
Corps et transgression dans *La Celestina*

Gilles Del Vecchio

🔗 <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=436>

DOI : 10.35562/celec.436

Référence électronique

Gilles Del Vecchio, « Corps et transgression dans *La Celestina* », *Cahiers du Celec* [En ligne], 13 | 2018, mis en ligne le 01 juin 2023, consulté le 17 avril 2025. URL : <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=436>

Droits d'auteur

CC BY 4.0



Corps et transgression dans *La Celestina*

Gilles Del Vecchio

PLAN

1. Une cascade de transgressions
 2. Le corps au service de la nouvelle mentalité
 3. Le pragmatisme corporel
- Conclusion

TEXTE

- 1 Avec la tragi-comédie de Calixte et Mélibée, le lecteur prend conscience du bouleversement profond que subit la société castillane. La période de transition entre Moyen Âge et Renaissance justifie pour le moins partiellement les mutations fondamentales qui sont en train de s'opérer sur le plan des mentalités. Les relations tissées entre les différents personnages, les rivalités entre groupes relevant de catégories jusqu'à présent régies par un fort rapport de hiérarchie, le désir incontrôlé d'enrichissement et le pragmatisme le plus exacerbé constituent autant de transformations qui semblent caractériser un nouvel ordre à la recherche de nouvelles valeurs. Or, toute évolution implique une forme de transgression. En effet, la transgression, selon Michel Hastings, est bien « le nom que prend l'expérience par laquelle une société éprouve ses frontières morales. Car franchir la limite, c'est s'affranchir de l'autorité¹ ». Sur le plan des codes littéraires par exemple, l'amour courtois, lui-même déjà fort transgressif, n'est plus à l'ordre du jour et son unique représentant offre au destinataire de l'œuvre l'image d'un amant décalé, incapable de se plier à la rigueur imposée par le genre, lui-même en position de transgresseur par les excès de son discours puisque « la question des limites se pose également en termes de trop-plein. Le transgresseur et son acte déviant disent un excès, un débordement [...] »². » Aussi est-il courant de considérer le comportement de Calixte comme une parodie de cette conception de l'amour³ qui ne trouve plus guère sa place dans ce nouveau cadre. L'amour courtois définissait son idéal en dehors des liens sacrés du mariage. Les unions officielles étaient

tellement orientées par les principes économiques et les jeux d'alliance, que l'amour n'y tenait plus qu'une place particulièrement ténue. L'idéal courtois renonce donc au mariage, et cela est loin d'être anodin d'un point de vue social, moral et religieux. Le rapport entre Calixte et Mélibée est de surcroît condamné à ne pas déboucher sur une descendance. Or, comme le souligne Jean-Louis Flandrin : « on oppose systématiquement le comportement des époux à celui des amants : l'un est associé à la procréation, l'autre à la recherche d'un plaisir stérile⁴ ». En défiant les normes de la courtoisie, Calixte transgresse le transgressif.

- 2 La totalité de l'action s'articule autour du sentiment éprouvé par Calixte pour Mélibée. Ce que le prétendant considère être de l'amour provoque sa passion, son audace, le rejet catégorique de Mélibée, l'association des serviteurs, l'intervention de Célestine, la mise en place d'alliances indispensables au bon déroulement du complot qui provoquera la perte de ses principaux acteurs. La relation Calixte/Mélibée structure donc l'intégralité de l'œuvre en imposant dès les premiers instants une dimension amoureuse incontournable.
- 3 Ce rapport amoureux ne peut que faciliter l'intégration de répliques se référant au corps. Dès lors, certaines questions s'imposent. Le bouleversement transgressif que nous relevions antérieurement influence-t-il la représentation littéraire du corps dans l'œuvre de Rojas ? Les références au corps intègrent-elles de nouvelles modalités d'expression qui seraient caractéristiques du pragmatisme que dessine la nouvelle société castillane et de son évolution ?
- 4 Afin d'apporter une réponse à ces questions, nous nous proposons de présenter dans un premier temps les principales transgressions dont l'œuvre se fait l'écho. Nous aborderons par la suite la notion d'instrumentalisation du corps au service d'une nouvelle mentalité et nous considérerons, pour finir, le cas très précis des acteurs du complot et le pragmatisme corporel dont ils sont les vecteurs.

1. Une cascade de transgressions

- 5 La confrontation des différents groupes en présence impose l'image d'une société dans laquelle le mal ou le vice englobe l'ensemble de la communauté. La richesse personnelle des personnages ne les

protège nullement de la tentation. Calixte, au-delà des conventions du discours, ne poursuit d'autre but que la possession sexuelle de la belle Mélibée. Il ignore de la sorte le principe d'endurance et refuse la mise à l'épreuve de la dame, principes pourtant véhiculés par la tradition littéraire dont il prétend imiter le modèle. En fait, sa capacité d'imitation se limite à l'aspect rhétorique. À propos des *Leys d'amors*, Denis de Rougemont rappelle que :

Mais il faut dire que jamais rhétorique ne fut plus exaltante et fervente. Ce qu'elle exalte, c'est l'amour hors du mariage, car le mariage ne signifie que l'union des corps, tandis que l'« Amor », qui est l'Éros suprême, est l'élancement de l'âme vers l'union lumineuse, au-delà de tout amour possible en cette vie. Voilà pourquoi l'Amour suppose la chasteté⁵.

- 6 Or, nous le savons, Calixte aspire à la possession du corps de Mélibée sans plus attendre. Cette dernière, sous l'influence de Célestine, ne sera pas en mesure de préserver sa virginité et cédera à la tentation dans le jardin de la maison familiale dans lequel Calixte s'introduit secrètement à plusieurs reprises. Cette pénétration de l'espace est hautement symbolique. Le rapport établi entre Calixte et Mélibée constitue déjà une première forme de transgression. Remarquons d'ores et déjà que c'est bien le corps qui véhicule cette évolution : une pulsion physique non contenue dans le cas de Calixte, un corps qui se livre au plaisir de la chair au mépris des conventions les plus rigides dans le cas de Mélibée.
- 7 La porosité de la frontière entre maîtres et serviteurs trouve dans l'œuvre diverses modalités d'expression en rapport avec le corps. La jalousie surgit brutalement et c'est précisément une nouvelle référence au corps qui sert de détonateur. Elicia n'est pas disposée à accepter la flatterie, pourtant discrète, de Sempronio. Les simples adjectifs « graciosa y gentil » (acte IX, p. 420) ne sont pas tolérables pour Elicia qui réplique en brochant un portrait peu flatteur de Mélibée : « ¡Apártateme allá, desabrido, enojoso ! Mal provecho te haga lo que comes, tal comida me has dado! Por mi alma, revesar quiero quanto tengo en el cuerpo de asco de oyrte llamar a aquélla gentil⁶ » (acte IX, scène 2, p. 420-421). Ce que revendique Elicia, en prenant largement appui sur les références au corps, n'est autre qu'une égalité de principe lui permettant de s'élever au rang de

Mélibée en matière de beauté : « Por mi vida, que no lo digo por alabarme, mas creo que soy tan hermosa como vuestra Melibea » (acte IX, scène 2, p. 421). Areusa, également envieuse de la position confortable de Mélibée, ne manquera pas de surenchérir (acte IX, scène 2, p. 421-422) en proposant le portrait de l'anti-beauté, portrait opposé point par point à l'évocation idéale du Calixte perturbé de l'acte I. Que le corps de Mélibée soit transformé, maquillé, embelli ne constitue pas un cas unique. Parmeno révélera à son maître les aptitudes professionnelles de celle à qui il a l'intention de confier sa douleur et dont il attend un remède. L'accumulation de détails en dit long sur la généralisation et la banalisation de ce type de pratiques (acte I, scène 6, p. 260). Toutefois, Calixte, aveuglé par la beauté de Mélibée, voit en cette dernière l'exception qui magnifie davantage le personnage. Son discours n'épargne pas les autres femmes dans un propos généralisant qui dénonce à nouveau les excès en matière de transgressions diverses, pouvant aller jusqu'à la souffrance volontairement infligée dans le but d'afficher une beauté remarquable :

Consumen sus vidas, comen sus carnes con embidia, danles siempre crudos martirios, pensando con artificio ygualar con la perfición que sin trabajo dotó a ella natura. Dellas, pelan sus cejas con tenazicas y pegones y a cordelejos; dellas, buscan las doradas yervas, rayzes, ramas y flores para hazer lexías con que sus cabellos semejasen a los della, las caras martillando, envistiéndolas en diversos matizes con ungüentos y unturas, aguas fuertes, posturas blancas y coloradas, que por evitar prolixidad no las cuento. (Acte VI, scène 2, p. 368-369)

- 8 Ce qu'il est plus intéressant de remarquer, c'est que cette beauté de Mélibée – beauté qui est manifestement loin de faire l'unanimité à en juger par les propos relevés plus haut – ne tient en définitive qu'à l'art de ne pas laisser transparaître son véritable aspect. Tous les artifices auxquels il est fait allusion lui sont accessibles grâce à sa condition privilégiée. C'est bien ce qu'affirme Elicia lorsqu'elle déclare dans son emportement :

Aquella hermosura por una moneda se compra de la tienda. Por cierto, que conozco yo en la calle donde ella vive, quatro donzellas en quien

Dios más repartió su gracia que no en Melibea, que si algo tiene de hermosura es por buenos atavíos que trae. (Acte IX, scène 2, p. 421)

- 9 Or, cela est loin d'être sans conséquences. En effet, si la richesse offre autant de facilités, selon les valets et les prostituées dont nous avons souligné la tendance à ne pas se résigner à leur sort, il est logique que la possession matérielle se transforme en un objectif prioritaire. Les travaux de José Antonio Maravall ont largement contribué à souligner cet aspect. Nous nous trouvons donc en présence d'un bouleversement supplémentaire qui fait que l'on considère l'appartenance sociale comme une stimulation vers l'évolution et non plus comme un fait accepté :

Los personajes colocados en la mitad inferior del mundo social reflejado en La Celestina se revelan emancipados de las pautas de comportamiento definidas por lo que Max Weber llamó el «tradicionalismo económico», según el cual, el individuo humano, por naturaleza, no pretende ganar cada vez más dinero, sino vivir como siempre ha vivido y han vivido los suyos, inspirándose en el principio de «satisfacción de las necesidades» –lo que, ciertamente, incluye acumular riqueza en la medida que socialmente le corresponde, pero no más. Esos personajes celestinescos quebrantan tales límites, y, en consecuencia, podemos reconocerlos como representantes muy caracterizados de un mundo social nuevo que se consolida en su tiempo⁷.

- 10 L'enrichissement se transforme en priorité et cette perspective incite les personnages les plus défavorisés à agir en vue d'obtenir une amélioration substantielle de leur situation et de leur condition, même s'ils doivent pour cela transgresser les normes sociales et morales en vigueur. La possession s'impose aux personnages en dépit de leurs éventuelles réserves. Parmeno fait dans un premier temps preuve de loyauté vis-à-vis de son maître. Il représente en ce sens les valeurs anciennes qui sont supposées orienter vers la loyauté et la fidélité du valet. Il partage à ce titre la douleur de son maître comme l'indiquent clairement les larmes qu'il verse en constatant la souffrance de Calixte : « Por esso lloro. Que si con llorar fuesse possible traer a mi amo el remedio, tan grande sería el plazer de la tal esperança, que de gozo no podría llorar » (acte 1, scène 1, p. 270).

Toutefois, il se laisse rapidement convaincre de la nécessité de s'adapter aux nouvelles tendances et de suivre, pour ainsi dire, l'air du temps. Le valet loyal finit donc par trahir son maître et il est à relever que la trahison n'est autre qu'une forme de transgression parmi d'autres : « c'est une rupture du lien social, une atteinte aux rapports de confiance et de loyauté, une violation des frontières sociales et symboliques d'un groupe donné⁸ ». L'association Parmeno-Sempronio est exclusivement motivée par la perspective de l'enrichissement. Célestine explique avec une grande habileté à Parmeno que l'amitié, concept impliquant en principe un minimum de spontanéité, de simplicité et de désintéressement, doit s'évaluer à l'aune du gain que cette dernière est susceptible d'apporter : « en los infortunios el remedio es a los amigos. ¿Y a dónde puedes ganar mejor este debdo que donde las tres maneras de amistad concurren, conviene a saber: por bien, por provecho, por deleyte? » (acte 1, scène 1, p. 276). Les serviteurs complices sauront convaincre leur maître amoureux de se montrer généreux envers l'entremetteuse. Le texte est particulièrement révélateur de la jonction entre deux modes de pensées. Après avoir remis cent pièces d'or à Célestine lors de son premier entretien avec elle, Calixte interroge Sempronio afin de savoir s'il a agi comme il convenait de le faire. La réponse de Sempronio expose les principes d'une nouvelle mentalité où tout est négociable et mérite d'être monnayé en dissimulant le tout derrière une façade rhétorique exagérément chargée de références purement sémantiques aux anciennes valeurs que sont l'honneur, la noblesse, la vertu ou encore le lignage :

Allende de remediar tu vida, ganaste muy gran honrra. ¿Y para qué es la fortuna favorable y próspera sino para servir a la honrra que es el mayor de los mundanos bienes? Que ésta es premio y galardón de la virtud y por esso la damos a Dios [...]; la mayor parte de la qual consiste en la liberalidad y franqueza. [...] Sin dubda digo que es mejor el uso de las riquezas que la posesión dellas. ¡O qué glorioso es el dar! ¡O, qué miserable es el recibir! ¡Quanto es mejor el acto que la posesión, tanto es más noble el dante que el recipiente! Entre los elementos, el fuego, por ser más activo, es más noble [...]. Y dizen algunos que la nobleza es una alabança que proviene de los merecimientos y antigüedad de los padres: yo digo que la agena luz nunca te hará claro si la propia no tienes. Y por tanto, no te estimes en la claridad de tu

padre que tan magnífico fue, sino en la tuya. Y así se gana la honrra [...]. (Acte II, scène 1, p. 283-285)

- 11 Dans cette course effrénée au gain, la chaîne en or remise par Calixte suscitera la jalousie des associés et provoquera la rupture de l'alliance avec les conséquences que nous savons. Dans cette spirale de la cupidité et de l'envie, le corps fait à nouveau son apparition. Tout d'abord sur un plan symbolique. En effet, l'envie et la cupidité sont des péchés et les péchés commis sont « une blessure portée au corps mystique⁹ ». Mais il convient également de considérer que toutes ces relations de complicité entre les personnages se mettent en place par rapport au corps. L'intervention de Célestine est proposée comme solution aux tourments de Calixte qui souhaite accéder au corps de Mélibée. La résistance de Parmeno est anéantie grâce à l'engagement de Célestine qui lui promet le corps d'Areusa. La jalousie et la cupidité conduisent à l'affrontement physique entre les complices, donc à un corps à corps. L'alliance qui unissait jusqu'à présent les trois complices ne suffit plus à éviter le pire. Elle devient improductive car la chaîne remise à Célestine met un terme à la possibilité d'enrichissement espérée par les valets. L'union n'a donc plus de raison d'être. Sa fragilité tenait aux circonstances de son élaboration. Il s'agissait de faire preuve de pragmatisme dans le but de gagner davantage. Mais le pragmatisme poussé à l'extrême résiste mal à l'individualisme. Il semble nécessaire d'apporter une brève précision à ce sujet. L'individualisme et l'égoïsme ne font pas leur apparition à la fin du xv^e siècle. Ce ne sont donc en rien des notions nouvelles. Ce qui est nouveau en revanche, c'est la généralisation de ce mode de comportement et surtout la capacité de l'individualisme à effacer des valeurs dont on considérerait jusqu'à présent qu'elles grandissaient l'individu. À la scène 2 de l'acte IV, Lucrèce, la servante de Mélibée, exprime sa surprise face à une Célestine qui prétend venir rendre visite à la maîtresse de maison uniquement parce que cela fait longtemps qu'elles ne se sont pas vues. Dans sa réplique, la servante ne peut pas faire preuve de plus de lucidité : « ¿A esso sólo saliste de tu casa? Maravíllome de ti, que no es éssa tu costumbre, ni sueles dar passo sin provecho » (acte IV, scène 2, p. 315).
- 12 Les indices de l'évolution des mentalités sont donc pleinement perceptibles dans le texte de la tragi-comédie. Ils se manifestent par

les rapports conflictuels entre les maîtres et les personnages dépendants qui ne se résignent plus et font en sorte de transgresser la norme sociale. La possession, l'enrichissement deviennent les maîtres mots dans une société où les agissements sont régis par le pragmatisme et l'individualisme les plus poussés. Le corps est fortement présent dans l'expression de ce bouleversement. Nous allons à présent considérer sa fonction au sein du texte de Rojas.

2. Le corps au service de la nouvelle mentalité

- 13 Les valeurs traditionnelles semblent s'émousser et cela aboutit inévitablement à une phase de déstabilisation. Or, le corps reste l'aspect humain le moins susceptible de surprendre et donc le plus rassurant. Il constitue en quelque sorte une valeur refuge vers laquelle il est possible de se replier lorsque les valeurs traditionnelles n'offrent plus la garantie de stabilité souhaitée. Le changement inquiète et perturbe, les valeurs sont confrontées à l'érosion du temps, le doute s'empare de chacun, mais le corps quant à lui ne laisse aucune place au doute. Il renvoie l'individu à l'aspect le plus concret de son existence. Si bien qu'il est possible d'admettre qu'une période riche en bouleversements favorise un processus de réappropriation du corps.
- 14 Le corps n'intéresse pas uniquement par rapport à l'apparence mais également par rapport aux pulsions dont il est responsable. Calixte ne parvient pas à dominer son désir. C'est ce désir incontrôlé qui fait que le personnage adopte un comportement inadapté face à Mélibée. June Hall Martin McCash précise à ce sujet :

Él no se siente atraído por la personalidad de Melibea, sino por su belleza; ve la grandeza de Dios sólo en la creación de la naturaleza de Melibea con «tan perfecta fermosura». [...] No es de extrañar que Melibea se haya ofendido con la torpeza de su acercamiento¹⁰.

- 15 Ni la beauté ni la richesse de Mélibée ne suffiront à offrir la résistance nécessaire aux assauts de l'amant fougueux : « ¿Cómo has quesido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleyte? » (acte XIV, scène 4, p. 516). Le corps s'associe au plaisir et le plaisir

auquel aspire Calixte n'est guère différent de celui auquel prétend Parmeno. S'il est parfois fait référence aux hommes d'Église qui bénéficient des services de Célestine (encore un cas de transgression), c'est également afin de rappeler l'égalité des hommes face à leur corporéité. Selon Luca Pierdominici :

Les savoirs du Moyen Âge, les vieilles croyances, les codes chevaleresque et courtois chancellent face au poids de la matière qui prend à revendiquer ses droits. Les anciennes catégories conceptuelles ne suffisent plus pour interpréter les aspects changeants d'une société qui cherche à se frayer de nouveaux chemins (montée de la bourgeoisie, poids de l'argent). [...] [L]e corps porte en soi un potentiel de transgression élevé. En jouant avec le corps, en le déguisant, on risque toujours de transgresser. Il ne peut y avoir d'évolution sans qu'il y ait transgression à quelque niveau que ce soit ¹¹.

- 16 Le corps, révélateur social, instrument modulable pouvant dissimuler l'être derrière le paraître, est un enjeu beaucoup trop important pour être négligé. C'est ce qui conduit à l'instrumentalisation du corps, domaine dans lequel la vieille entremetteuse revendique avec fierté un degré de maîtrise exemplaire. Si l'entremetteuse se montre si fière de son savoir-faire, c'est que, comme le souligne Corinne Mencé-Caster :

on pourrait dire qu'à un destin social donné correspond un destin moral et éthique, ce qui explique sans doute l'orgueil d'une Célestine vantant ses compétences professionnelles ainsi que son goût pour le vin et l'érotisme, parce qu'elle estime avoir parfaitement rempli le sien ¹².

- 17 Nous nous intéresserons donc à présent aux pratiques auxquelles Célestine se livre sur le corps ainsi qu'au professionnalisme qui la caractérise. Au-delà de la simple dissimulation de l'être, certaines situations exigent une intervention humaine plus précise. L'élaboration de produits spécifiques rend indispensables des accessoires extrêmement divers que l'entremetteuse rassemble dans un espace digne d'un véritable laboratoire : « (Pármeno) Tenía una cámara llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos de barro, de vidrio, de arambre, de estaño, hechos de mill faziones » (acte I,

scène 7, p. 260). Le bon ouvrier se distingue effectivement par la possession des outils les plus adaptés à la tâche qui lui est confiée. Un autre aspect du professionnalisme de Célestine est suggéré par la quantité et la diversité de ce qui est produit chez l'entremetteuse. L'accumulation relevée (acte I, scène 7, p. 260-261) suggère la variété des interventions possibles destinées à transformer le corps ainsi qu'une véritable activité à plein temps. Toutes les spécialités de Célestine sont des instruments de la transgression car comme le rappelle José Luis Alonso Hernández :

*[L]a profesión oficial legal [...] sirve de tapadera a las otras [...] actividades de la alcahueta y es al mismo tiempo utilizada por ella para introducirse sin levantar sospechas en las casas más recatadas y poder ejercer sus alcahueterías [...] con las clases altas*¹³.

- 18 L'art de la vieille entremetteuse est tel que son savoir la conduit parfois à adopter l'attitude d'un médecin capable d'identifier le mal et de prescrire le traitement le plus adapté à la situation du patient. Face à la douleur ressentie par Areusa, elle se comporte en experte et propose à la souffrante une palpation qui lui permettra de se prononcer avec plus de certitude : « Pues, dame lugar. Tentaré, que aún algo sé yo deste mal, por mi pecado; que cada una se tiene o ha tenido su madre y sus çoçobras della » (acte VII, scène 2, p. 386). En interrogeant Mélibée sur le trouble qui s'est emparé d'elle, Célestine procède une fois de plus avec la rigueur pseudoscientifique du professionnel qui fait subir à son patient un rapide questionnaire de santé afin de déterminer avec la plus grande précision possible la nature du mal. C'est ainsi que Mélibée doit délimiter la zone du corps soumise à la douleur, rappeler d'éventuels antécédents de la pathologie et se prononcer sur l'origine éventuelle du mal :

Gran parte de la salud es dessearla, por lo qual creo menos peligroso ser tu dolor. Pero para yo dar, mediante Dios, congrua y saludable melezina, es necesario saber de ti tres cosas. La primera, a qué parte de tu cuerpo más declina y aquexa el sentimiento. Otra, si es nuevamente por ti sentido, porque más presto se curan las tiernas enfermedades en sus principios que quando han hecho curso en la perseveración de su officio. [...] La tercera, si procedió de algún cruel pensamiento que asentó en aquel lugar. Y, esto sabido, verás obrar mi

cura. Por ende, cumple que al médico, como al confessor, se hable toda verdad abiertamente (acte X, scène 2, p. 442-443).

- 19 Le champ lexical présent dans ce bref extrait souligne effectivement le professionnalisme que revendique le personnage qui s'impose à la patiente Mélibée comme la détentrice du savoir indispensable à sa guérison : « salud », « dolor », « saludable melezina », « se curan », « tiernas enfermedades », « cura », « médico ». La thématique amoureuse de l'œuvre favorise aisément l'intégration du registre médical puisqu'il est courant d'associer l'amour à une maladie. Le médecin catalan Arnau de Vilanova (1235-1313) présente ce trouble pathologique en ces termes :

Lorsqu'un objet plaisant est présenté aux sens de quelqu'un, si sa *virtus estimativa* juge ce plaisir très grand, il essayera d'obtenir cet objet et cela deviendra une fixation dans son esprit. Ce type d'amour arrive entre l'homme et la femme à cause des particularités du plaisir du coït¹⁴.

- 20 La vieille entremetteuse avait déjà suggéré ce parallèle entre amour et maladie en répondant à Sempronio désireux d'évaluer les chances de réussite de l'entreprise : « No hay çurujano que a la primera cura juzgue la herida » (acte III, scène 1, p. 302). Le corps constitue donc la matière première sur laquelle intervient Célestine. De plus, c'est pour rapprocher deux corps que Calixte fait appel à ses services. Il est par conséquent fort logique que la notion de corps figure au cœur des préoccupations et des propos des personnages rassemblés autour de l'entremetteuse. Nous allons donc procéder à présent à une analyse du rapport au corps qu'établissent les acteurs du complot.

3. Le pragmatisme corporel

- 21 Au cœur du complot figurent les personnages les moins scrupuleux, les plus pragmatiques et les plus cupides : Célestine, Parmeno et Sempronio. Ce sont d'ailleurs les premiers à mourir pour leurs fautes. Nous nous en tiendrons donc essentiellement à ce trio diabolique à propos duquel nous pouvons d'ores et déjà apporter un premier commentaire : le corps constitue l'un des thèmes privilégiés abordés par ces personnages. Sempronio dresse devant Calixte un portrait

peu flatteur de la gent féminine dans l'intention de détourner dans un premier temps Calixte de l'erreur dans laquelle il persiste en admirant la beauté de Mélibée (acte I, scène 4, p. 240-244). Le corps constitue pour Célestine un support de travail qui lui permet de gagner sa vie grâce à une activité intense (acte IX, scène 4, p. 433). Parmeno cédera à la tentation en se laissant séduire par la possibilité de posséder sexuellement la jeune Areusa (acte I, scène 10, p. 276). Le corps est donc observé, désiré, touché, commenté, promis telle une marchandise. Un parfait exemple de ce processus d'instrumentalisation, voire de marchandisation, du corps est perceptible lorsque Célestine s'introduit dans la chambre d'Areusa pour faire l'éloge du corps de la jeune femme :

¡Y qué gorda y fresca que estás! ¡Qué pechos y qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta agora, viendo lo que todos podían ver; pero agora te digo que no hay en la cibdad tres cuerpos tales como el tuyo, en quanto yo conozco. No parece que hayas quinze años. ¡O, quién fuera hombre y tanta parte alcançara de ti para gozar tal vista!
(Acte VII, scène 2, p. 386)

- 22 Il y a bien instrumentalisation du corps, puisque ces propos flatteurs sont davantage destinés à faire saliver le naïf Parmeno qui attend son heure au pied de l'escalier, même si la vieille entremetteuse n'hésite pas à joindre le geste à la parole à en juger par la réplique d'Areusa : « No llegues a mí, que me fazes coxquillas » (acte VII, scène 2, p. 385).
- 23 La ruse est un autre des points communs qui unit les complices. Or, la ruse est, selon Jean-Vincent Holeindre, une composante de l'intelligence pratique. C'est ce qui le conduit à affirmer que « la ruse peut être considérée comme une forme de transgression. L'action du rusé repose sur un jeu trouble qui consiste à opérer un écart entre l'apparence et la réalité¹⁵ ». Le culte du corps auquel s'adonnent les personnages en apparence plus rusés que les autres atteint son paroxysme lorsque les complices se réunissent chez l'entremetteuse en compagnie d'Elicia et d'Areusa (acte IX, scène 2, p. 428).
- 24 Le corps au centre des actes et des préoccupations des complices se manifeste également dans les expressions figurées dont font usage ces personnages. Sempronio qui constate l'emprise de Mélibée sur son maître s'exprime de la sorte : « Como Melibea es grande no cabe

en el corazón de mi amo, que por la boca le sale a borbollones. No es más menester. Bien sé de qué pie coxqueas » (acte I, scène 3, p. 235). Parmeno, témoin de l'état d'énervement de son maître, établit le constat suivant : « Por mi ánima, que si agora le diessen una lançada en el calcañal, que saliessen más sesos que de la cabeça » (acte II, scène 4, p. 293). Célestine évoque son ancienne amitié avec la mère de Parmeno en ayant recours à la formule qui suit : « Su madre y yo, uña y carne » (acte III, scène 1, p. 300). Parmeno commente l'impatience de Calixte en ces termes : « Temblando está el diablo como azogado; no se puede tener en sus pies. Su lengua le querría prestar para que fablase presto » (acte VI, scène 1, p. 350). Le corps guide les agissements des trois complices, les motive, occupe leurs pensées et se manifeste dans leurs répliques. C'est un effet de saturation qui se produit et qui vient placer le corps au centre de la trame. Paradoxalement, cette importance attribuée au corps ne s'accompagne pas de descriptions physiques détaillées. Cette remarque reste valable pour l'ensemble des personnages. Le lecteur informé du portrait moral de Célestine est largement influencé au moment d'élaborer un portrait physique. Les qualificatifs « vieja », « puta », « barbuda », ainsi que la cicatrice qui affuble son visage orientent vers un portrait peu flatteur, voire inquiétant. Mais il s'agit davantage d'un travail de reconstruction effectué par le lecteur. Les personnages d'Elicia, de Sempronio et de Parmeno sont encore moins caractérisés. La jeunesse constitue le trait dominant de ce groupe. Jeunesse qui réveille les souvenirs de Célestine qui se lamente en constatant les effets ravageurs du temps :

[A]quel arrugar de cara, aquel mudar de cabellos su primera y fresca color, aquel poco oyr, 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 spacioso comer. (Acte IV, scène 5, p. 321)

- 25 Il reste envisageable de considérer ces quelques lignes comme un autoportrait de Célestine, mais l'absence totale de références à la première personne fait de cet extrait le portrait générique de la vieillesse. « L'amour et le plaisir sont le propre de la jeunesse [...]. La mort est redoutée. On invoque fermement la vie, dont les marques sont le plaisir, la beauté, la jeunesse. Tout ce qui peut être l'expression de la vie est valorisé, recherché dans le corps¹⁶. » Toutefois, jeunesse,

plaisir et beauté délimitent de grands axes sans offrir un véritable portrait physique, sans décrire le corps dans sa totalité. En fait, le cas de Mélibée fait figure d'exception. Calixte dresse à son valet Sempronio le portrait suivant :

Comienço por los cabellos. ¿Vees tú las madexas del oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son, y no resplandecen menos. Su longura hasta el postrero asiento de sus pies; después, crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedras. [...] Los ojos verdes, rasgados; las pestañas luengas; las cejas delgadas y alçadas; la nariz, mediana; la boca, pequeña; los dientes, menudos y blancos; los labrios, colorados y grosezuelos; el torno del rostro, poco más luengo que redondo; el pecho, alto; la redondeza y forma de las pequeñas tetas, ¿quién te las podrá figurar? ¡que se despereza el hombre quando las mira!; la tez lisa, lustrosa; el cuero suyo escureçe la nieve; la color, mezclada, qual ella la escogió para sí. [...] Las manos pequeñas en mediana manera, de dulce carne acompañadas, los dedos luengos, las uñas en ellas largas y coloradas, que parecen rubíes entre perlas. (Acte I, scène 4, p. 246-247)

- 26 Aucun autre personnage de l'œuvre ne bénéficie d'un tel traitement. Mélibée est bien le personnage dont la présentation physique est la plus complète. La diversité des parties du corps et du visage que Calixte présente à son valet dote la jeune femme d'une épaisseur corporelle qui ne peut que retenir l'attention. Nous sommes ainsi renseignés sur la beauté, la luminosité, la longueur des cheveux, sur la couleur et la forme des yeux, la longueur des cils, la forme et la finesse des sourcils, les proportions du nez, de la bouche, sur les proportions et la couleur des dents, la couleur et la forme des lèvres, sur la forme et les proportions de la poitrine, l'aspect et la couleur du teint de peau, sur les proportions enfin des mains, des doigts et des ongles ainsi que sur la couleur de ces derniers. L'appareil rhétorique mobilisé est d'une densité proportionnelle à la saturation descriptive constatée. Calixte, dans son exposé a recours au principe du questionnement rhétorique (« ¿Quién te la podrá figurar? »), au traitement hyperbolique (« no ha más menester para convertir los hombres en piedras », « Que se despereza el hombre quando las mira. »), au superlatif (« juzgo incomparablemente ser mejor »), à la comparaison (« madexas de oro », « rubíes entre perlas »).

- 27 Ce portrait très détaillé, trop peut-être, revient à annuler le portrait car ce qui est excessif devient insignifiant. Trois éléments conduisent à la neutralisation de ce discours dithyrambique. En premier lieu, et compte tenu de l'assimilation amour/maladie déjà suggérée, le discours de Calixte est le discours d'un malade, discours prononcé peu de temps après le revers infligé par Mélibée. Cette situation d'échec entraîne, si l'on désire mener le parallèle plus avant, une poussée de fièvre ou une manifestation plus aiguë d'autres symptômes qui se traduit par ce que l'on pourrait considérer comme un véritable délire verbal. En second lieu, cette présentation de l'être aimé doit beaucoup à la convention. Luis Rubio García apporte d'ailleurs la précision suivante : « Calisto, [...], refiriéndose a Melibea, presenta el arquetipo de mujer medieval: una doncella rubia, modelo preferido por la plástica renacentista¹⁷ ». Enfin, la contre-description effectuée par Areusa à l'acte IX vient considérablement limiter l'emphase de cette première présentation. Mélibée n'est finalement pas mieux décrite physiquement que les autres personnages de la trame. Cette tendance au rejet du portrait est à mettre en rapport avec l'évolution des mentalités relevée précédemment et plus particulièrement avec le pragmatisme régnant qui s'impose aux personnages. Que gagne-t-on à la contemplation du corps ? Que gagne-t-on à admirer la beauté ? Strictement rien si ce n'est la possibilité de devenir la victime des manigances d'autrui. Tel est le sort que connaîtra Calixte, personnage largement associé à la transgression puisqu'il met à mal sans la moindre retenue les normes contraignantes, et elles-mêmes transgressives, de l'amour courtois¹⁸.
- 28 Le corps n'intéresse que par rapport à ce que l'on peut en tirer. Il est révélateur que les références précises au corps des complices soient essentiellement introduites par le biais d'expressions figurées que nous allons à présent relever. Il est intéressant de procéder au repérage des parties du corps les plus fréquemment mentionnées à propos de ces personnages. Nous constaterons que la langue (ou la bouche) et les mains figurent en bonne place. Ceci est loin de constituer un simple détail. La main exprime le pouvoir et la puissance. Elle est par ailleurs associée au rituel vassalique, au même titre que la bouche au demeurant :

Le vassal place ses mains dans celles du seigneur en signe d'obéissance mais aussi de confiance. Une autre partie du corps scelle l'entente symbolique du seigneur et du vassal : la bouche avec le baiser symbolique de paix. Et ce baiser est un baiser sur la bouche. Il glisse au domaine de la vassalité courtoise : c'est le symbole de l'amour courtois entre le chevalier et sa dame¹⁹.

- 29 En insistant tout particulièrement sur les mains et la bouche, c'est le principe de vassalité qui vient s'imposer entre Calixte et l'entremetteuse. L'amant fougueux ayant perdu tous ses repères, il s'en remet pleinement au personnage le moins digne de confiance.
- 30 De manière générale, le corps est perçu de façon fragmentée et les parties du corps mentionnées établissent un rapport étroit avec la situation concrète vécue par les personnages. C'est ainsi, par exemple, que Parmeno s'exprime lorsqu'il envisage de prendre la fuite en abandonnant son maître à l'approche d'un danger :

Huyamos la muerte, que somos moços. Que no querer morir ni matar no es covardía, sino buen natural. [...] ¡O, si me viesses, hermano, cómo está, plazer avrías! A medio lado, abiertas las piernas, el pie izquierdo adelante, puesto en huyda, las haldas en la cinta arrolladas, la adarga so el sobaco, porque no me empache. Que, por Dios, que creo corriese como un gamo, según el temor tengo de estar aquí. (Acte XII, scène 5, p. 482-483)

- 31 « Piernas, pies, sobacos » : les parties mentionnées n'intéressent que par rapport au pragmatisme dont fait preuve le valet. Le prosaïsme ainsi introduit confirme la volonté de souligner ce pragmatisme le plus total. De même que les aisselles sont incapables de suggérer quelque noblesse que ce soit, de même, la couardise du valet induit une lâcheté qui exclut toute noblesse de comportement. Cet exemple illustre bien l'intérêt de proposer une vision fragmentée et pragmatique du corps. L'adéquation entre corps et comportement contribue à consolider l'image négative du valet déloyal. La fragmentation du corps est encore plus visible lors de la mort des principaux personnages. Après avoir pris la fuite par une fenêtre afin de ne pas tomber entre les mains de la justice, les valets complices font une chute dont ils ne se remettront pas. Sosia rapporte les faits à son maître en ces termes : « El uno llevaba todos los sesos de la

cabeça de fuera » (acte XIII, scène 3, p. 506). Tristan, en faisant le compte rendu de l'accident mortel dont Calixte a été victime, propose également une vision fragmentée du corps : « Su cabeça está en tres partes » (acte XIX, scène 6, p. 588). Mieux encore, Sempronio et Parmeno seront décapités par les représentants de l'ordre. De mon point de vue, cette fragmentation systématique du corps est à mettre en relation avec le pragmatisme évoqué jusqu'à présent. Dans la perspective essentiellement pragmatique qui guide les personnages, le corps n'est plus qu'un instrument que l'on exploite (Célestine), que l'on possède (Calixte), que l'on monnaie (Areusa), bref dont on tire profit. Comme tout instrument, le corps est donc susceptible de se briser lorsqu'il est exploité à l'excès et qu'il a livré tout ce que l'on peut tirer de lui. Calixte et Mélibée, ayant uni leurs corps, n'ont plus rien à attendre d'autre. Sempronio et Parmeno meurent au moment précis où ils savent pertinemment qu'ils n'obtiendront rien d'autre dans l'affaire qui les a réunis. De plus, le nombre considérable de chutes mortelles ne peut que retenir l'attention. Les valets tombent en prenant la fuite par une fenêtre, Calixte tombe d'une échelle, celle-là même qui lui permet d'accéder au fruit défendu, et Mélibée se suicide en se jetant du haut d'une tour du palais familial. Il n'est pas impossible que le pragmatisme le plus poussé ait guidé l'auteur dans ce choix. La rhétorique, trop abstraite, a perdu sa force de persuasion. Les représentations allégoriques de la roue de la Fortune avec ses hauts, ses bas, ses renversements, ses bouleversements et ses chutes ne suffisent plus à marquer les esprits. La chute doit devenir extrêmement concrète si l'œuvre a la prétention d'atteindre l'objectif didactique annoncé dans les pièces liminaires²⁰.

- 32 Poursuivons notre approche en nous concentrant à présent sur les éléments corporels les plus fréquemment relevés. Célestine affiche sa grande efficacité ainsi que la diligence avec laquelle elle sait se mettre au service de celui qui réclame son intervention en affirmant : « Con todos cumpla, los que algo me mandan, como si toviesse veynte pies y otras tantas manos » (acte IV, scène 5, p. 334). Lorsque Sempronio interprète le retard de Célestine comme un présage favorable, l'entremetteuse, forte de sa longue expérience, juge nécessaire d'apporter quelques précisions à son complice inexpérimenté : « otra hora me pudiera más tardar y dexar allá las narizes, y otras dos, y narizes y lengua. Y así que, mientras más tardasse, más caro me

costasse » (acte V, scène 2, p. 344). Mélibée finira par admettre la force de persuasion de Célestine et s'en remettra pleinement à cette dernière. En verbalisant sa soumission à l'égard de la vieille, elle ne manquera pas de se référer aux mains et à la langue de l'entremetteuse : « Parésceme que veo mi corazón entre tus manos, fecho pedaços; el qual, si tú quisiesses, con muy poco trabajo juntarías con la virtud de tu lengua » (acte X, scène 2, p. 442). Calixte, parfaitement disposé à reconnaître le pouvoir considérable de Célestine, reproche à Sempronio de refuser de voir ce qui, pour lui, est une évidence : « Quita ya essa enojosa aldava; entrará essa honrada dueña, en cuya lengua está mi vida » (acte V, scène 3, p. 348), « ¿Qué te parece, Pármene, de la vieja que tú me desalabavas? ¿Qué obra ha salido de sus manos [...]? » (acte XII, scène 8, p. 488).

- 33 Les mains et la langue apparaissent donc bien comme les principaux instruments permettant la réalisation du projet qui réunit les trois complices. Leur union reste fondamentale. Un échange de répliques à l'acte XI renforce ce lien étroit. Sempronio invite son maître à ne pas prêter le flanc aux rumeurs et tente de le rassurer en lui rappelant : « está en manos el pandero, que lo sabrá bien tañer. (Calisto) ¿En qué manos? (Sempronio) De Celestina ». Célestine, qui suit le couple maître/valet, profite de la mention de son prénom pour intervenir dans la conversation. Sollicitée par Calixte, elle répond de la sorte : « (Calisto) ¿[...] qué nuevas traes, que te veo alegre y no sé en qué está mi vida? (Celestina) En mi lengua » (acte XI, scène 2, p. 458-459).
- 34 L'affaire est entre de bonnes mains et de la langue de Célestine dépend le bien-être de Calixte. Les personnages, stimulés par la perspective du gain, par l'exploitation du mal ressenti par Calixte, mettent tout en œuvre pour faire aboutir leur projet. Cette obsession qui s'empare des acteurs du complot implique cette perception imagée et fragmentée du corps, essentiellement centrée sur les éléments corporels traditionnellement associés aux agissements. L'acte est représenté par les mains, et l'on sait que Célestine ne ménage pas ses efforts. Mais l'acte est indissociable de la parole. Célestine devra mentir, réclamer, conjurer les forces obscures, annoncer la nouvelle. Les mains et la langue expriment l'idée d'activité, mais également de puissance et de domination. Le pragmatisme qu'elles impliquent fait qu'elles s'imposent donc largement aux autres parties du corps.

Conclusion

- 35 Les pulsions communes partagées par l'ensemble des personnages orientent vers une disparition progressive du cloisonnement social. La supériorité du groupe dominant ne constitue plus un principe admis et fait l'objet d'une constante remise en question. L'envie s'empare des personnages de condition inférieure pour qui la beauté n'est en définitive que la conséquence injuste d'une aisance économique grossièrement affichée. L'enrichissement devient un objectif commun et conduit à l'individualisme le plus exacerbé. Le corps se transforme en enjeu essentiel : il est à la fois un moyen de s'enrichir et la vitrine de ce même enrichissement. Le pragmatisme régnant fait que l'admiration du corps est désormais dépourvue de sens car improductive. Seul Calixte, décalé par rapport à son temps, se complaît dans la contemplation du corps de Mélibée. Il paiera le prix fort pour son erreur. Le corps constitue donc le mobile de toute transgression dans l'œuvre de Rojas. Il perturbe l'ordre établi et renverse les normes sociales aussi bien que les codes littéraires. Cette transgression est toutefois naturelle car, comme le signale Georges Balandier :

Ordre et désordre, c'est une relation d'affrontement sans fin. On ne sait pas comment les séparer, comment pouvoir traiter de l'un sans traiter de l'autre, parce que le rapport ordre/désordre est la condition même du social. La transgression y a sa part, elle habite les ruptures de liberté et les demandes de justice. Ordre et désordre, c'est ce qui permet à la culture d'exister. S'il n'y avait qu'une culture d'ordre, il n'y aurait qu'une culture morte²¹.

BIBLIOGRAPHIE

ALONSO HERNÁNDEZ José Luis, « De Buen Amor a Celestina », *Les Langues néo-latines*, n° 212, fasc. 1, 1975, p. 3-39.

ANDRÉ LE CHAPELAIN, *Traité de l'amour courtois 1181-1186*, trad. introd. et notes C. Buridant, Klincksieck, 2002.

BALADIER Charles, *Erôs au Moyen Âge, désir et « delectatio amorosa »*, Paris, éditions du Cerf, 1999.

BALANDIER Georges, « La transgression dans l'itinéraire et le projet d'un anthropologue-sociologue », in HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc et PASSARD Cédric (dir.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS éditions, 2012, p. 31-48.

DEL VECCHIO Gilles, « Remarques sur les pièces liminaires de *La Celestina* », in AMRAN Rica (dir.), *Autour de La Celestina*, Paris, Indigo, 2008.

FLANDRIN Jean-Louis, *Le sexe et l'Occident. Évolution des attitudes et des comportements*, Paris, Seuil, 1981.

GALVÁN Luis, « Imágenes y anagnórisis en la Celestina », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 53, n° 2, 2005, p. 457-479.

HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc et PASSARD Cédric, « L'épreuve de la transgression », in HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc et PASSARD Cédric (dir.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS éditions, 2012, p. 7-28.

HEUSCH Carlos, « La Célestine et la tradition amoureuse médiévale », *Les Langues néo-latines*, n° 279, fasc. 4, 1991.

HOLEINDRE Jean-Vincent, « D'une ruse transgressive », in HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc et PASSARD Cédric (dir.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS éditions, 2012, p. 155-169.

LE GOFF Jacques et TRUONG Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Mayenne, Liana Levi, 2003.

MARAVALL José Antonio, *El mundo social de la « Celestina »*, 3^e éd., Madrid, Editorial Gredos, 1986.

MARKALE Jean, *L'amour courtois ou le couple infernal*, Paris, éditions Imago, 1987.

MARTIN McCASH June Hall, « Calisto y la parodia del amante cortés », in LÓPEZ-RÍOS Santiago (dir.), *Estudios sobre la Celestina*, Madrid, Istmo, 2001, p. 475-545.

MENCÉ-CASTER Corinne, *La Celestina de Fernando de Rojas. Langage et représentation du monde*, Nantes, éditions du Temps, 2008.

MILHOU-ROUDIÉ Anne, « Le péché : dimension collective et transgression sociale dans les manuels des confesseurs et les ouvrages moralistes des XVI^e et XVII^e siècles », in MILHOU Alain et HARWICH Nikita (dir.), *Interdits et transgressions*, t. 2 *Civilisation*, Rouen, Publications de l'université de Rouen, coll. « Les Cahiers du CRIAR », 2000, p. 17-33.

PIERDOMINICI Luca, *La bouche et le corps. Images littéraires du quinzième siècle français*, Paris, Honoré Champion, 2003.

ROJAS Fernando de, *La Celestina*, éd. P. Russell, Madrid, Castalia, 2007.

ROUGEMONT Denis de, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1999.

RUBIO GARCÍA Luis, *Estudios sobre la Celestina*, 2^e éd., Murcie, Departamento de filología románica, Universidad de Murcia, 1985.

SCHEHR Sébastien, « La trahison comme transgression », in HASTINGS Michel NICOLAS Loïc et PASSARD Cédric (dir.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS éditions, 2012, p. 125-138.

NOTES

- 1 HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc et PASSARD Cédric, « L'épreuve de la transgression », in HASTINGS, Michel NICOLAS Loïc et PASSARD Cédric (dir.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS éditions, 2012, p. 9.
- 2 *Ibid.*, p. 13.
- 3 Carlos Heusch voit dans l'attitude de Calixte une forme de transgression qui le pousse à privilégier le chantage passif par rapport à une véritable stratégie de séduction : voir p. 16 de l'article HEUSCH Carlos, « La Célestine et la tradition amoureuse médiévale », *Les Langues néo-latines*, n° 279, fasc. 4, 1991, p. 5-24.
- 4 FLANDRIN Jean-Louis, *Le sexe et l'Occident. Évolution des attitudes et des comportements*, Paris, Seuil, 1981, p. 119.
- 5 ROUGEMONT Denis de, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1999.
- 6 Les citations sont tirées de l'édition suivante : ROJAS Fernando de, *La Celestina*, Madrid, Castalia, 2007.
- 7 MARAVALL José Antonio, *El mundo social de la « Celestina »*, Madrid, Editorial Gredos, 1986, p. 64-65.
- 8 SCHEHR Sébastien, « La trahison comme transgression », in HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc et PASSARD Cédric (dir.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS éditions, 2012, p. 137.
- 9 MILHOU-ROUDIÉ Anne, « Le péché : dimension collective et transgression sociale dans les manuels des confesseurs et les ouvrages moralistes des XVI^e et XVII^e siècles », in MILHOU Alain et HARWICH Nikita (dir.), *Interdits et transgressions*, t. 2 *Civilisation*, Rouen, Publications de l'université de Rouen, coll. « Les Cahiers du CRIAR », 2000, p. 19.
- 10 MARTIN McCASH June Hall, « Calisto y la parodia del amante cortés », in LÓPEZ RÍOS Santiago (dir.), *Estudios sobre la Celestina*, Madrid, Istmo, 2001, p. 481.
- 11 PIERDOMINICI Luca, *La bouche et le corps. Images littéraires du quinzième siècle français*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 100.

- 12 MENCÉ-CASTER Corinne, *La Celestina de Fernando de Rojas. Langage et représentation du monde*, Nantes, éditions du Temps, 2008, p. 114.
- 13 ALONSO HERNÁNDEZ José Luis, « De Buen Amor a Celestina », *Les Langues néo-latines*, n° 212, fasc. 1, 1975, p. 38.
- 14 Cité dans HEUSCH Carlos, « La Célestine et la tradition amoureuse médiévale », *Les Langues néo-latines*, n° 279, fasc. 4, 1991, p. 7.
- 15 HOLEINDRE Jean-Vincent, « D'une ruse transgressive », in HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc et PASSARD Cédric (dir.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS éditions, 2012, p. 158.
- 16 PIERDOMINICI Luca, *op. cit.* p. 87.
- 17 RUBIO GARCÍA Luis, *Estudios sobre la Celestina*, Murcie, Departamento de filología románica, Universidad de Murcia, 1985, p. 59.
- 18 On sait que *Cárcel de amor*, l'œuvre de Diego de San Pedro, figurait dans la bibliothèque de Rojas. Certains propos que Mélibée adresse à son père rappellent clairement le texte de la *Cárcel* (p. 598).
- 19 LE GOFF Jacques et TRUONG Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Mayenne, Liana Levi, 2003, p. 178.
- 20 DEL VECCHIO Gilles, « Remarques sur les pièces liminaires de *La Celestina* », in AMRAN Rica (dir.), *Autour de La Celestina*, Paris, Indigo, 2008, p. 175-191.
- 21 BALANDIER Georges, « La transgression dans l'itinéraire et le projet d'un anthropologue-sociologue », in HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc et PASSARD Cédric (dir.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS éditions, 2012, p. 47.

RÉSUMÉS

Français

Fernando de Rojas, dans *La Celestina*, expose les mutations profondes qui marquent la société castillane de la fin du xv^e siècle. Le pragmatisme s'y impose comme la valeur de référence. Le traitement du corps reflète cette évolution des mentalités.

English

Fernando de Rojas, in *La Celestina*, exposes the profound changes that mark Castilian society at the end of the fifteenth century. Pragmatism stands out as the reference value. The treatment of the body reflects this evolution of mentalities.

INDEX

Mots-clés

Celestina, tragi-comédie, société castillane, pragmatisme, corps

Keywords

Celestina, tragicomedy, castilian society, pragmatism, body

AUTEUR

Gilles Del Vecchio

MCF-HDR Études ibériques et ibéro-américaines) – CELEC (EA 3069), Université
Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/073982210>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000037446146X>