dont Rojas reprend le contenu ailleurs dans la *Célestine* ; d'autre part, là où le texte de l'épître donne « Aemilianus Paulus », le « Paulo Emilio » de l'acte final calque une entrée de l'index, « Paulus Aemilianus » (Deyermond 1961 : 43).

Enfin, parmi les passages que Rojas traduit directement du texte lui-même, sans qu'une éventuelle médiatisation de l'index soit repérable, les listes figurent en bonne place. Dans le corpus pléthorique des listes dans la *Célestine*, il en est un petit nombre pour lesquelles on a pu identifier une source qui contenait déjà une liste similaire : dans l'état actuel de la recherche, toutes ces « listes héritées » proviennent de Pétrarque⁵, presque toujours du *De remediis utriusque fortunae* et, dans un cas au moins, de ses *Epistolae*. Ces quelques cas offrent une précieuse possibilité de comparaison des listes de la *Célestine* à leur source, ce qui peut permettre de mieux comprendre leur mode opératoire.

Pour faciliter l'exposition et classer les exemples, nous distinguerons deux opérations qui, dans les faits, sont toujours associées dans l'adaptation d'une liste : d'une part, sa reformulation (sa reconfiguration interne) et, d'autre part, sa « remotivation » (le nouveau sens que lui donne son insertion dans un nouveau contexte).

Reformulation de la liste

Dans le *De remediis* (I, 2), Ratio évoque ainsi la décrépitude à venir de la beauté de Gaudium : « Cadet flava cesaries, reliqua albescent. Teneras genas, et serenam frontem, squalentes arabunt ruge [...] » (Pétrarque 2002 : 28). Or, à partir de cette série de propositions indépendantes, Rojas construit une liste dans un sens plus strict du terme, soit une accumulation de syntagmes nominaux juxtaposés. En effet, à l'acte IV, Célestine énumère à Mélibée les inconvénients de la vieillesse en une liste de dix-neuf items :

⁴ Rojas 1991 : 600-601. *Epistolae familiares* II, 1, lettre consolatoire à Philippe de Cabassolle (correspondant à *De rebus familiaribus*, 12 dans l'édition de 1496). Pour mesurer la distance entre Pétrarque et Rojas dans le traitement de ces exemples, voir Aragüés Aldaz 2017.

⁵ C'est le cas du moins pour les listes au sens strict, des passages à « effet de liste » pouvant provenir d'autres sources, notamment dans l'acte I : voir, par exemple, Morros 2002.

CELESTINA. Pero ¿quién te podría contar, señora, sus daños, sus inconvenientes, sus fatigas, sus cuydados, sus enfermedades, su frío, su calor, su descontentamiento, su renzilla, su pesadumbre, aquel arrugar de cara, aquel mudar de cabellos su primera y fresca color, aquel poco oír, aquel debilitado ver, puestos los ojos a la sombra, aquel hundimiento de boca, aquel caer de dientes, aquel carecer de fuerça, aquel flaco andar, aquel espacioso comer? (307)

Rien ne trahit ici l'usage d'une source, même si, quelques répliques plus loin, Célestine attribue explicitement une origine livresque (« ¿No has leydo que dizen: “verná el día que en el espejo no te conozcas?” », 310) à une sentence qui provient de la même section du *De remediis* (I, 2 : « Veniet dies, quo te in speculo non agnoscas », Pétrarque 2002 : 30). D'ailleurs, l'emploi du *topos* de l'indicible (« Pero ¿quién te podría contar... »), interprété littéralement, semble plaisamment exclure la possibilité même de toute autre formulation et, donc, d'un texte préalable.

Les possessifs qui introduisent les premiers items (« sus daños... ») font ensuite place à des démonstratifs associés à la forme infinitive de verbes substantivés (« aquel arrugar de cara... »). D'un côté, l'adaptation de Rojas embrasse une tendance fondamentale de toute liste, qui revient à traiter toute catégorie grammaticale sur un mode substantif, mais, de l'autre, elle ne va pas non plus jusqu'à éliminer les verbes, hérités de sa source, au profit de noms. Ce stade intermédiaire, qui donne à voir des verbes qui fonctionnent comme des noms, traduit mieux que tout autre l'effort toujours vain de saisir un processus, celui de la vieillesse, sur lequel l'homme n'a aucune prise. Le choix du démonstratif « aquel » dit lui aussi cette difficulté à atteindre l'objet et, en même temps, son emphase contraste avec le caractère trivial des altérations du corps qui sont évoquées, laissant la porte ouverte à l'ironie. Il permet également de mettre à distance la vieillesse, non pour la conjurer, mais pour l'ériger en règle universelle qui, par conséquent, concerne aussi l'interlocutrice de Célestine : il s'agit déjà de faire comprendre à Mélibée qu'elle est soumise elle aussi au passage du temps, ce qui est une façon indirecte de l'inviter au *carpe diem*. Rojas reconfigure donc sa source sous la forme d'une liste, ce qui donne lieu à de nouveaux effets de sens.

Les altérations sont parfois plus discrètes et plus subtiles : elles peuvent se limiter à des détails, comme l'ajout d'un item ou l'altération de l'ordre des items, mais ces petites modifications suffisent à réorienter le sens de la liste. C'est le cas pour la célèbre définition de l'amour que, dans le *De remediis*, Ratio donne à Gaudium (« est enim amor latens ignis, gratum vulnus, sapidum venenum, dulcis amaritudo, delectabilis morbus, iucundum supplicium,

blanda mors », I, 69. Pétrarque 2002 : 320) et que Célestine reprend à son compte, à l'acte X, pour définir le mal dont souffre Mélibée, « amor dulce » : « Es un *fuego escondido*, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, *una dulce y fiera herida*, una blanda muerte. » (435, c'est nous qui soulignons). Rojas la traduit littéralement, mais il introduit deux modifications qui altèrent la régularité formelle de la liste. D'une part, alors que, chez Pétrarque, chaque item prend systématiquement la forme d'un syntagme formé d'un adjectif et d'un substantif, le premier item de la liste de Rojas (« *fuego escondido* ») inverse cet ordre : en cela, il entend peut-être manifester une irrégularité d'une autre sorte, déjà présente dans la source, puisqu'il s'agit du seul item qui ne soit pas oxymorique. D'autre part, Rojas ajoute un item, l'avant-dernier (« *una dulce y fiera herida* »), qui rompt le schéma formel, puisqu'il comporte deux adjectifs, et qui, en outre, semble redondant par rapport au deuxième item (« *una agradable llaga* »). Par cette transformation, Rojas ne cherche pas à masquer la provenance pétrarquienne de la liste, mais plutôt à y imprimer sa marque, quitte à en briser le mécanisme formel. Ce parti pris peut s'expliquer par le nouveau contexte argumentatif : dans tout l'acte X, Célestine se présente comme un médecin capable de soigner le mal dont souffre Mélibée et use abondamment de la métaphore de la blessure et de la plaie. La réplique de Célestine qui suit la liste qu'elle a énoncée réutilise cette image : « quando el alto Dios da la llaga, tras ella embía el remedio » (436). Tout en renforçant l'isotopie de la *dulcis amaritudo* (Joset 1990 : 262), l'ajout de « *una dulce y fiera herida* » dans la liste peut ainsi servir de pont entre les deux occurrences de « llaga ». Considérée en contexte, cette adaptation relativise donc l'idée qu'une liste insérée dans un texte serait un bloc indépendant, un « kyste textuel » (Hamon 1993 : 13) et suggère que, tout en ayant en elle-même une textualité problématique, la liste tisse nécessairement des liens avec le texte qui l'accueille : ici, elle s'en trouve même transformée.

On observe d'autres ajustements pour l'une des listes que Rojas place dans le *planctus* final de Pleberio. Il s'inspire d'une épître de Pétrarque qui définit la vie humaine en cent soixante-douze métaphores, mais il s'arrête aux trente-deux premiers items (que nous numérotions) et, parmi eux, n'en retient que dix-huit (que nous soulignons) :

Videtur quidem michi vita hec dura quedam area laborum [1], palestra discriminum [2], scena fallaciarum [3], *labyrinthus errorum* [4], *circulatorum ludus* [5], *desertum horribile* [6], *limosa palus* [7], *siticulosa regio* [8], vallis hispida [9], *mons preruptus* [10], caligantes spelunce [11], *habitatio ferarum* [12], terra infelix [13], *campus lapidosus* [14], *vepricosum nemus* [15], *pratium herbidum plenumque*

serpentibus [16], *florens ortus ac sterilis* [17], *fons curarum* [18], *fluvijs lacrimarum* [19], *mare miseriarum* [20], *quies anxia* [21], *labor inefficax* [22], *conatus irritus* [23], *grata frenesis* [24], *pondus infaustum* [25], *dulce virus* [26], *degener metus* [27], *inconsulta securitas* [28], *vana spes* [29], *ficta fabula* [30], *falsa letitia* [31], *verus dolor* [32] [...] ⁶

Voici la liste qui en résulte lorsque Pleberio invective le monde (les numéros que nous ajoutons renvoient aux items de la liste-source) :

PLEBERIO. [...] me pareces un laberinto de errores [4], un desierto espantable [6], una morada de fieras [12], juego de hombres que andan en corro [5], laguna llena de cieno [7], región llena de espinas [8], monte alto [10], campo pedregoso [14], prado lleno de serpientes [16], huerto florido y sin fruto [17], fuente de cuydados [18], río de lágrimas [19], mar de miserias [20], trabajo sin provecho [22], dulce ponçoña [26], vana esperança [29], falsa alegría [31], verdadero dolor [32] (599)

D'une part, l'auteur n'extrait pas de la liste-source une série continue d'items, mais les choisit de façon isolée, même si l'on observe exceptionnellement la conservation de deux items consécutifs (« laguna llena de cieno, región llena de espinas » et « falsa alegría, verdadero dolor »), qui semblent fonctionner comme des paires, et, une seule fois, la reprise d'une série de cinq, où l'on peut percevoir une paire (« prado lleno de serpientes, huerto florido y sin fruto ») puis une série de trois (« fuente de cuydados, río de lágrimas, mar de miserias ») structurée par une gradation sémantique. D'autre part, Rojas altère l'ordre des items, sans que, pour autant, le nouvel agencement fasse émerger une quelconque logique interne. En somme, la comparaison du texte à sa source montre seulement que Rojas a écourté la liste et qu'il en a modifié l'ordre.

Le sens d'une telle opération ne peut s'éclairer qu'en contexte. Dans le discours de Pleberio, la liste est lancée à partir de l'idée même de désordre : « Yo pensava en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden; agora, visto el pro y el contra de tus bienandanças, me pareces un laberinto de errores [...] » (599). La liste exprime alors ce désordre à deux niveaux différents : au niveau textuel, l'accumulation de métaphores crée un effet chaotique (comme c'était déjà le cas chez Pétrarque) ; et au niveau intertextuel, dresser la nouvelle liste revient à bouleverser celle que Pétrarque avait

⁶ *Rerum senilium libri*, XI, 11 (Pétrarque 2004 : 365), correspondant à *De rebus familiaribus*, 122 dans l'édition de 1496. Dans cette édition, pour le huitième item de la liste, on lit « senticulosa » (couverte d'épines) et non « siticulosa » (aride), d'où la traduction de Rojas. Voir Deyrmond 1961 : 73.

construite. Par conséquent, le texte métaphorise son rapport à sa source et, pour le lecteur cultivé qui peut comparer les deux versions, la perte d'un ordre cosmologique trouve son pendant dans l'altération du texte premier, dont l'autorité est mise à mal. Cet exemple montre que les modifications internes sont solidaires d'une recontextualisation et d'une remotivation de la liste héritée.

Remotivation de la liste

Dans un célèbre passage de l'acte I – et donc issu de l'œuvre « primitive » –, Pármeno dresse une liste de bruits urbains qui, tous, équivalent à une insulte assénée à Célestine :

PÁRMENO. Si entre cient mugeres va y alguno dize: «¡puta vieja!», sin ningún empacho luego buelve la cabeça y responde con alegre cara. En los combites, en las fiestas, en las bodas, en las cofadrías, en los mortuorios, en todos los ayuntamientos de gentes, con ella pasan tiempo. Si passa por los perros, aquello suena su ladrido; si está cerca las aves, otra cosa no cantan; si cerca los ganados, balando lo pregonan; si cerca las bestias, rebuznando dizen «¡puta vieja!». Las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar. Si va entre los herreros, aquello dizen sus martillos. Carpinteros y armeros, herradores, caldereros, arcadores, todo oficio de instrumento forma en el ayre su nombre. Cántanla los carpinteros, péyanla los peñadores, [téxenla los] texedores; labradores en las huertas, en las aradas, en las viñas, en las segadas, con ella pasan el afán cotidiano. Al perder en los tableros, luego suenan sus loores. [...] ¿Qué quieres más? Sino [que] si una piedra topa con otra, luego suena «¡puta vieja!» (239-240)

Ce passage rappelle la liste des bruits désagréables qui, selon le *De remediis* (préface du livre II), incommode les gens riches et délicats, mais la filiation textuelle reste incertaine (Deyermond 1961 : 64-65). Bien que les deux listes partagent quelques items et répartissent leur matière en deux groupes (bruits d'animaux et bruits d'activités humaines), leur contexte diffère singulièrement d'une œuvre à l'autre. La liste des situations où résonnent publiquement les mots « puta vieja » s'inscrit dans un monde aux valeurs inversées, où Célestine considère l'insulte comme une formule de politesse. L'effet comique tient aussi à la mise sur le même plan des choses et des mots : pour évoquer l'accueil réservé à Célestine, la liste ménage une gradation entre des paroles effectivement prononcées (« si [...] alguno dize »), des cris d'animaux, qui relèvent encore du domaine vocal, et des bruits que font des outils métaphoriquement dotés de parole (« aquello dizen los martillos... »). Hors de la présence de la vieille, s'établit aussi une équivalence entre les activités artisanales et la voix humaine (« péyanla los peñadores... »), ou encore entre la profération de

jurons et la nomination (« Al perder en los tableros, luego suenan sus loores »), ce qui conduit à la proclamation universelle du nom appliqué à Célestine, prononcé par toute chose, y compris par l'accident le plus fortuit (deux pierres qui s'entrechoquent). Ainsi, toutes les choses listées sont données comme l'équivalent de mots – et plus précisément des deux mêmes mots : « puta vieja ». Ce jeu d'équivalence met en scène le mécanisme même de la liste, qui tend à diluer la frontière entre les choses et les mots.

Un autre exemple de remotivation de la liste pétrarquienne apparaît dans le prologue de la *Tragicomedia*. On sait que ce prologue puise l'essentiel de sa matière dans la *Praefatio* du livre II du *De remediis*, mais ces emprunts ne sont pas d'emblée déclarés comme tels. Rojas cite d'abord une sentence d'Héraclite « omnia secundum litem fiunt », avant de signaler qu'elle est elle-même corroborée par une sentence de Pétrarque (alors qu'il trouve déjà chez Pétrarque la sentence d'Héraclite). Ensuite, il emprunte au *De remediis* des listes ou des discours à effet de listes qui sont tous liés au thème de la discorde. Nous n'en citerons qu'un bref passage :

Y quanto se ha de temer, manifiéstase por los grandes terremotos y torvellinos, por los naufragios y incendios, assí celestiales como terrenales, por la fuerça de los aguaduchos, por aquel bramár de truenos, por aquel temeroso ímpetu de rayos, aquellos cursos y recursos de las nuves [...]. Pues entre los animales ningún género carece de guerra: pesces, fieras, aves, serpientes, de lo qual todo, una especie a otra persigue: el león al lobo, el lobo la cabra, el perro la liebre; y si no pareciesse consej[a] de tras el fuego, yo llegaría más al cabo esta cuenta. (197-198)

La discorde, seul principe décelable en ce monde, est exprimée par chaque item, qui donne un exemple de conflit, mais aussi et surtout par l'accumulation de ces items hétéroclites. Tout cela est déjà présent chez Pétrarque, mais le texte de Rojas impose à la matière héritée une remotivation, à trois niveaux. Premièrement, le but attribué *in fine* à ces listes pléthoriques d'exemples est de « contextualiser » et de justifier la dispute provoquée par la publication de la *Comedia*, mais, de la part de Rojas, passer par la cosmologie et l'histoire naturelle pour expliquer la raison d'être d'un simple débat littéraire relatif à son œuvre propre est une démarche ouvertement inadéquate, et même comique, ce qui subvertit le discours de la source (Baranda 2004 : 25). Deuxièmement, au-delà de l'effet chaotique global, qui semble rendre les items interchangeable, il se trouve que certains d'entre eux peuvent être remotivés au regard de l'œuvre : par exemple, l'évocation de la vipère tuée par les petits qu'elle enfante (« el primer hijo rompe las yjares de la madre, por do todos salen, y ella muerta queda »,

198) peut être lue comme une image de Célestine, assassinée par Sempronio et Pármeno. Troisièmement, Rojas réoriente radicalement le propos du texte de Pétrarque en omettant sa conclusion (Baranda 2004) : en choisissant de passer sous silence les remèdes qui, selon Pétrarque, peuvent contrecarrer le chaos dont est responsable la Fortune, Rojas prône un matérialisme bien éloigné du stoïcisme pétrarquien et offre un texte dénué de toute morale chrétienne.

Ainsi, les listes que Rojas utilise dans le prologue de la *Tragicomedia* ne cherchent pas à s'insérer de façon fluide et nuancée dans une argumentation, mais, au contraire, font ostentation de leur propre incongruité, liée à leur trop-plein et à leur réutilisation brute. Cette tendance de la *Tragicomedia* à ne plus réélaborer la liste, mais à la reprendre par blocs pour créer un effet d'inadéquation semble confirmée par une autre liste, présente dans la longue addition ménagée par Rojas dans sa seconde version de l'œuvre. Il s'agit de la longue liste des *exempla* cités par Mélibée, à l'acte XX, juste avant son suicide, dont nous ne reproduirons que les premiers items :

Y caso que por mi morir a mis queridos padres sus días se disminuyessen, ¿quién dubda que no aya avido otros más crueles contra sus padres? Bursia, rey de Bitinia, sin ninguna razón, no aquexándole pena como a mí, mató a su propio padre; Tolomeo, rey de Egypto, a su padre y madre y hermanos y mujer, por gozar de una manceba; Orestes, a su madre Clitnestra. El cruel emperador Nero, a su madre Agripina, por solo su placer, hizo matar. (583-584)

Chez Pétrarque (*De remediis* I, 52, Pétrarque 2002 : 261), la liste est placée dans la bouche de Ratio, qui met en contraste l'amitié, relation élective, et la parenté, relation naturelle : en défaveur de la parenté, sont passés en revue les cas de personnages responsables de la mort de membres de leur famille. Dans la *Célestine*, Mélibée les reprend non pour s'accuser du mal qu'elle va faire à ses parents, mais, à contreploi, pour relativiser sa faute. Alan Deyermond juge cette liste indigeste, ce qu'il attribue à un déclin de la créativité de Rojas dans cette version finale de l'œuvre (Deyermond 1961 : 68). Pourtant, il suggère aussi plus loin (99) que l'artificialité pompeuse qui s'en dégage pourrait être, précisément, l'effet recherché. De fait, l'ostentation d'une érudition superflue prend une pertinence toute particulière dans ce contexte : le biais que Mélibée impose à la liste pour justifier l'injustifiable jette un soupçon sur le bien-fondé de l'éducation qu'elle a reçue et, en particulier, sur l'utilité morale des *exempla* et des autorités.

À partir de ces deux seuls exemples, il est difficile de conclure à un usage spécifique des listes pétrarquiennes dans la *Tragicomedia* par rapport à la

Comedia, mais il semble que la nouvelle tendance consiste à reprendre la liste de façon brute, sans véritable souci de réélaboration pour faciliter son insertion, la simple transplantation d'un contexte à l'autre étant suffisante à la remotivation du sens. Il ne s'agit pas de greffer harmonieusement le matériau hérité, mais de manifester au contraire que la greffe ne prend pas, afin de montrer que la liste ne peut plus jouer le rôle qui lui est traditionnellement assigné.

LISTES ET DÉFINITION DES PERSONNAGES

Presque tous les personnages de l'œuvre ont recours à des listes, de façon plus ou moins récurrente. Seuls deux d'entre eux n'en emploient jamais : ce sont Alisa, la mère de Mélibée, et Lucrecia, leur servante. Certes, leur parole occupe un espace relativement réduit dans l'œuvre, en termes quantitatifs, mais l'absence de listes tient sans doute aussi au rôle passif des deux personnages. Alisa, mère négligente, sans doute aveuglée par l'action diabolique, laisse entrer Célestine chez elle sans lui opposer aucune résistance, ni par les mots, ni par les actes. Lucrecia, au contraire, fait preuve d'une entière lucidité quant aux intentions de Célestine, ce que manifestent ses apartés, mais cette lucidité ne se traduit ni en avertissements adressés à Mélibée, ni en actions pour entraver les manigances de la vieille. On peut supposer une corrélation entre la passivité de ces personnages, qui n'offrent aucune résistance rhétorique, et l'absence de listes dans leurs discours : cette absence semble confirmer la valeur persuasive et agonistique des listes telles que les emploient les autres personnages.

La description du personnage : liste et contre-liste

Dans cette œuvre dialoguée, en dehors des pièces liminaires et des autres éléments de paratexte, le personnage n'est défini que par ce que les autres personnages disent de lui ou par ce qu'il dit lui-même. Dans leur dialogue de l'acte IV, Mélibée et Célestine dressent l'une après l'autre le portrait de Calixte au moyen d'une liste. Le premier portrait est énoncé par une Mélibée prise d'un accès de fureur en entendant Célestine prononcer le nom de Calixte : « MELIBEA. ¡Jesú! ¡No oyga yo mentar más esse loco, saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigüñal [cigüeña], figura de paramento mal pintado; si no, aquí me caeré muerta! » (316). Non seulement chacun des nouveaux noms appliqués à Calixte le ridiculise en s'attaquant à son corps, mais la disjonction propre à la liste et le caractère hétéroclite des images qu'elle fait défiler contribuent à ôter toute cohérence au personnage. Célestine désamorce alors la furie de Mélibée par un mensonge improvisé des plus invraisemblables : Calixte

souhaite seulement obtenir de Mélibée une prière, parce qu'il souffre d'une rage de dents. La vieille dresse ensuite un portrait laudatif du jeune homme souffrant et, après un recours réitéré à l'antonomase (Calixte est un Alexandre par sa générosité ; un Hector par son courage ; un saint Georges quand il est armé, etc.), le compare à un ange (« Todo junto semeja ángel del cielo », 322).

Ainsi, l'acte IV fait coexister une liste et sa contre-liste, une *vituperatio* et une *laudatio* appliquées au même personnage. Il est impossible, à partir des données offertes par le texte, de surmonter la contradiction produite : on ne saurait dire si Calixte est difforme ou gracieux, car aucune instance surplombante ne tranche la question. En renvoyant deux portraits dos à dos, le texte dialogué souligne l'indétermination fondamentale de ses personnages⁷ et, dans un sens, cette juxtaposition de listes inconciliables ne fait que prolonger le principe interne qui régit chacune d'elles.

Cependant, ces listes divergentes peuvent, à un autre niveau de lecture, s'inscrire dans une vision cohérente, peu favorable à Calixte. Tout d'abord, la liste énoncée par Célestine se caractérise par le désordre, entremêlant des qualités liées à la naissance, au corps, à l'âme : elle est tout aussi désarticulée que celle que dresse Mélibée. Ensuite, elle se clôt sur la vision de l'admirable Calixte mis à terre (« derribado ») par sa rage de dents : ce détail trivial invalide rétrospectivement la solennité de la louange et rejoint le blâme, en ridiculisant le personnage décrit. Enfin, l'image de cet ange « derribado » renvoie au schéma de la chute : elle peut être lue comme une annonce subreptice de la mort de Calixte qui, très concrètement, meurt en tombant de l'échelle posée contre le mur du jardin de Mélibée. À la lumière de cette ironie dramatique, la liste de Mélibée prend elle aussi d'autres nuances : la définition de Calixte comme « saute-muraille » ou « fantôme de la nuit » annonce leurs rendez-vous nocturnes dans le jardin clos et la chute mortelle de l'amant. On peut alors lire littéralement la formule conclusive de Mélibée, « si no, aquí me caeré muerta » : parce qu'elle continuera à entendre le nom de Calixte et cédera même à ses avances, Mélibée finira elle-même par se suicider en se jetant du haut d'une tour. La liste et sa contre-liste s'éclairent donc mutuellement et rayonnent bien au-delà de leur contexte d'énonciation immédiat.

⁷ Le même effet est produit par les deux portraits physiques de Mélibée, le premier dressé par Calixte à l'acte I, où la jeune femme apparaît comme un modèle de beauté, et le second, énoncé à l'acte IX par Areúsa, où Mélibée devient un parangon de laideur (cependant, dans ce dernier cas, on n'a pas affaire exactement à deux listes : seul le premier portrait répond à ce schéma).

Personnages-listes

Deux personnages dans l'œuvre semblent jouir d'un rapport particulier aux listes en vertu de leur fonction sociale et, pour ainsi dire, de leur activité professionnelle. Il s'agit de Célestine et de Centurio. Non seulement bon nombre de listes concrètes leur sont associées, qu'elles soient prononcées par d'autres ou par eux-mêmes, mais ils semblent définis par une tendance personnelle à énumérer et à répertorier.

Célestine, à l'acte III, déclare à Sempronio avec une certaine fierté professionnelle que son entremise dans les amours de Calixte est loin d'être son coup d'essai :

CELESTINA. ¿El primero, hijo? Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta cibdad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no aya sido corredora de su primer hilado. En nasciendo la mochacha, la hago escribir en mi registro para saber cuántas se me salen de la red. (283)

La métaphore des pucelles qui ouvrent leur boutique aux acheteurs et celle de Célestine comme courtière de leur première livraison de fil renvoient à une vision mercantiliste de l'amour qui n'a rien d'étonnant de la part d'une entremetteuse, mais cette logique devient franchement comique lorsqu'elle prend une dimension administrative : Célestine dit tenir un répertoire des naissances féminines, qui relève à fois du livre de comptes du marchand et du registre paroissial élargi à tout l'espace de la ville (« en esta cibdad »). Par ailleurs, le factitif « hago escribir » laisse entendre l'existence d'un scribe, voire de toute une petite chancellerie au service de l'entremetteuse.

De même, au début de l'acte IX, Sempronio évoque avec Pármeno l'habitude de Célestine d'aller prier à l'église, munie de son rosaire :

SEMPRONIO. [...] Lo que en sus cuentas reza es los virgos que tiene a cargo, y cuántos enamorados ay en la cibdad y cuántas moças tiene encomendadas, y qué despenseros *le dan ración y cuál mejor, y cómo les llaman por nombre* –por que quando los encontrare no hable como estraña– y qué canónigo es más moço y franco. (402)

Les grains du rosaire (« cuentas ») servent à comptabiliser les virginités à réparer, les amoureux à contenter, les prostituées dont les services ont été requis. Ils servent aussi à classer les clients – dépensiers et chanoines – en fonction de leur générosité, notamment pour se rappeler comment s'adresser à chacun comme il se doit. L'instrument de prière devient un instrument de gestion commerciale mis au service de la prostitution. Le passage en italique correspond à une

amplification de la *Tragicomedia* là où la *Comedia* disait seulement : « y qué despenseros ay en la cibdad ». En revoyant son texte, Rojas a sans doute été gêné par la répétition de l'expression « ay en la cibdad », mais il aurait pu se contenter de remplacer la seconde occurrence par une variante synonymique. Au lieu de cela, il choisit d'insérer une liste dans la liste, à propos de ces dépensiers (officiers chargés de la dépense dans une institution ou, métaphoriquement, n'importe quels clients de l'entremetteuse). Cette liste qui se ramifie suggère que, dans le passage de la *Comedia* à la *Tragicomedia*, la logique énumérative se maintient et se renforce, notamment autour du personnage de Célestine.

De la fin de l'acte I jusqu'à l'acte IX, Célestine est presque le seul personnage à faire usage de listes (la seule exception notable étant Sempronio, à l'acte III, pour une liste sur laquelle nous reviendrons). Ce n'est sans doute pas un hasard que la vieille entremetteuse perde ce monopole à l'acte IX, qui évoque le banquet au cours duquel éclate la discorde au sein de la petite famille « célestinesque ». Célestine ne parvient plus alors à contrôler les valets, qui l'assassinent à l'acte XII.

Dès l'acte I, et avant même sa première manifestation « en personne » dans l'intrigue, Célestine est déjà liée à l'énumération, puisque Pármeno, qui tâche de mettre en garde Calixte contre la vieille, dresse la liste que nous avons évoquée en introduction, la plus développée de toute l'œuvre. Dans la description du « laboratoire » de la vieille (243-244), la surabondance lexicale rend la lecture difficile, d'autant que la plupart des items sont des termes techniques. La liste est le lieu d'une tension entre le caractère extrêmement détaillé de la description de son objet et l'effet d'éparpillement qu'elle produit, en perdant le lecteur (et davantage encore l'auditeur) dans ses circonvolutions. D'un côté, chaque élément renvoie, de près ou de loin, à l'un des six métiers de Célestine et s'inscrit donc dans la logique de la définition du personnage. De l'autre, l'effet d'accumulation dilue la pertinence informative de chaque item, pour faire émerger une caractérisation d'un autre type, liée à la forme globale de la liste : ce qui définit Célestine, c'est moins la somme des énoncés juxtaposés que le trop-plein de l'énonciation, l'exubérance du dire, qui est aussi le symptôme de l'impossibilité d'une définition exacte (d'où, par ailleurs, la multiplication des formules relevant du *topos* de l'indicible au sein de cette liste). Célestine ne peut être dite que par cette prolifération paradoxale, liste à la fois trop pleine et incomplète, surabondante et vide.

Totalement désavouée du point de vue rhétorique – puisque, nous l'avons vu, Pármeno ne parvient pas à convaincre Calixte –, cette liste, par son souci du détail concret, n'en reste pas moins une matrice narrative et dramatique.

Un nombre non négligeable des termes énumérés se retrouve ensuite dans la continuation de Rojas, associé aux activités de Célestine. En particulier, à l'acte III, la préparation de l'invocation diabolique (*conjuro*) par Célestine et Elicia donne lieu à un retour de l'attirail du laboratoire, en des termes qui infléchissent sa fonction :

CELESTINA. Pues sube presto al sobrado alto de la solana y baxa acá el bote del azeyte serpentino que hallarás colgado del pedaço de sogá que traxe del campo la otra noche quando llovía y hazía escuro. Y abre el arca de los lizos y hazia la mano derecha hallarás un papel escrito con sangre de morciélago, debaxo de aquel ala de drago a que sacamos ayer las uñas. Mira no derrames el agua de mayo que me traxeron a confecionar.

ELICIA. Madre, no está donde dizes. Jamás te acuerdas a cosa que guardas. (290-291)

Même s'il ne s'agit pas ici d'une liste au sens strict, on note la reprise, pas toujours littérale mais évidente, d'items de la liste de l'acte I dans une évocation marquée par la saturation lexicale. Plusieurs éléments – le bout de corde de pendu, l'aile du dragon et le bocal d'eau de mai – donnent lieu à un petit développement au passé qui s'apparente à une ébauche narrative. Le laboratoire, simplement décrit à l'acte I, est ici mis en scène, ses ingrédients devenant le support d'une histoire.

Cette profondeur temporelle des choses est directement liée à l'expérience que Célestine se souvient en avoir eue. L'entrepôt où s'amoncellent les objets figure la mémoire de leur propriétaire. Depuis les travaux de Mary Carruthers, on sait à quel point la mémoire des hommes du Moyen Âge s'appuyait sur la spatialisation, la construction d'un espace mental servant de support au catalogage systématisé des choses à retenir (Carruthers 2002). Le registre des naissances féminines et les grains du rosaire évoqués plus haut offrent également une représentation de cette mémoire structurée et entraînée. Ici, Elicia ne trouve pas l'objet dans cette liste spatiale que dessine la parole de Célestine et elle pointe la défaillance mémorielle de la vieille femme (un même échec est suggéré à propos du registre, dont Célestine dit qu'il lui sert aussi à repérer les filles qui échappent à ses filets). Célestine est un « personnage-liste », mais déjà sur le retour. Le déclin de sa mémoire dit peut-être l'épuisement de la liste, moins efficace que par le passé et comme soumise à une crise de son usage traditionnel.

Cette idée est confirmée par un passage de l'acte IX qui associe lui aussi, chez Célestine, la liste et la perte de mémoire. Lors du banquet, la vieille évoque sa

gloire passée et tente d'énumérer tous les bons vins qu'elle avait coutume de boire :

CELESTINA. [...] Pues ¿vino? ¿No me sobraba? ¡De lo mejor que se bebía en la ciudad, venido de diversas partes! De Monviedro, de Luque, de Toro, de Madrigal, de Sant Martín, y de otros muchos lugares, y tantos que, aunque tengo la diferencia de los gustos y sabor en la boca, no tengo la diversidad de sus tierras en la memoria. Qué harto es que una vieja como yo, en oliendo qualquiera vino, diga de dónde es. (421)

La liste des terroirs vinicoles s'interrompt et reste en suspens, parce que Célestine n'a plus leur détail en mémoire. C'est bien une défaillance mnésique qui est pointée, mais à partir d'une distinction entre mémoire intellectuelle et mémoire physique. Célestine ne peut plus énumérer les noms, mais elle garde le souvenir gustatif des vins et peut même retrouver leur origine à partir de leur odeur. La spatialisation de la mémoire est incarnée, le corps étant à la fois le support et l'agent du souvenir. Plus précisément, c'est sur la bouche que se projette la tension entre les deux mémoires : la bouche garde souvenir de ce qu'elle a goûté et, en même temps, ne parvient plus à le nommer (on pourrait dire que Célestine a le nom des vins sur le bout de la langue). La liste est alors comme intégrée au corps, ce qui justifie pleinement que l'on voie en Célestine un « personnage-liste ».

Une fois Célestine disparue, les autres personnages prennent en charge des listes, mais aucun d'entre eux n'est vraiment construit pour les incarner, si ce n'est Centurio, dans la *Tragicomedia*. Ce personnage, qui n'apparaissait pas dans la *Comedia*, occupe une place prépondérante dans la longue addition qui s'étend de l'acte XIV à l'acte XIX, au point que la critique a coutume de la désigner « Tratado de Centurio ». Centurio, dont l'existence est liée à l'amplification textuelle, est en lui-même marqué par l'excès et le débordement langagier (Hirel 2017). Il est un avatar du *miles gloriosus* de la comédie latine : fanfaron au langage hyperbolique, il ne met évidemment pas en pratique ses impétueuses déclarations. Il est d'ailleurs manchot, ce qui symbolise son inaction. Son nom, qui évoque un centurion, dit déjà sa condition militaire, mais contient aussi le nombre cent, qui annonce la multitude de ses rodomontades. Or, le personnage est de surcroît un ruffian et il donne lui-même une justification à son nom à partir de cette facette de son identité. À l'acte XVIII, il dit avoir hérité une épée de son père et de son grand-père, qui s'appelaient déjà Centurio. Elicia lui demande alors si ce grand-père avait reçu ce nom parce qu'il était capitaine de cent hommes. Centurio répond : « No, pero fue rufián de cien mugeres » (556). Cet ancrage du personnage dans le monde de la prostitution, ainsi que

d'autres traits (l'insistance sur ses cicatrices, sur son manteau) contribuent à en faire un double de Célestine. Comme Célestine avait son registre et son rosaire, Centurio possède son répertoire, quoique celui-ci ne serve pas au commerce de l'amour, mais à celui de la mort : « CENTURIO. [...] Allí te mostraré un repertorio en que ay sietecientas y setenta species de muertes; verás quál más te agradare » (556). Ce répertoire, où sont consignées sept cent soixante-dix façons de donner la mort, est présenté par Centurio à Areúsa comme un catalogue commercial où la cliente pourra faire son choix. Areúsa en demande un échantillon et Centurio énonce alors une liste qui est censée en être extraite. Il s'agit des mises à mort dont il a fait usage récemment (comme s'il décrivait un phénomène de mode) :

CENTURIO. Las que agora estos días yo uso y más traygo entre manos son espaldarazos sin sangre, o porradas de pomo de espada, o revés mañoso; a otros, agujero como harnero a puñaladas, tajo largo, estocada temerosa, tiro mortal. Algún día doy palos por dexar holgar mi espada. (556-557)

Par ailleurs, jusque dans ses serments prononcés à la légère, le fanfaron se réfère aux listes, puisqu'il jure « sur le saint martyrologe parcouru du début à la fin » (« por el santo martilogio, de pe a pa », 554) et « sur le corps saint de la litanie » (« por el cuerpo santo de la letanía », 557). On a bien affaire à un nouveau personnage-liste qui remplace Célestine, mais qui en est aussi une caricature, tant le divorce entre les paroles et les actes est maintenant manifeste. Centurio n'existe que par la boursoufflure de son discours, une abondance qui pointe le vide. Dans un aparté, à la fin de l'acte XVIII, il déclare qu'il ne tentera même pas d'accomplir la mission que lui ont confiée Areúsa et Elicia. Il se contentera d'envoyer près du jardin de Mélibée un de ses sbires, Traso el Cojo (le fier-à-bras manchot emploie un émissaire boiteux!), pour « dar un repiquete de broqueles a manera de levada », c'est-à-dire faire du bruit en tapant les armes contre le bouclier, comme pour sonner l'alarme.

Ce tintamarre inoffensif qui remplace l'action guerrière métaphorise le discours de Centurio, un bruissement de paroles non suivies d'effet, où la liste est un moteur qui tourne à vide. Et pourtant, la suprême ironie est que, dans la version de la *Tragicomedia*, c'est en entendant le tapage que fait Traso dans la rue que Calixte, voulant aller secourir ses valets qu'il croit attaqués, tombe de l'échelle et se tue. Autrement dit, même vidé de toute substance, le langage hyperbolique associé aux listes garde une forme de performativité : de la *Comedia* à la *Tragicomedia*, le dénouement tragique n'est pas modifié et son sens n'en est que plus absurde.

DISSOLUTION DES CHOSES DANS LES MOTS : TENSION ENTRE LISTE ONOMASTIQUE ET LISTE LEXICALE

Alors même que toute liste est faite de mots, Bernard Sève, reprenant l'opposition entre *onomastika* et *lexika* employée par Jack Goody, distingue la « liste onomastique », qui rassemble des mots en tant qu'ils se réfèrent aux choses, et la « liste lexicale », qui consigne des mots en tant que mots (Sève 2010 : 39). Cette distinction semble particulièrement féconde quand il s'agit de caractériser certaines listes de la *Célestine*, qui disent des *choses* vidées de leur sens ou énumèrent des *mots* qui ne font plus (complètement) sens, détournés de leur usage traditionnel et impuissants à secourir les êtres de paroles qui les proffèrent. La liste trahit alors une détérioration du langage qui serait – de l'avis de nombreux critiques – le signe du pessimisme essentiel de l'œuvre.

*Les listes de personnages exemplaires et d'autorités :
parodie de la référence érudite et défaillance de la liste*

Le recours aux autorités, massif dans l'œuvre, s'accompagne d'un effet parodique et démythificateur : « *Celestina* [...] desmitifica también, con sus ironías y sus parodias, gran parte de la eficacia del sentido recto asociado con estas *auctoritates*, parodiándolas » (Snow 2017 : 331). Or, nombre de ces autorités et exemples – tirés de la Bible, de la mythologie antique ou de la littérature classique – se retrouvent pris dans le filet de la liste ou produisent des « effets de listes » indéniables.

C'est notamment le cas dans l'argumentation antiféministe de Sempronio à l'acte I :

SEMPRONIO. Lee los ystoriales, estudia los filósofos, mira los poetas. Llenos están sus libros de sus viles y malos exemplos y de las caídas que levaron los que en algo como tú las reputaron. Oye a Salomón, do dize que las mugeres y el vino hazen a los hombres renegar. Conséjate con Séneca y verás en qué las tiene. Escucha al Aristóteles, mira a Bernardo. Gentiles, judíos, christianos y moros, todos en esta concordia están. (225)

Dans cette diatribe, sans doute inspirée d'un passage de la *Historia de duobus amantibus* d'Eneas Silvio Piccolomini (Morros 2002), le valet cite ostensiblement des autorités pour, apparemment, flatter la supériorité masculine de son maître et ainsi le guérir de sa passion pour Mélibée. Son véritable but, cependant, est tout autre, puisqu'il connaît Calixte et sait parfaitement de « de qué pie coxquea » (220), ce qui peut lui permettre de tirer profit de sa faiblesse.

Depuis le début de l'acte, l'amour que Calixte professe pour Mélibée trahit sa motivation éminemment charnelle et, dans ces conditions, Sempronio sait que ses préconisations produiront un effet contraire : chaque cas énuméré ne fait que renforcer le désir luxurieux de Calixte, ce qu'il souligne lui-même (« ¿Ve[s]? Mientra más me dizes y más inconvenientes me pones, más la quiero », 228). Quand Sempronio achève sa longue énumération d'autorités, Calixte répond aussitôt par une autre énumération de personnages illustres qui, eux, n'ont pas su résister aux charmes des femmes :

SEMPRONIO. Por ellas es dicho: «arma del diablo, cabeça de pecado, destruyción de paráyso». ¿No has rezado en la festividad de Sant Juan, do dize: «las mugeres y el vino hazen los hombres renegar»; do dize: «ésta es la muger, antigua malicia que a Adam echó de los deleytes de paráyso. Ésta el linaje humano metió en el infierno. A éssa menospreció Helías propheta, etc.»?

CALISTO. Di, pues, esse Adán, esse Salomón, esse David, esse Aristóteles, esse Vergilio, esos que dizes, ¿cómo se sometieron a ellas? ¿Soy más que ellos? (227)

La reprise du démonstratif (« éssa » / « esse ») sert formellement de trait d'union entre les deux listes. Pourtant, ironiquement, elles ne peuvent être mises sur le même plan : Sempronio reprend un sermon de Pierre Chrysologue, alors que Calixte récapitule des références que Sempronio est censé avoir déjà citées. Or, celles-ci ne figuraient pas toutes dans ses répliques précédentes : le valet n'avait pas cité les exemples d'Adam, de David ou de Virgile⁸. Cette légère incohérence pourrait certes être due à un remaniement textuel, mais, comme le souligne Peter Russell dans une note de son édition, il peut s'agir également d'une « técnica dialogal consciente » (227, n. 84) pour souligner que la longue liste de Sempronio n'est qu'un échantillon des autorités attendues dans un tel exposé misogyne. Ce traitement de la liste reviendrait donc à la « typifier », indépendamment de son contenu effectif et du détail argumentatif associé à chacun de ses items, comme si ces derniers étaient devenus interchangeables et, donc, vidés de leur sens propre.

D'ailleurs, lorsque le contenu de l'autorité citée est mentionné, il est aussitôt considéré dans son immédiate littéralité et non pour son enseignement profond. En particulier, lorsque Sempronio cite une sentence du Philosophe, Calixte la détourne grossièrement en la ramenant à son désir charnel :

⁸ Cependant, au vu de la *Historia de duobus amantibus*, Bienvenido Morros émet l'hypothèse que, dans la version du premier auteur, c'est bel et bien Virgile qui, au lieu de « Bernardo », était auparavant cité par Sempronio (Morros 2002 : 299).

SEMPRONIO. En que ella es imperfecta, por el qual defeto desea y apetece a ti y a otro menor que tú. ¿No has leydo el filósofo, do dize: «Assí como la materia apetece a la forma, así la muger al varón»?

CALISTO. ¡O triste!; y ¿quando veré yo esso entre mí y Melibea? (232)

Le jeu de mots sur le verbe « apetece » subvertit l'argument philosophique en lui imposant un nouveau sens, totalement trivial. Sous l'effet de certains de leurs items détournés, ces listes onomastiques tendent alors à devenir lexicales : elles ne prétendent plus dire le monde, mais se replient sur les mots qui les composent. Ajoutons que cette nébuleuse semi-érudite est aussitôt liée, dans la bouche de Sempronio, à une autre liste – elle-même associée au *topos* de l'indiscible –, qui tente d'inventorier, en trente-six items, les vices des femmes :

Pero destas otras [mujeres], ¿quién te contaría sus mentiras, sus trafagos, sus cambios, su liviandad, sus lagrimillas, sus alteraciones, sus osadías, que todo lo que piensan osan sin deliberar? ¿Sus dissimulaciones, su lengua, su engaño, su olvido, su desamor, su ingratitud, su inconstancia, su testimoniar, su negar, su rebolver, su presunción, su vanagloria, su abatimiento, su locura, su desdén, su sobervia, su subjeción, su parlería, su golosina, su luxuria y suziedad, su miedo, su atrev[i]miento, sus hechizerías, sus embaymientos, sus escarnios, su deslenguamiento, su desvergüença, su alcahuetería? Considera qué sesito está debaxo de aquellas grandes y delgadas tocas! ¡Qué pensamientos so aquellas gorgueras, so aquel fausto, so aquellas largas e autorizantes ropas! (226)

À part un bref commentaire sur l'audace féminine (« que todo lo que piensan osan sin deliberar »), rien ne vient briser le flux de cette longue liste, qui, ironiquement, s'achève sur « su alcahuetería », alors même que Sempronio va conseiller à Calixte d'avoir recours aux services de Célestine. Cette contiguïté entre la liste des autorités et celle des vices féminins en vient à jeter un doute sur tout le discours « autorisé » proféré par le valet : les « grandes y delgadas tocas », les « gorgueras » et surtout les « autorizantes ropas », au-delà de la condition féminine, semblent même pointer les oripeaux scripturaires dont se pare la liste. L'ironie, là encore, mine l'efficacité rhétorique de la liste.

À la fin de l'œuvre, un autre personnage constate amèrement que l'usage traditionnel des autorités se dérobe et révèle son inanité. À l'acte XX, Mélibée avant de se jeter du haut de la tour pour mettre fin à ses jours, tente de consoler son père et justifier son suicide. La jeune fille peut seulement dresser alors une liste « en puissance » dont elle souligne aussitôt l'impossibilité :

MELIBEA. Algunas consolatorias palabras te diría antes de mi agradable fin, coligidas y sacadas de aquellos antiguos libros que tú, por más aclarar mi ingenio,

me mandavas leer; sino que ya la dañada memoria, con la grand turbación, me las ha perdido, y aun porque veo tus lágrimas mal sofridas decir por tu arrugada haz. (589-590)

Mélibée fait directement allusion à la coutume des lettrés de la fin du Moyen Âge de compiler des florilèges particuliers de *sententiae*, *exempla* et autres *dicta* relevés au fil de leurs lectures et destinés à la mémorisation. Or, au moment où elle serait vraiment utile, la mémoire défaille – et la liste avec elle. Mélibée, qui, à l'acte XVI, justifiait sans mal son refus de se plier à un mariage décidé par ses parents en s'appuyant sur une pléthore d'autorités (538), voit se dérober les références livresques et ne trouve plus les mots susceptibles d'atténuer la douleur son père. Ainsi, les dernières paroles d'un des personnages clés de l'œuvre disent l'échec, à l'usage, de ce réservoir à idées que sont les autorités (Shipley 1985 ; Biaggini 2009) et de leur manifestation discursive, la liste. Incapable de convaincre, celle-ci ne parvient même pas à consoler.

Les lamentations de Pleberio, au dernier acte, font écho à cette impuissance ultime du discours de Mélibée. Confronté au suicide de sa fille unique, le père éploré affirme ne pouvoir se remémorer un précédent qui soit à la hauteur de son malheur (« PLEBERIO. Yo fui lastimado sin haver ygual compañero de semejante dolor, aunque más en mi fatigada memoria rebuelvo presentes e pasados », 600), déclaration qu'il fait suivre de la série d'exemples de l'Antiquité que nous avons déjà évoquée. Or, Pleberio, montrant que son propre cas n'est réductible à aucun de ces *exempla*, les congédie tous comme inadéquats. Privé du secours des autorités, il en conclut que sa perte est proprement *incomparable* (« ¡O incomparable pérdida! », 601).

Le personnage, pourtant, sait faire des listes. Ce passage est encadré par l'invective contre le monde que nous avons déjà citée et une invective contre l'Amour, qui contient la toute dernière liste de l'œuvre :

PLEBERIO. ¿Qué me dirás de aquel Macías de nuestro tiempo, cómo acabó amando, cuyo triste fin tú fuiste la causa? ¿Qué hizo por ti Paris? ¿Qué Elena? ¿Qué hizo Ypermestra? ¿Qué Egisto? Todo el mundo lo sabe. Pues a Sapho, Ariadna, Leandro, ¿qué pago les diste? Hasta David y Salomón no quisiste dexar sin pena. Por tu amistad Sansón pagó lo que mereció, por creerse de quien tú le forçaste a darle fe. [Y] otros muchos que callo, porque tengo harto que contar en mi mal. (605-606)

Pleberio cite en exemples des personnages ayant vécu des amours tragiques, mais sa plainte est avant tout une liste ouverte (« Y otros muchos que callo, porque tengo harto que contar en mi mal »), intrinsèquement liée à la difficulté

expressive et finalement reléguée au second plan comme un ornement inutile : pour le locuteur, exposer la douleur des autres entraverait l'exposition de sa douleur propre, parce tous ces précédents ne disent rien de son expérience personnelle. C'est aussi le principe même de l'exemplarité que la liste contribue ici à mettre à mal (Aragüés Aldaz 2017).

Les listes lexicales : puissance et impuissance des mots

À ces listes onomastiques d'autorités, inutiles ou aporétiques, s'ajoutent des listes proprement lexicales dont l'intérêt est d'accumuler non des fragments du monde, mais des fragments de discours, comme il apparaît dans deux passages de la *Célestine* : à l'acte IX, où deux listes prononcées par Areúsa manifestent l'aliénation et l'impossibilité de l'échange ; mais aussi dès l'acte I, où deux autres listes, énoncées par Célestine et Sempronio, créent une tension entre pulsion de vie et pulsion de mort.

Les deux listes lexicales d'Areúsa participent à sa critique virulente de la condition ancillaire. La première fait défiler insultes, reproches et autres paroles blessantes (dix items, plus ou moins développés) que les maîtresses adressent à leurs servantes :

AREÚSA. Nunca oyen su nombre propio de la boca dellas, sino ¡«puta» acá! ¡«puta» acullá! «¿A dó vas, tiñosa?» «¿Qué heziste, vellaca?» «¿Por qué comiste esto, golosa?» «¿Cómo [no] fregaste la sartén, puerca?» «¿Por qué no limpiaste el manto, suzia?» «¿Cómo dixiste esto, necia?» «¿Quién perdió el plato, desaliñada?» «¿Cómo faltó el paño de manos, ladrona?» «¡A tu rufián le havrás dado!» «¡Ven acá, mala muger! La gallina havada no paresce; pues ¡búscala presto, si no en la primera blanca de tu soldada la contaré!» Y tras esto, mill chapinazos y pellizcos, palos y açotes. (416)

Le principe structurant de cette liste est la substitution (« nunca oyen... sino ») du nom propre des servantes (« su nombre propio ») par une série d'invectives qui nient leur identité. À la fin de la liste, la violence verbale qu'elles subissent se prolonge explicitement dans les coups divers et variés qu'elles reçoivent (« Y tras esto, mill chapinazos y pellizcos, palos y açotes »). Ce ne sont donc pas les items de la liste qui sont associés au *topos* de l'innombrable, mais leur traduction en violence physique : ce déplacement renforce la continuité entre les paroles et les gestes, si bien que la liste elle-même est perçue comme « agissante », mise au service d'une hiérarchie maîtresse / servante qui est synonyme d'humiliation et d'aliénation.

Dans la version de la *Tragicomedia*, qui amplifie celle de la *Comedia*, cette liste de paroles blessantes est précédée de peu d'une autre liste (de huit items) dans laquelle Areúsa rapporte cette fois les paroles que les servantes, privées de la fréquentation de leurs proches, ne peuvent dire dans leur vie quotidienne :

AREÚSA. Nunca tratan con parientes, con yguales a quien pueden hablar tú por tú, con quien digan: «¿Qué cenaste?» «¿Estás preñada?» «¿Quántas gallinas crías?» «Llévame a merendar a tu casa» «¡Muéstrame tu enamorado!» «¿Quánto ha que no te vido?» «¿Cómo te va con él?» «¿Quién son tus vezinas?», y otras cosas de ygualdad semejantes. (415)

Cette liste prononcée par Areúsa ne peut précisément pas l'être par les servantes elles-mêmes : elle répertorie un ensemble de phrases interrogatives ou exclamatives qui ne sont jamais articulées en contexte. Ses items, bribes de conversation artificiellement juxtaposées, font miroiter un plaisir partagé qui ne peut advenir. La liste, qui palpète de virtualités dialogiques et dramatiques, offre des éclats de convivialité, de complicité, d'amitié entre égaux (« con yguales ») qui renvoient à un idéal d'égalité (« ygualdad »), contrepoin à la hiérarchie oppressante, tout en confirmant que cet idéal – héritier de celui que prônait déjà Célestine à l'acte I, comme nous allons le voir – ne saurait trouver sa réalisation dans le monde que l'œuvre dépeint.

Les deux autres listes lexicales occupent une place stratégique : il s'agit de la dernière liste de l'acte I, énoncée par Célestine, et de la première de la continuation de Rojas, située à l'acte III et prononcée par Sempronio. Célestine, lorsqu'elle tente de rallier Pármeno à sa cause, dresse une liste d'exclamations que les amis échangent quand ils sont amoureux :

El deleyte es con los amigos en las cosas sensuales, y especial en recontar las cosas de amores, y comunicarlas: «esto hize»; «esto otro me dixo»; «tal donayre passamos»; «de tal manera la tomé»; «assí la besé»; «assí me mordió»; «assí la abracé»; «assí se allegó». ¡O qué fabla! ¡O qué gracia! ¡O qué juegos! ¡O qué besos! «¡Vamos allá!»; «¡Bolvamos acá!»; «¡Ande la música!»; «pintemos los motes, [*cantemos*] canciones, [*hagamos*] invenciones, justemos». «¿Qué cimera sacaremos, o qué letra?» «Ya va a la missa.» «Mañana saldrá.» «Rondemos su calle.» «¡Mira su carta!» «¡Vamos de noche!» «¡tenme el escala!» «¡Aguarda a la puerta!» «¿Cómo te fue?» «¡Cata el cornudo, sola la dexa!» «¡Dale otra buelta!» «¡Tornemos allá!» Y para esto, Pármeno, ¿ay deleyte sin compañía? ¡Alahé, alahé, la que las sabe las tañe! Éste es el deleyte, que lo ál, mejor fazen los asnos en el prado. (262)

Cette liste, relativement crue dans son contenu, est composée, encore une fois, d'expressions verbales présentées comme telles. Un effet de mise en abyme

du dialogue naît de l'accumulation de ces fragments d'autres dialogues possibles. Au-delà du simple plaisir sexuel, qui est à la fois exalté et finalement défini comme le propre des bêtes (« que lo ál, mejor lo fazen los asnos en el prado »), c'est le plaisir du langage, plaisir ajouté au plaisir, qui est ici célébré. La liste laisse entrevoir les virtualités d'un dialogue heureux, fourmillant de confidences et d'incitations enjouées qui accompagnent la pulsion érotique pour l'enrichir d'une délectation esthétique. Célestine propose à Pármeno d'entrer dans un univers de mots qui est nécessairement, selon elle, un univers de mots partagés, donc échangés, dialogués. Pourtant, certaines de ces joyeuses répliques s'offrent également – mais de façon rétrospective, au sein de l'œuvre continuée par Rojas –, comme autant de clins d'œil possibles au dénouement tragique des amours de Calixte et Mélibée : l'amant quitte *de nuit* le jardin de sa belle et meurt en tombant d'une échelle (« ¡Vamos de noche! ¡Tenme la escala! »).

Sempronio, à l'acte III, expose à Célestine une liste d'assertions qui présente de fortes similitudes avec la précédente :

SEMPRONIO. ¿Qué tanto te maravillarías si dixesen: «la tierra tembló» o otra semejante cosa, que no olvidases luego? Así como, «elado está el río»; «el ciego vee»; «ya muerto es tu padre»; «un rayo cayó»; «ganada es Granada»; «el rey entra oy»; «el turco es vencido»; «eclipse ay mañana»; «la puente es llevada»; «aquél es ya obispo»; «a Pedro robaron»; «Ynés se ahorcó». ¿Qué me dirás, sino que a tres días passados, o a la segunda vista, no ay quien dello se maraville? Todo es assí, todo passa desta manera, todo se olvida, todo queda atrás. (281-282)

Les items semblent se succéder sans répondre à aucun ordre, à aucune logique, ce qui donne l'impression d'une liste « chaotique ». Sempronio met sur le même plan des phénomènes météorologiques (« elado está el río », « un rayo cayó »), des accidents matériels (« la puente es llevada »), des faits merveilleux ou miraculeux (« el ciego vee »), des événements historiques (« ganada es Granada » « el turco es vencido ») et des malheurs affectant des personnages inexistantes qui servent d'exemples (« a Pedro robaron » ; « Ynés se ahorcó »). Le point commun entre ces items est qu'il s'agit d'annonces de nouvelles censées avoir un certain retentissement immédiat, mais qui tombent ensuite dans l'oubli. La bigarrure de la liste, qui semblait s'attacher aux reliefs du monde, aux traces que peuvent laisser en lui des événements marquants, est désavouée comme un faux-semblant. Tous ces faits prétendument extraordinaires, une fois soumis à l'épreuve du temps, disparaissent dans un même oubli : « Todo es assí, todo passa desta manera, todo se olvida, todo queda atrás » (282). La mise en liste neutralise la variété des situations évoquées, nivelle leurs spécificités et

les réduit à une dimension purement anecdotique. La liste renvoie alors toute chose à sa relativité, à son néant originel et pointe ses propres items comme des paroles vaines, des *flatus vocis*.

CONCLUSION

La liste, dans la *Célestine*, est pour une bonne part un objet hérité de Pétrarque, mais elle est aussi un instrument de subversion. Les listes pétrarquiennes sont reformulées par Rojas mais c'est surtout leur nouvelle contextualisation qui infléchit leur fonction et leur sens, y compris pour manifester leur incongruité et leur inutilité au sein d'argumentations qu'elles sont pourtant censées servir. Si la liste, comme d'autres types de discours, permet de construire les personnages du dialogue, notamment Célestine et Centurio, qui n'existent que par la prolifération verbale, elle donne finalement à voir la vacuité des choses et, plus encore, celle des mots qui portent l'œuvre, contribuant ainsi à une « poétique du vide » (Lasserre Dempure 2010) : un faisceau d'éléments – fonctionnement d'un monde à l'envers, interrogations rhétoriques toujours laissées sans réponse, motifs de la folie – converge, en effet, vers la notion de vacuité, à laquelle on peut sans mal rattacher la liste. Le traitement qui est réservé aux listes subvertit leur fonction et leur sens attendus – ce qui est particulièrement patent dans le cas des autorités –, jetant un soupçon sur les usages admis de la rhétorique, devenus ici mécaniques et parodiques. À l'échelle réduite de son mouvement propre, qui conjugue *abbreviatio* et *amplificatio* sans règle fixe et qui affiche même ce dérèglement, la liste concentre des caractéristiques applicables à la parole qui traverse l'ensemble de l'œuvre et dont elle pourrait être l'emblème. Dans le projet esthétique de la *Célestine* primitive et, plus encore, dans la continuation de Rojas, elle creuse le discours plus qu'elle ne le remplit : elle permet l'ostentation d'une parole vide – vidée de son sens –, révélatrice du scepticisme et de la désillusion qui hantent la tragicomédie.

BIBLIOGRAPHIE

- Aragüés Aldaz, José, « “Ejemplos desiguales”. Petrarca-Rojas-Erasmo », *La razón es aurora, Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*, Ángeles Ezama, José Enrique Laplana, María Carmen Marín *et al.* (dir.), Saragosse, Institución Fernando el Católico, 2017, p. 267-276.

- Baranda, Consolación, *La Celestina y el mundo como conflicto*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004.
- Biaggini, Olivier, « *Sentencia a mi ver digna de perpetua y recordable memoria* : mise en scène et subversion de l'auctoritas dans la *Célestine* », *De la lettre à l'esprit. Hommage à Michel Garcia*, Carlos Heusch (dir.), Paris, Le Manuscrit, 2009, p. 75-116.
- Carruthers, Mary, *Le Livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, Paris, Macula, 2002 [1990].
- Deyermond, Alan, *The Petrarchan Sources of La Celestina*, Oxford, Oxford University Press, 1961.
- Hamon, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993 [Introduction à l'analyse du descriptif, 1981].
- Hirel, Sophie, « Una continuación polémica. El Tratado de Centurio en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* », *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, David Alvarez Roblin, Olivier Biaggini (dir.), Madrid, Casa de Velázquez, 2017, p. 51-68.
- Jeay, Madeleine, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006.
- Joset, Jacques, « “Dulcis amaritudo” : una isotopía descuidada de *La Celestina* », *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Rafael Beltrán, José Luis Canet, Josep Lluís Sirera (dir.), Valence, Universitat de València, 1990, p. 257-266.
- Lasserre Dempure, Odile, « *La Celestina* de Fernando de Rojas : un monde plein de vide », *Babel*, n° 22, 2010. En ligne : <https://doi.org/10.4000/babel.206>.
- Laza Palacios, Modesto, *El laboratorio de Celestina*, Malaga, Antonio Gutiérrez, 1958.
- Morros, Bienvenido, « “Mira a Bernardo” y los autores de *La Celestina* », *Medioevo romanzo*, n° 26 (2), 2002, p. 296-310.
- Pétrarque, François, *Lettres de la vieillesse*, éd. Elvira Nota, trad. Claude Laurens, notes de Ugo Dotti, Paris, Les Belles Lettres, t. 3, 2004.
- Pétrarque, François, *Les Remèdes aux deux fortunes. De remediis utriusque fortune*, éd. et trad. Christophe Carraud, Grenoble, Jérôme Millon, t. 1, 2002.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, éd. Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 1991.
- Sève, Bernard, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010.
- Shipley, George A., « Authority and Experience in *La Celestina* », *Bulletin of Hispanic Studies*, n° 62, 1985, p. 95-111.

-
- Snow, Joseph T., « La parodia de las *auctoritates* en *Celestina* y la crisis del lenguaje », *Estudios literarios en honor a María Silvia Delpy*, Lidia Amor, María Cristina Balestrini, Lucía Cordo Russo (dir.), Buenos Aires, CNICT, 2017, p. 331-350.
 - Solomon, Michael, « Pharmaceutical Fictions: Celestina's Laboratory and Sixteenth-Century Medical Imaginary », *Medieval Iberia. Changing Societies and Cultures in Contact and Transition*, Ivy A. Corfis, Ray Harris-Nothall (dir.), Woodbridge – New York, Tamesis, 2007, p. 99-109.