

Antonio Gargano, *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en «La Celestina» de Fernando de Rojas*

Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2020

François-Xavier Guerry

p. 379-384

<https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.13179>

Référence(s) :

Antonio Gargano, *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en «La Celestina» de Fernando de Rojas*. – Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2020, 288 pp. Colección «Biblioteca Áurea Hispánica», 136. ISBN: 978-84-9192-162-2

[Texte](#) | [Citation](#) | [Auteur](#)

Texte intégral

[Signaler ce document](#)

1Cet ouvrage d'Antonio Gargano recueille douze articles publiés précédemment, dont la moitié écrits en italien ont été traduits en espagnol, auxquels s'ajoute une étude inédite consacrée à la magie, comme l'explique l'auteur dans les pages préliminaires (p. 9-18), qui donnent les références des publications d'origine. Ces travaux qui abordent des aspects variés de l'œuvre de Fernando de Rojas et n'avaient pas vocation à être publiés conjointement, forment toutefois un ensemble cohérent, en raison du travail d'adaptation qui a été mené et d'une disposition de la matière en cinq chapitres parfaitement structurés, assortis d'une introduction, d'une bibliographie choisie qui accueille aussi bien les références incontournables sur *La Celestina* que les apports critiques plus récents (p. 257-282), et d'un index onomastique (p. 283-288), toujours utile pour qui se prête à une lecture ciblée de l'ouvrage. C'est l'application d'un modèle théorique, celui de la « formation de compromis », élaboré par Francesco Orlando dans le cadre de son approche freudienne de la littérature, qui sert de fil conducteur aux études rassemblées dans ce volume, un modèle théorique « *según el cual el momento cómico suele actuar [...] de cobertura para la expresión de contenidos o valores no aceptados por la cultura de la época, o bien aceptados o incluso autorizados, pero no por todos los códigos sociales y culturales vigentes en ese momento* » (p. 10-11).

2Après une introduction générale (p. 19-31) qui rappelle brièvement les grandes étapes de la genèse accidentée de *La Celestina* et quelques éléments de la vie de Rojas, le premier chapitre (p. 33-73), dont le titre « *La Celestina y el otoño de la Edad Media* » reprend celui d'un essai de Johan Huizinga (1919) qui a fait date, pose le cadre général dans lequel inscrire le modèle théorique qui sert de fil rouge à Gargano. L'idée qui sous-tend toute la démonstration est que *La Celestina*, qui met en scène un monde dans lequel coexistent deux systèmes de valeurs antinomiques, se caractérise par un humour en vertu duquel le lecteur est amené à la fois à prendre ses distances vis-à-vis d'un personnage brocardé et, contre toute logique apparente, à s'identifier au message transgressif dont il est porteur : « *la comicidad – es decir el momento de la distancia y la no-identificación – funciona como simple "fachada", detrás de la cual queda encubierto un contenido "reprimido" –o sea: prohibido, entredicho– con el que se cumple el momento de la complicidad y de la identificación* » (p. 36). Dans la droite ligne des analyses que Freud développe dans *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905) et à partir desquelles Francesco Orlando a élaboré des modèles théoriques pour l'interprétation de la littérature (son étude du *Misanthrope* de Molière est digne d'être mentionnée), Gargano examine ce cas singulier qui entre dans la catégorie plus vaste de formation de compromis, susceptible, selon lui, d'orienter la lecture de la *Tragicomedia*. Avec cette volonté, manifeste tout au long de l'ouvrage, d'illustrer son propos à l'aide d'exemples précis, et fort d'une lecture serrée du texte de Rojas, Gargano explique notamment comment Sempronio, à travers une réplique comique qui le couvre de ridicule, s'en prend violemment aux normes de l'amour courtois que toute une tradition élitiste, depuis la veine troubadouresque jusqu'à la poésie néo-platonicienne, a adoptées dans le but d'élever en dignité le désir d'ordre sexuel, et comment il prône par là même une conception naturaliste du désir de jouissance. Se ridiculiser est le prix à payer pour Sempronio pour pouvoir tirer à boulets rouges sur une conception aristocratique de l'amour, et en revendiquer une autre (c'est le contenu sérieux qui fait l'objet d'une répression et ne peut se faire jour sans le filtre de l'humour), en phase avec la loi naturelle, qui recevait une nouvelle légitimation de la part de la culture humaniste du temps. Dans cet épisode, comme dans d'autres, « *elemento cómico y contenido serio entredicho [...], identificación con el –y distanciamiento del– personaje, no se excluyen, sino que se muestran compromisoriamente enlazados* » (p. 42). Le caractère humoristique de Sempronio, comme celui de Calisto, qui naît, pour ce dernier, de l'infraction

systématique d'un code de conduite, celui de l'amour courtois, qu'il n'a pourtant de cesse de professer, illustre la règle suivante : l'effet d'un traitement comique ou parodique d'une valeur donnée ne se borne pas à la simple agression de celle-ci, mais comporte également la défense – ne serait-ce qu'implicite – de la valeur opposée qui lui est associée.

3 Outre cette charge contre l'idéologie courtoise qui dévoile une conception de l'amour fondée sur le plaisir charnel, participe de cette attaque antiaristocratique le second grand ensemble thématique de l'œuvre (après l'amour) : *Celestina*, « *a través de la contestación del principio de autoridad señorial, llega a propugnar como legítima la aspiración al provecho y a la autonomía social por parte de los criados* » (p. 55). C'est là encore par le biais de la dégradation comique, celle qui affecte le personnage de *Celestina*, caractérisé négativement, que ces valeurs alternatives et cette nouvelle mentalité relative aux relations économiques et sociales, s'affirment dans le texte. Il convient donc de ne pas minimiser, comme cela a souvent été le cas, la dimension comique du texte, absolument structurelle, laquelle permet de comprendre comment une valeur peut être défendue (ici, la recherche du profit) au moment même où celle-ci ou le personnage qui la porte (ici, la vieille entremetteuse) sont tournés en dérision. En définitive, c'est un univers culturel et idéologique dans son entier qui fait l'objet de cette critique, sous couvert d'humour, et l'affirmation d'un nouveau système de valeurs à laquelle on assiste ; le lecteur, quant à lui, s'identifie tour à tour à Calisto, Melibea, Pármeno, Sempronio et *Celestina*, qui tous en viennent à transgresser une norme morale et sociale. Cette connivence du lecteur avec l'inconduite du personnage constitue ce que Gargano nomme, à la suite d'Orlando, un cas de « *retorno de lo reprimido inconsciente* » (p. 70) ; plus le personnage est ridicule ou abject, plus le degré de conscience de la part du lecteur de cette identification baisse.

4 Le deuxième chapitre, intitulé « *Fortuna y mundo sin orden* » (p. 75-109), montre comment la reprise par presque tous les personnages de la *Tragicomedia* du *topos* de la versatilité de la Fortune trouve un sens nouveau dans le contexte spécifique de l'œuvre de Rojas, qui représente un monde où l'ordre fait défaut. Il ne s'agit pas seulement de vitupérer l'inconstance proverbiale de la Fortune, mais de dénoncer, à l'image de Pleberio dans son *planctus* final, le fait que celle-ci soit non seulement maîtresse des biens du monde (« *los bienes de fuera* », p. 80), mais aussi des choses humaines, elle qui a pris la vie de Melibea, outrepassant son champ d'action habituel. Que *La Celestina* offre une vision singulière du monde est patent dans l'écart qu'il y a entre le prologue de la *Tragicomedia* et la préface dont il s'inspire, celle du deuxième livre du *De remediis* de Pétrarque, qui donne à voir un univers gouverné dans sa totalité par la loi de la « *lis heraclitea* » (p. 90). Dans cette vision cosmique agonistique, ce que Rojas ajoute par rapport au prologue de l'auteur italien, c'est l'idée que son œuvre elle-même fait l'objet de cette querelle universelle. Ce sont deux visions de l'œuvre littéraire qui s'opposent : alors que Pétrarque conçoit la sienne comme une tentative de trouver des remèdes contre les coups de la Fortune, partant du postulat qu'il existe un principe d'ordre, Rojas, lui, fait de son œuvre l'objet même d'un conflit. Ce triomphe du désordre s'explique par le fait que les personnages du monde célestinesque, à une époque de crise, ne poursuivent que le plaisir sexuel et l'argent, deux réalités mondaines sur lesquelles la Fortune exerce un pouvoir souverain. Le lecteur, pour sa part, s'identifie successivement à un ensemble de valeurs en décadence (celles que porte Pleberio) et à son contraire.

5 Le troisième chapitre (p. 111-168) met en lumière le processus de sécularisation à l'œuvre dans *La Celestina*, produit d'une culture urbaine, à travers trois de ses symptômes : la conception de la magie, du temps et de l'argent attribuée aux personnages. Après avoir rappelé les nombreux débats critiques qu'a soulevés la présence de la magie chez Rojas, Gargano montre, exemples à l'appui, comment l'œuvre, loin de trancher d'un côté ou de l'autre, thématise dans la diégèse même l'oscillation entre explication naturelle et explication surnaturelle, sans que cela dise rien de la posture de l'auteur. Contribue à cette ambiguïté et à l'impossibilité qu'a le lecteur d'opter pour une hypothèse plutôt que pour une autre face aux résultats fructueux de l'entremise de *Celestina*, le fait que les pratiques démoniaques soient présentées comme des pratiques quotidiennes ordinaires. Les compétences professionnelles du personnage éponyme sont marquées en retour du sceau du prodigieux et du diabolique. Indépendamment du crédit que l'on donne à l'interprétation surnaturelle, *Celestina* incarne l'esprit démoniaque en ce qu'elle est capable d'influer sur le cours des choses et des vies, et, en fin de compte, « *ese ideal de libre elección y de dominio sobre la realidad* » (p. 148), idéal qui caractérise la culture humaniste.

6 Pour ce qui est du temps, là encore, deux conceptions adverses se font face : celle de Calisto, subjective, qui aimerait accélérer ou étirer le temps au gré de l'assouvissement de son désir, et celle de *Celestina* et Sempronio, qui associent le temps et l'argent, et font du premier une unité mesurable. Autrement dit, les vieux principes sont le fait du couple d'amants nobles tandis que les conquêtes nouvelles et les valeurs modernes, liées à la culture urbaine, parmi lesquelles cette conception du temps qui se développe à partir du Bas Moyen Âge, le temps des marchands, pour le dire avec Le Goff, sont la prérogative des personnages comiques ou infâmes.

7 Il en va de même pour l'argent : les tenants du principe de communicabilité et de « *puesta en circulación* » (p. 165), autrement dit d'une conception monétaire de l'échange, qui empreint non seulement les réalités économiques mais aussi les réalités érotiques et les valeurs éthiques, sont les personnages de basse extraction. Eux pour qui l'argent est le modèle de toute manifestation humaine se font les hérauts des innovations induites par la société urbaine et mercantile.

8 Gargano étudie dans le quatrième chapitre (p. 169-190) la scène d'ouverture de *La Celestina* à la lumière de la tradition littéraire de la rencontre amoureuse : depuis la *Vita nuova* de Dante, qui fond des éléments de facture précocement réaliste et narrative dans un ensemble où dominent les facteurs lyriques et symboliques, jusqu'à la *Fiammetta* de Boccace, dans laquelle la rencontre amoureuse, vidée de ses significations symboliques, acquiert une pleine autonomie narrative. Comparée à ces deux textes qui marquent la naissance de cette tradition thématique, la scène de rencontre telle qu'elle se configure dans *La Celestina* fait l'objet d'une adaptation parodique. Le comique découle du « *sentido de inadecuación o de manifiesta desproporción entre la condición social de los personajes y el comportamiento que adoptan* » (p. 188), c'est-à-dire entre les valeurs nobles que les répliques de Calisto et Melibea évoquent en apparence et les desseins triviaux qu'elles visent en réalité. C'est une tradition littéraire et culturelle tout entière, assimilable à l'ensemble des conventions courtoises, qui est liquidée sous le masque de l'humour.

9 Le cinquième et dernier chapitre (p. 191-256) tourne autour du thème du secret, impératif fondamental de la conception courtoise de l'amour que l'on retrouve dans ces deux genres contemporains de *La Celestina* que sont la poésie *cancioneril* et la *novela sentimental*. Par au moins quatre fois, Calisto contrevient à cette obligation de discrétion, et manifeste un « *deseo de exhibición* » (p. 202), exhibition verbale de son amour et jusqu'à l'exhibition sexuelle, propres à susciter l'hilarité. Gargano revient sur le cadre théorique qu'il a posé dans le premier chapitre, celui de la formation de compromis, en vertu duquel le rire, moment de prise de distance du lecteur à l'endroit du personnage qui l'engendre, est pour ainsi dire une façade derrière laquelle perce un contenu réprimé, apte à l'établissement d'un rapport de complicité avec ce même lecteur : Calisto, amant courtois parodique, se rend ridicule et provoque un rire qui permet, *in fine*, de soumettre le véritable amant courtois et, à travers lui, l'idéologie amoureuse qu'il véhicule, à une critique apparemment inoffensive. Derrière cette façade comique, le contenu sérieux qui point, c'est un désir d'exhibition, une conception de l'expérience individuelle ouverte à la communication avec les autres, que partage notamment Celestina. En soutenant que – nous citons avec Gargano les mots de l'entremetteuse – « *el deleite es con los amigos en las cosas sensuales, y especial en recontar las cosas de amores, y comunicarles* », puis, au terme de son discours, que « *éste es el deleite, que lo ál, mejor hacen los asnos en el prado* » (p. 215), elle inverse la norme au détriment de qui l'a produite et ravale l'amant noble au rang de bête. Cette valorisation de la communication verbale, cette affirmation du primat de la parole qui différencie l'homme de l'animal selon une tradition qui remonte à l'Antiquité grecque, point essentiel de la culture humaniste de la Renaissance que l'on retrouve chez Pétrarque, Le Pogge ou Leon Battista Alberti, se font ici dans la bouche d'un personnage plébéien (Celestina, Pármeno également), d'une part, et à travers la façade comique des infractions contre la norme du *celar* de Calisto, d'autre part. L'humour se met au service d'une exigence de sociabilité qui passe par la communication, sur laquelle pèse, pour ce qui concerne la sphère amoureuse à tout le moins, un interdit drastique. Après l'examen de la trajectoire qui mène Melibea de la pleine acceptation de la norme morale due à sa position sociale à la proclamation, sans fards métaphoriques, de son désir, Gargano se penche sur l'ultime dégradation que subit le motif qui nous occupe. Norme courtoise et précepte moral, le secret devient une nécessité pour les personnages soucieux de cacher quelque commerce amoureux illicite, et l'apanage des personnages de la faune prostibulaire, se chargeant de connotations dégradantes et scatologiques.

10 En conclusion (le livre en est dépourvu), la diversité des questions abordées par Antonio Gargano, dans des études écrites au cours de trois décennies, trouve sa cohérence dans la volonté affichée d'en appeler au caractère proprement littéraire de l'œuvre (p. 113), c'est-à-dire de ne pas la concevoir exclusivement, comme cela a souvent été le cas depuis les travaux de José Antonio Maravall, « *en términos de reflejo positivo de la realidad histórica* » (p. 213), privilégiant dès lors une lecture conservatrice. Dans cette optique, Gargano met à l'honneur la dimension comique de l'œuvre, comme mécanisme de formation de compromis, selon lequel il est possible de défendre une valeur au moment même où l'on se rit d'elle (les entorses aux conventions de l'amour courtois en particulier). Œuvre écrite à une époque de transition historique radicale, *La Celestina* met en scène le conflit entre deux systèmes de valeurs aux antipodes l'un de l'autre, une tension entre conservation et innovation. Cet ouvrage nous plonge dans le jeu ambigu d'identification/désidentification du lecteur vis-à-vis de tel ou tel personnage à la base de ce mécanisme, qui fait que les valeurs propres à la culture humaniste et à la modernité sont portées par des personnages amusants ou vils.

[Haut de page](#)

Pour citer cet article

Référence papier

François-Xavier Guerry, « Antonio Gargano, *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en «La Celestina» de Fernando de Rojas* », *Bulletin hispanique*, 123-1 | 2021, 379-384.

Référence électronique

François-Xavier Guerry, « Antonio Gargano, *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en «La Celestina» de Fernando de Rojas* », *Bulletin hispanique* [En ligne], 123-1 | 2021, mis en ligne le 20 juin 2021, consulté le 25 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/13179> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.13179>

[Haut de page](#)
