

La sérialité célestinesque (1990-2023) : Le cas de *La mujer de la escalera*, de Pedro González Moreno

Jéromine François
Université de Liège

RESUMEN

Durante los Siglos de Oro, la relación hipertextual que existe entre las imitaciones y continuaciones de *La Celestina* y su modelo se puede describir en términos architextuales. En cambio, en la época contemporánea se ha desarrollado un imaginario celestinesco aún más complejo por ser transmediático. En este trabajo se analizarán las modalidades propiamente novelescas de las reescrituras celestinescas contemporáneas (1990-2023) a la luz del concepto de *serialidad*: cada texto de tema celestinesco producido y leído en la actualidad moviliza lógicas de personajes, así como dispositivos paratextuales, intertextuales y metaficcionales que crean un verdadero *pacto de lectura* celestinesco, basado en una *enciclopedia* particular del lector. Después de un examen panorámico de las prácticas de serialidad evidenciadas en las reescrituras de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* publicadas desde 1990, este estudio examinará cómo se articulan dichas prácticas en la novela *La mujer de la escalera* (2018), de Pedro González Moreno.

PALABRAS CLAVE: Serialidad – reescritura – celestinesca – pacto de lectura – intertextualidad.

The Celestinesque seriality (1990-2023): The case of *La mujer de la escalera*, de Pedro González Moreno

ABSTRACT

During the Golden Age, the hypertextual relationship between the imitations and continuations of *La Celestina* and its model can be described in architextual terms. On the other hand, in contemporary times, the Celestinesque imaginary has become even more complex because its transmedia dimension. This paper will analyze the novelistic modalities of contemporary Celestinesque rewritings (1990-2023) with the concept of *seriality*: each text with a Celestinesque theme

produced and read today mobilizes character logics, as well as paratextual, intertextual and metafictional devices that create a true Celestinesque *reading pact*, based on a particular *encyclopedia* of the reader. After a panoramic examination of the practices of seriality evidenced in the rewritings of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* published since 1990, this study will examine how these practices are articulated in the novel *La mujer de la escalera* (2018), by Pedro González Moreno.

KEY WORDS: Seriality – Rewriting – Celestinesque – Reading pact – Intertextuality.



Introduction

La Célestine représente aujourd’hui l’un de ces livres dits « classiques », dont la lecture est rendue obligatoire dans certains programmes d’enseignement en Espagne et dont une bonne partie des hispanophones connaissent l’intrigue ou les personnages même sans l’avoir lu, pour paraphraser Pierre Bayard (2007). Le signifiant *Célestine* se réfère également au personnage lui-même, devenu éponyme au fil de l’histoire éditoriale du texte, puisque son titre original, *Comedia* puis *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ne mentionnait aucunement cette maquerelle un peu sorcière qui disparaissait dès le douzième acte. C’est en raison de cette même réception exceptionnelle que le personnage a connu, comme ses confrères Don Quijote, Don Juan et Lazarillo, un processus d’antonomase, entrant ainsi dans le dictionnaire – dès Covarrubias en 1611 – où il constitue encore aujourd’hui, par allusion à la maquerelle de Rojas, un synonyme d’entremetteuse.

Tant le texte lui-même que le personnage du même nom sont donc rapidement entrés de plain-pied dans l’imaginaire collectif hispanique. Pierre Heugas (1973), Consolación Baranda et Ana Vian Herrero (2007), ainsi que François-Xavier Guerry (2019) ont d’ailleurs bien analysé le fonctionnement de la célestinesque *stricto sensu* qui s’est développée aux Siècles d’Or et qui s’est constituée en véritable sous-genre, mi-narratif mi-théâtral, émulant certains dispositifs formels et thématiques de *La Célestine* originelle. Comme pour le roman picaresque ou le roman de chevalerie, la dynamique intertextuelle (respectivement engendrée par le *Lazarillo de Tormes*, l’*Amadis de Gaule* ou *La Célestine*) a évolué en une logique architextuelle.

Ce processus n’a fait que se confirmer à l’époque contemporaine où il s’est de plus considérablement enrichi de l’apport de cultures médiatiques en plein développement. *La Célestine* inspire en effet tant la litté-

rature jeunesse que des projets d'opéra ou encore des adaptations théâtrales, cinématographiques et même bédéiques. Si les contours de la *celestinesca* des Siècles d'Or sont bien identifiés, il n'en va pas de même pour l'ensemble des œuvres produites à l'époque contemporaine à partir du texte de Rojas. Ce large corpus peut être qualifié de célestinesque *lato sensu*, car plus complexe que son ancêtre, notamment en raison de son caractère fondamentalement transmédiatique.

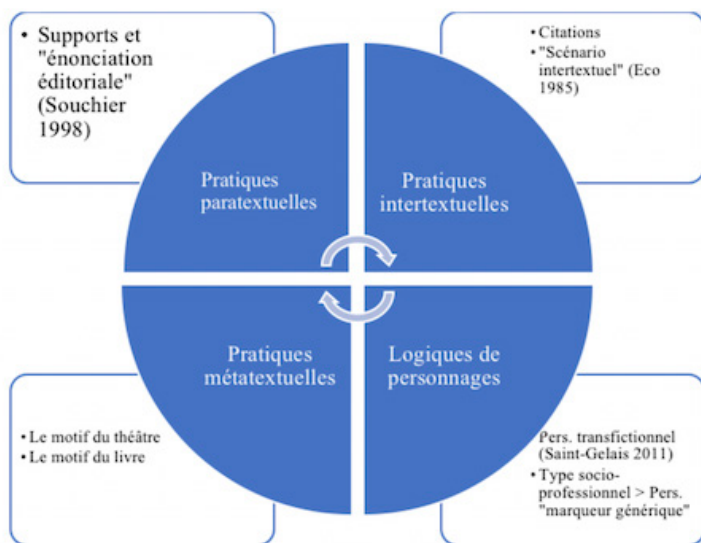
Le champ est immense et je me contenterais, dans le cadre de la présente étude, d'y examiner le domaine particulier de la narration littéraire, même s'il serait évidemment intéressant d'extrapoler ensuite les résultats de l'analyse aux autres secteurs, audiovisuels ou iconographiques, participant de ce même imaginaire célestinesque. Dans ce travail, on observera selon quelles modalités le roman espagnol actuel continue d'explorer le texte-personnage de Célestine. Nous examinerons dans quelle mesure les dispositifs choisis par les auteurs prolongent (ou non) les techniques de continuation et d'imitation qui, dès le XVI^e siècle, ont contribué à faire de *La Célestine* un hypertexte à succès.

L'hypothèse sur laquelle se fonde cette étude est que les *réécritures* célestinesques (soit l'ensemble des hypertextes et transfictions de *La Célestine*)¹ partagent, au-delà de la référence à une source commune, une même *sémantique* et une même *syntaxe* (personnages, thèmes, structures narratives, caractéristiques de l'univers de fiction). Celles-ci témoignent du passage de la célestinesque *stricto sensu* des Siècles d'Or à celle, *lato sensu*, d'aujourd'hui, d'une perspective *architextuelle* à une véritable perspective *sérielle* au fondement de l'imaginaire célestinesque contemporain. La sérialité est une dynamique clef à la fois de la culture populaire et du champ littéraire : des romans de chevalerie à Harry Potter, de James Bond à la collection Harlequin, la production comme la réception de nombreux textes sont indissociables de leur mise en réseau avec un ensemble d'œuvres plus vaste qui en détermine la signification. Cette dynamique sérielle a été largement étudiée par Mathieu Letourneux (2017), dans son ouvrage *Fictions à la chaîne*, pour ce qui est des domaines français et anglo-saxon. Je voudrais pour ma part proposer une cartographie des pratiques de la sérialité célestinesque contemporaine présentes dans le corpus des réécritures narratives que j'ai identifié jusqu'ici pour la période 1990-2023. Après un examen panoramique, ces pratiques seront interrogées, cette fois en *close reading*, à travers l'exemple précis de réécriture célestinesque que constitue le roman *La mujer de la escalera*, publié en 2018 par Pedro A. González Moreno.

1.– Concernant la notion de *réécriture* célestinesque, voir François (2020 : chap. IV).

1. Dispositifs de la sérialité célestinesque (1990-2023)

On trouvera dans ce tableau un relevé purement théorique des pratiques de sérialité puisque chaque réécriture met généralement en branle plusieurs de ces dispositifs à la fois. Si on y reconnaîtra certains concepts théorisés par Gérard Genette (1982), et également partiellement adoptés par Letourneux, les dispositifs présentés constituent les pratiques les plus prégnantes du corpus de réécritures célestinesques publiées depuis les années 1990.



Le phénomène de sérialisation, comme le rappelle Letourneux (2017 : 16), se manifeste déjà dans la relation que les textes entretiennent avec leurs supports. Les *pratiques paratextuelles* dont font montre les réécritures sont en effet signifiantes à plusieurs niveaux : d'emblée, les titres et les quatrièmes de couverture dénotent, dans la plupart des cas, le monde célestinesque et/ou médiéval : *Melibeia quiere ser mujer*, *Areúsa en los conciertos*, *El manuscrito de piedra*, *La judía más hermosa*, *Manifiesto de Celestina* en sont quelques exemples. Bien souvent, une présentation bio-bibliographique de l'auteur est également proposée dès la couverture. On y découvre des profils d'écrivains généralement hispanistes et présentant donc une certaine expertise dans le domaine des lettres. C'est le cas, par exemple, de Luis García Jambrina, professeur à l'Université de Salamanque et auteur d'une série de *Manuscritos*, romans historiques dont le héros, qui n'est autre que Fernando de Rojas, soit l'auteur présumé de notre *Célestine*, mène diverses enquêtes dans l'Espagne et le Nouveau Monde des premiers Temps Mo-

dernes. Des incises à caractère métatextuel accompagnent, de plus, régulièrement le texte, via un bandeau ou une citation présente dès la première de couverture, afin d'exhiber, précisément comme argument de vente, la relation qu'entretient l'œuvre avec son illustre modèle célestinesque.² Ces mécanismes paratextuels participent à mon sens d'une véritable « énonciation éditoriale » (notion théorisée par Emmanuel Souchier 1998) : les produits reflètent, dès leur support, la ligne éditoriale de leurs collections et, ce faisant, les choix de l'éditeur orientent déjà la lecture.

En ce qui concerne les *pratiques intertextuelles*, nous pouvons distinguer, d'une part, l'usage de citations précises du texte source, dispositif commun à tous les textes étudiés mais particulièrement évident dans *Manifesto de Celestina* (1995) de l'Argentine Marta Mosquera, dans lequel les extraits du texte de Rojas finissent par envahir le moindre monologue intérieur.³ D'autre part, dans l'ensemble de ces récits se rejoue une trame à travers laquelle le lecteur reconnaîtra au moins partiellement celle de la (*Tragi*)*comedia de Calisto y Melibea*, soit une médiation amoureuse néfaste causant la chute (physique ou morale) d'un ou de plusieurs personnage(s). Cette intertextualité plus large engage ce qu'Umberto Eco (1985 : 101) appelait un *scénario intertextuel* : le lecteur repère les développements probables du récit en en comparant les caractéristiques et les épisodes aux autres intrigues du même type dont il a déjà eu connaissance.

Sous l'appellation « Logiques du personnage » sont regroupés trois types de réélaboration du protagoniste célestinesque qui vont de la modalité la plus explicite à la plus implicite. Un personnage transfictionnel, comme l'a montré Richard Saint-Gelais (2011), est un personnage ayant migré de la fiction dont il est issu pour intégrer d'autres textes, le plus souvent écrits par d'autres auteurs, participant dès lors du même univers fictionnel.⁴ Dans la plupart des réécritures identifiées, c'est surtout Célestine qui effectue le voyage, même si Mélibée et Caliste peuvent aussi être transfictionnalisés, de façon plus occasionnelle. Préquelles, continuations et autres *crossovers* sont quelques-unes des formes que peut prendre ce transfert de personnages, de même que la *capture*, théorisée par Saint-Gelais, dans laquelle une fiction transforme l'auteur de sa source en personnage fictif. La série de García Jambrina illustre bien ce procédé : dans *El manuscrito de piedra* Fernando de Rojas y rencontre d'ailleurs Célestine et s'inspire de ses propres déboires sentimentaux pour écrire sa *Comedia*.⁵

2.– Au sujet de ces pratiques éditoriales, voir François (2018). Notons que, pour le cas de García Jambrina, même les couvertures de la série semblent dialoguer entre elles à travers tout un jeu d'échos graphiques et thématiques recréant un imaginaire historique associé à l'époque de publication de La Célestine.

3.– Voir François (2015).

4.– Pour un examen des modalités hispaniques de ce phénomène, voir Ceballos et François (2018).

5.– Le même type de capture apparaît dans *Melibea no quiere ser mujer* (1991), de Juan Carlos Arce.

C'est la genèse du récit source qui devient ici l'objet du récit second. Au sein des réécritures, si Célestine, les amants et Rojas sont de temps à autre renommés dans leur fiction d'accueil, ils demeurent toutefois identifiables par une série de caractéristiques et/ou par leur association à un épisode donné, emblématique du récit originel, comme le fameux *Conjuro a Plutón* prononcé par la maquerelle à l'acte III.

Dans certains cas, toutefois, le personnage célestinesque est recréé de façon beaucoup plus libre, se réduisant alors au type socio-professionnel de la *alcahueta* un brin sorcière. López Rodríguez (2019) l'a brillamment démontré dans son analyse du roman de Luis Martín-Santos intitulé *Tiempo de silencio* (1961). Ce processus de typification était déjà à l'œuvre dans les cycles célestinesques des Siècles d'Or,⁶ et avait été repris, dès le XIX^e siècle, par Serafin Estébanez Calderón dans la physiologie « Celestina » qu'il avait rédigée pour ses *Escenas andaluzas*. Pour ce qui est de la littérature espagnole des années 1990 à nos jours, le processus est surtout répandu dans les romans historiques situés à l'époque médiévale ou aux prémices de la Renaissance. *La judía más hermosa*, mais aussi *La catedral del mar* ou encore sa continuation *Los herederos de la tierra*, en sont quelques exemples. Ces textes transforment leurs personnages de maquerelles-sorcières en véritables marqueurs génériques.⁷ L'entremetteuse pratiquant la sorcellerie ou la guérisseuse-prostituée font en effet partie d'un répertoire de personnages mobilisés de façon récurrente par le roman historique médiévalisant.⁸ Personnages souvent secondaires effectuant diverses entreprises de médiation sans pour autant être associés explicitement au modèle créé par Rojas, ces figures ont surtout pour fonction de donner de l'épaisseur et de la vraisemblance à la toile de fond médiévale reconstituée par les auteurs contemporains. Leur apparition dans le récit donne d'ailleurs souvent lieu à de véritables physiologies et tableaux de mœurs, suivant une esthétique tout à fait *costumbrista*. Il s'agit de passages à caractère didactique traçant le profil psychologique de ces personnages-types (profil très proche de la caractérisation de Célestine) et décrivant leur quotidien dans les bas-fonds urbains de l'époque.

Enfin, l'ensemble des réécritures célestinesques actuelles présente une *dimension métatextuelle* plus ou moins accentuée. Le livre de *La Célestine* peut par exemple intervenir en tant que tel dans la fiction, soit parce qu'on y raconte son processus de création (Arce, García Jambriña, García Calderón, Moisés de las Heras), soit parce que sa lecture incite les person-

6.– Guerry (2019) a eu l'occasion de le démontrer dans ses travaux.

7.– Letourneux (2007). Pour une analyse de cette transformation dans *La catedral del mar*, voir François (2023). Dans *Los herederos de la tierra*, les caractéristiques et attributs du personnage de Célestine se diffèrent pour leur part entre plusieurs personnages, la guérisseuse et avorteuse *conversa* Regina et la prostituée María.

8.– Pour un examen des thématiques et personnages archétypes propres au roman de thème médiéval, voir Huertas Morales (2015).

nages à questionner leur propre statut fictif (Mosquera, Muñiz-Huberman). Un autre motif fréquemment thématiqué par les réécritures célestinesques depuis le XX^e siècle et qui participe de cette dynamique métatextuelle est celui du théâtre. Les caractéristiques dramatiques de *La Célestine* sont aujourd'hui globalement admises par la critique, qui a longtemps débattu du « genre » littéraire auquel il convenait d'associer le texte de Rojas. Or, les réécritures, même narratives, semblent fascinées par la question en ce qu'elles font la part belle aux personnages d'acteurs et à des réflexions consacrées à la notion de représentation et au processus d'adaptation scénique (Mosquera, García Jambrina, Muñiz-Huberman).

2. L'exemple de *La mujer de la escalera* (2018), de Pedro A. González Moreno

Examinons à présent un cas concret de réécriture articulant ces pratiques de sérialité, c'est-à-dire de mise en réseau du texte avec l'ensemble plus vaste des récits célestinesques dont le texte de Rojas est le pivot prototypique.⁹ *La mujer de la escalera* (2018), de Pedro A. González Moreno, se situe à la croisée du *campus novel*, du roman d'enquête et du roman historique. Le récit s'ouvre sur deux morts : d'une part le suicide de Ricardo, ex-condisciple de la narratrice-protagoniste, Sara, qui vient de terminer son cursus universitaire de Lettres hispaniques à Madrid, et, d'autre part, le meurtre du doyen de la Faculté de Lettres, Daniel Carvajal. Le récit se déploie ensuite selon une logique analeptique permettant de révéler, étape par étape, le parcours qui a conduit à une telle tragédie. On y découvre que Sara et Ricardo avaient été chargés par l'un de leurs professeurs d'enquêter sur de mystérieux imprimés, antérieurs à *La Célestine*, dont l'existence remettrait en question toute l'histoire de la littérature espagnole, au même titre que la découverte des *jarchas*. Le suspense, à la fois d'ordre policier et philologique, conduira les protagonistes, en pleine époque de Transition démocratique (nous sommes à la fin des années 70) à parcourir une Espagne encore meurtrie des conséquences de la Guerre Civile.

9.– *La Célestine* peut en effet être considérée comme un « paragon de genre », en ce qu'elle constitue le pivot intertextuel du genre célestinesque : « Lorsqu'on se réfère à un genre, on renvoie certes à une vaste série indéterminée de textes (si grande que chacun n'en a qu'une vision partielle et partielle), mais on tend à en proposer une définition qui ne repose que sur quelques jalons qui, eux, sont mieux identifiés (et sur lesquels la plupart des amateurs s'accordent) : ce seront, par exemple, les œuvres d'auteurs comme Robert Louis Stevenson ou Jules Verne pour le roman d'aventures, ou celles de Dashiell Hammett et d'Agatha Christie pour le récit policier » (Letourneux 2017 : 41).

2.1. *Pratiques paratextuelles*

Ce roman a été récompensé par le Prix Café Gijón 2017, comme le rappellent à la fois la quatrième de couverture et le bandeau rouge qui l'accompagne et sur lequel figure d'ailleurs le commentaire du jury, également répété sur la couverture :

Dos muertes y la búsqueda de unas supuestas obras de teatro anteriores a la aparición de *La Celestina* crean una apasionante novela ambientada en el mundo universitario. La protagonista se verá inmersa en un cruce de intrigas que el autor desarrolla hábilmente y con un excelente despliegue de recursos narrativos.

Sur le rabat de la couverture apparaît aussi une brève présentation de l'auteur, « licenciado en Filología Hispánica y profesor de lengua y literatura ». Il s'agit bien là, de nouveau, d'une figure d'auteur-spécialiste qui correspond au profil d'hispaniste professionnel mis en avant par d'autres paratextes du corpus célestinesque contemporain. Ces indications annoncent d'entrée la filiation recherchée et orientent déjà la lecture : l'intertextualité y apparaît comme un argument de vente, ce qui cible donc un lecteur-consommateur de ce type de produits.

2.2. *Pratiques intertextuelles : le Planto de Pleberio et le récit d'une médiation*

Si plusieurs passages du texte de Rojas sont repris par González Moreno, notamment ceux issus des échanges pseudo-courtois de l'acte XIV entre Caliste et Mélibée, le célèbre *Planto de Pleberio* occupe une place de choix dans cette intertextualité. Dans ce long monologue de lamentation (Rojas 2011 : 337-347), d'une grande beauté stylistique, qui clôt *La Celestina*, le père de Mélibée invective ceux qu'il considère responsables du suicide de celle-ci : la fortune adverse et l'Amour, bien sûr, mais aussi le monde des hommes, ce « laberinto de errores » (340) qui n'engendre que tromperie et désillusions. Des passages entiers du *Planto* sont cités à sept reprises dans *La mujer de la escalera*, tantôt de façon fidèle au texte original, tantôt de façon détournée.¹⁰ La majeure partie de ces extraits est associée au personnage de Ricardo qui, avant de se donner la mort, avait précisément interprété le rôle de Pleberio dans l'adaptation de *La Celestina* proposée par le groupe théâtral étudiant Bambalinas 9, auquel appartenait également Sara. Comme celui de Mélibée, le suicide de Ricardo s'explique surtout par des raisons sentimentales, puisqu'il éprouvait pour

10.— Nous analyserons les cas les plus signifiants de ces citations. Les autres occurrences du *Planto* qui apparaissent dans le roman sont reprises en annexe de ce travail.

Sara un amour non réciproque. La première occurrence du *Planto* apparaît dès l'incipit décrivant la mise en scène choisie par Ricardo pour se donner la mort, un exemplaire de *La Célestine* à ses pieds, sur la scène du *Salón de actos* universitaire, éclairée de bougies, dans une théâtralité recherchée. Dans plusieurs de ces reprises du *Planto*, la narratrice évoque la difficulté de Ricardo à mémoriser ce long passage, ce qui peut expliquer les variations introduites par rapport au texte source : « Nunca había conseguido saberse de memoria toda esa larga enumeración del padre atormentado: a menudo se olvidaba alguna frase o la cambiaba de sitio, o se atrevía a improvisar algo nuevo » (11) ; « comenzó a recitar [...] saltándose frases a su antojo, como siempre había hecho » (143). La réécriture la plus créative du *Planto* est sans aucun doute celle du chapitre 24, dans laquelle apparaissent diverses modifications et interpolations qui enrichissent la lamentation de Pleberio d'une diatribe contre les horreurs de la guerre civile dont la mémoire est en train d'être réactivée par la génération de la Transition à laquelle appartiennent Ricardo et Sara.

[...] le oyó gritar que el mundo era un desierto espantable, un horrendo cementerio de trincheras, un laberinto de errores y de huesos enterrados en los barrizales de la Alcarria; una morada de fieras que devoraban a las niñas en los sobrados, región llena de espinas, laguna llena de cieno por donde se arrastraban, con su antorcha en la mano, las huestes incendiarias del héroe de Cascorro; un prado de serpientes, un prado lleno de niñas que lloraban abandonadas en mitad de la guerra; un penal lleno de hombres que labraban cajas para no morir de tristeza, o labraban la madera de su propio ataúd; un valle de lágrimas donde batallones de esclavos levantaban una cruz gigantesca; vana esperanza, falsa alegría, verdadero dolor; un paisaje de disciplinados pelotones de fusilamiento y de bibliotecas que ardían bajo el estruendo de las bombas, y cónclaves de obispos que intentaban apagar las llamas a hisopazos, mientras los generales y las monjas desfilaban con un fusil y una biblia en la mano, y con el uniforme y los hábitos manchados de sangre; río de lágrimas, río de sangre y de ginebra, dulce ponzoña, falsa alegría de besos que nunca se dieron en una catedral... (179, je souligne les passages interpolés ou modifiés par rapport au *Planto* originel)

C'est toute une évocation de la *España negra* qui se déploie dans ce remaniement du *Planto* où l'on retrouve d'ailleurs une isotopie du feu et de la violence, partiellement associés au monde ecclésiastique, qui n'est pas sans rappeler le motif de l'autodafé inquisitorial, autre composante de cet

interdiscours de la légende noire espagnole.¹¹ Comme on peut le lire à la fin de l'extrait, la non-correspondance du sentiment amoureux est également l'une des cibles de ce nouveau *Planto*. Sa dernière réécriture du récit, qui apparaît en guise de lettre d'adieu de Ricardo à l'antépénultième chapitre, inclut d'ailleurs des insultes et reproches adressés à Sara, comme l'a bien compris l'inspecteur Tena :

<p>Rojas, acto XXI, pp. 346-347 (je souligne les passages où interviennent les modifications chez González Moreno)</p>	<p>González Moreno, cap. 46, p. 344 (je souligne les passages interpolés ou modifiés par rapport au <i>Planto</i> originel)</p>
<p>Del mundo me quejo XXX porque en sí me crio; porque no me dando vida, no engendrara en él a Melibea; no nacida, no amara; no amando, cesara mi quejosa y desconsolada postrimería. ¡Oh mi compañera buena, oh mi hija despedezada! ¿Por qué no quisiste estorbar tu muerte? ¿Por qué no hobiste lástima de tu querida y amada madre? ¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿Por qué me dejaste, cuando yo X te había de dejar? ¿Por qué me dejaste penado XXX? ¿Por qué me dejaste triste y solo <i>in hac lachrymarum valle?</i></p>	<p>Del mundo me quejo y de ti me quejo, grandísima zorra, porque en sí me crio; porque no me dando vida, no engendrara en él a Melibea; no nacida, no amara; no amando, cesara mi quejosa y desconsolada postrimería. ¡Oh mi compañera desleal, oh mi hija de puta! ¿Por qué no quisiste estorbar mi muerte? ¿Por qué no hobiste lástima de mí? ¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo amigo? ¿Por qué me dejaste, cuando yo no te había de dejar? ¿Por qué me dejaste penado y tirado como un perro? ¿Por qué me dejaste triste y solo <i>in hac lachrymarum valle?</i></p> <p>—Parece que las relaciones entre ustedes andaban últimamente bastante deterioradas... [conclut l'inspecteur]</p>

À force de répétition, le *Planto* se transforme en *leitmotiv* qui irradie dans le récit,¹² selon une dynamique paratactique produisant un effet de varia-

11.— Concernant la légende noire, voir Villanueva (2011). D'autres passages du roman véhiculent d'ailleurs une vision pessimiste de l'histoire espagnole proche de la *leyenda negra* : « A poco que escarbemos, en la historia de España no vamos a encontrar mucho más que eso: pirómanos, sermones de curas y pelotones de fusilamiento » (120) ; « Aquí, desde que empezó a funcionar la Inquisición, llevamos siglos quemándolo todo. Empezaron con las brujas, siguieron con los herejes, después continuaron con los libros, con las iglesias, con los montes... Debe de ser un gen incendiario lo que llevamos dentro » (120).

12.— La narratrice commente à ce propos que « la sombra de aquella obra parecía perseguirnos por todas partes » (50). Dans une perspective proche de la nôtre, Pierre Brunel a théorisé

tion musicale contaminant le reste de la narration, dans laquelle le motif du labyrinthe d'erreurs, puis du labyrinthe tout court, se fait de plus en plus prégnant, comme on peut le constater dans cette série d'extraits :

Cerré los párpados aún con más fuerza, como intentando sacudirme todos esos ruidos y recuerdos confusos, y tuve la esperanza de que, al abrirlos de nuevo, me encontraría muy lejos de allí, tumbada en la playa o viendo romper las olas en los acantilados, ajena a *aquel laberinto de errores* y a aquella sucesión de desdichas en donde me encontraba atrapada. (22, je souligne)

[...] fue como si algunos, sobre todo los que habíamos tenido un mayor protagonismo en la obra, hubiésemos entrado en un extraño *laberinto* donde nuestros destinos estaban condenados a cruzarse. (27, je souligne)

[...] contuvimos la respiración, a sabiendas de que sus siguientes palabras iban a ser como un hilo demasiado frágil que podría servirnos para salir del *laberinto* o para perdernos definitivamente dentro de él. (115, je souligne)

[Amalia apareció para] guiarnos a nosotros a lo largo del *laberinto* por donde avanzábamos cada vez más desorientados. (118, je souligne)

extraño *laberinto* (225, je souligne)

[...] le vi caminar como un funámbulo sobre la barandilla del Viaducto mientras recitaba sus frases favoritas del *monólogo de Pleberio*; y poco antes de despertarme a causa de unos ruidos, le vi quemando libros, desesperadamente, en una biblioteca donde ambos nos encontrábamos atrapados, dentro de un *laberinto* que tenía mucho de real. (325, je souligne)

tétrico *laberinto* de celos, venganzas y traiciones. (342, je souligne)

Ce labyrinthe menaçant où s'égarer les protagonistes évoque le motif du *fatum*, en ce qu'il annonce un destin tragique, d'ailleurs réalisé dès l'incipit. Or, ce dénouement funeste semble surtout enclenché par la mé-

ce qu'il appelle *l'irradiation* du mythe, dont il a signalé deux sources : « L'une est l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain donné : une image mythique, présente dans un texte de cet écrivain, peut rayonner dans un autre texte où elle n'est pas explicite. L'autre est le mythe lui-même et son inévitable rayonnement dans la mémoire et dans l'imagination d'un écrivain qui n'a même pas besoin de le rendre explicite » (1992 : 84).

diation de Sara, à qui le doyen, devenu son amant, demande de solliciter l'aide d'un Ricardo également épris d'elle :

[...] yo podría actuar de puente entre los dos [...]. Comencé a resignarme, pues, a lo que parecía inevitable: encontrarme cara a cara ante los dos, convertida en el vértice de un peligroso triángulo de complicidades, mediando entre uno y otro con un doble disfraz, y compartiendo con cada uno un secreto diferente que el otro no debía conocer, a sabiendas de que estaría engañándolos a ambos. (142-143)

Nous retrouvons ici ce scénario célestinesque de la médiation néfaste commune aux autres réécritures contemporaines de l'œuvre de Rojas. Notons que cette œuvre elle-même semble assurer cette dangereuse médiation au sein du récit de González Moreno puisque, lorsque Bambalinas 9 décide d'adapter ce classique, le statut de *locus amoenus* du groupe (« una burbuja dentro de la cual nos sentíamos protegidos », 23) commence à se fragiliser :

Había algo en esa obra que removió nuestros sentimientos más sórdidos o despertó nuestras más turbias ambiciones. Quizá debimos haber abandonado el proyecto al principio, cuando nos dimos cuenta de los graves problemas escénicos que nos planteaba su adaptación, pero empujados por el orgullo o por la fatalidad decidimos seguir adelante, aunque ni siquiera teníamos actores suficientes para cubrir todo el reparto. Fue entonces, a la hora de distribuir los papeles, cuando se desataron las primeras tensiones. (26-27)

On le voit, les pratiques intertextuelles revêtent également une dimension métalittéraire, autre dispositif sériel commun à la célestinesque que nous examinerons dans la suite de ce travail.

2.3. Logiques du personnage

Au-delà des mécanismes proprement paratextuels et intertextuels, la mise en réseau des récits de matière célestinesque se fait aussi, et souvent surtout, par la recreation plus ou moins explicite de personnages issus du texte de Rojas. La narration de *La mujer de la escalera* est ainsi assurée par Sara, licenciée en Lettres et actrice ayant interprété le personnage de Mélibée. Lorsqu'elle entame sa relation quelque peu trouble avec le doyen Carvajal, la jeune femme change complètement d'apparence et coupe notamment ses cheveux blonds, qu'elle teint en noir, précisément afin de se

distancier de ce modèle mélibéen qu'elle regrettera pourtant tout au long du récit comme en témoignent ces extraits :

[...] pensé que *la cándida Melibea* a la que yo le había prestado mi voz y mi cuerpo se había volatilizado, tal vez para siempre, dentro de mí. (144, je souligne)

[...] tuve la rara sensación de que estaba asistiendo a mi propio entierro, *como si al renunciar a mis rizos de Melibea estuviese renunciando a una parte de mi propia identidad*. (190, je souligne)

mi antigua *melena de Melibea*. (221, je souligne)

[...] me encontré muy cómoda ante esa imagen que Ricardo daba de mí, una imagen que me reconciliaba conmigo misma y *me devolvía de nuevo a mis bucles rubios y a mi perdida candidez de Melibea*. (229, je souligne)

Cuando llegamos al rellano de la escalera me detuve un instante, recordé de nuevo a la mujer de mi sueño con su larga cabellera movida por la brisa, y entonces *eché de menos mi rizada melena de Melibea*. (271, je souligne)

[...] el nuevo corte y color de mi pelo, que nada se parecía a *los rubios bucles de aquella Melibea* a la que ellos recordaban. (309, je souligne)

Supuse que a Marcos lo que en el fondo más le molestaba era haber perdido por completo el control sobre mí. Estaba acostumbrado a verme, dentro y fuera del escenario, como *la cándida Melibea* a la que él podía manejar a su antojo. (364, je souligne)

Notons que Ricardo, dans son ressassement du *Planto de Pleberio*, semble également prisonnier d'une identité célestinesque, comme le diagnostique d'ailleurs le commissaire Tena : « puede que fuera víctima de ese trastorno que algunas veces sufren los actores, creo que lo llaman síndrome de identificación con sus personajes o algo parecido » (349). La relation aigre-douce avec le référent littéraire qu'on lui associe poussera Sara à questionner sans cesse son identité. Au fil de cette quête d'elle-même, elle décide de recourir aux services d'Erinia, une voyante dont la caractérisation évoque le type socio-professionnel de la Célestine. À la fois cartomancienne, guérisseuse et médium dont le nom se réfère aux furies antiques (également évoquées à l'acte III de *La Célestine* originelle), Erinia présente un curriculum varié et une solide expérience dans la manipulation rhétorique de son prochain :

[...] además de vidente era curandera, echadora de cartas, quiromántica, masajista espiritual y médium, y tenía más de treinta años de experiencia en todos los campos de la alta magia. [...] se aseguraba, entre otras memeces, que a través de ella la solución a cualquier problema era rápida, eficaz y garantizada. Y todo ello vino a confirmar mi idea de que los adivinos, con bola de cristal o sin ella, no eran más que unos embaucadores que, como buenos charlatanes de feria, se dedicaban a jugar con la ingenuidad, con la desesperación o con la buena fe de la gente. (136)

La voyante exerce, comme son illustre modèle, dans une sorte de laboratoire bigarré et vaguement inquiétant tel que celui décrit à l'acte I de *La Célestine* :

El cuchitril donde Erinia ejercía sus buenas o sus malas artes era un cuartucho sin ventilación, con un fuerte olor a sándalo y a cera. Su profusa decoración lo hacía parecer aún más pequeño de lo que era en realidad, y todo tenía un aire de abigarrado retablo donde convivían impudicamente la religión, la hechicería y la magia. Dos hachones encendidos y una lámpara sobre la mesa camilla le daban al cuarto una iluminación tenue e indecisa. Colgados por las paredes había algunos pósteres, entre ellos uno que representaba la figura de un ahorcado y otro una virgen con el corazón atravesado por siete cuchillos; un calendario azteca, un afiche con un gigantesco ouroboros y una máscara de madera, y alrededor, colgados de alcayatas, rosarios, herraduras e innumerables objetos que supuse tendrían un valor de amuletos. Más que de bruja o de furia mitológica, Erinia tenía más bien el aspecto de una matrona muy entrada en carnes, y sus mejillas mofletudas y sonrosadas le transmitían una apariencia bonachona. Llevaba el pelo recogido en una larga trenza entrecana y tenía un tono muy apacible al hablar. [...] Me quedé mirando alrededor, como tratando de encontrarle algún sentido decorativo a aquella caótica mezcla de objetos, entre los que ella parecía tener muy asumido su papel de grotesca y oronda sacerdotisa. (136-137)

Lors de sa seconde visite, Sara s'étonne de la posture de médecin qu'adopte Erinia : « su cara se iluminaba como si hubiese encontrado el diagnóstico perfecto para todos mis males. [...] con un tono casi de salmodia, se puso a hablar de las numerosas clases de muertos que existían » (329). Ce type d'extrait, qui illustre également l'attitude pseu-

do-professorale de la voyante, ne laisse d'évoquer les stratégies oratoires de Célestine, lorsqu'elle discute avec Melibea à l'acte X : « como para salud y remedio de las enfermedades, ellas por experiencia, dellas por arte, dellas por natural instinto, alguna pertenencia alcanzó a esta pobre vieja, de la cual al presente podrás ser servida » (Rojas 2011 : 221).

La logique de personnage adoptée dans *La mujer de la escalera* évoque donc doublement la distribution célestinesque : d'une part, via la réminiscence permanente du personnage de Mélibée dans celui de la narratrice, d'autre part via l'apparition plus ponctuelle de Célestine en tant que type littéraire associé au monde de la magie.

2.4. Dispositifs métalittéraires : le motif théâtral et le livre célestinesque

L'identification de la narratrice en tant que nouvelle Mélibée est révélatrice de sa tendance à adopter le texte de *La Célestine* comme grille de lecture du monde qui l'entoure, en une espèce de métalepse, procédé métalittéraire par excellence :

[...] me di cuenta de que casi todos los personajes de *La Celestina*, al menos los principales, hablaban de mí misma y del mundo que me rodeaba. Un mundo donde había contemplado, y muy de cerca, las más turbias ambiciones, la mentira y el engaño, el rencor y la desesperación, pero también el amor. Todos esos sentimientos los había visto y aún continuaba viéndolos a mi alrededor, dentro de un gran escenario en cuyo centro me encontraba yo. De mí hablaban la inocencia de Melibea, pero también la deslealtad de Sempronio, el egoísmo y las palabras arteras de la vieja hechicera, incluso la fe ciega y la pasión de Calisto. En todos los personajes encontraba alguna actitud, alguna emoción o algún recuerdo que conseguía avergonzarme o estremecerme. (235)

Dans le roman de González Moreno, la pulsion métalittéraire est également indissociable du motif du livre, véritable personnage, tantôt humanisé (« sentía que lo que sostenía entre mis manos era algo similar a un órgano vivo y palpitante », 43), tantôt transformé en adjuvant du récit : « Como señal de tan buenos augurios, allí estaba aquel ejemplar de *La Celestina* que Ricardo acababa de comprarse y apretaba contra su pecho, como si se tratara de algún *amuleto* » (51, je souligne) ; « ese libro —[Ricardo] enarboló *La Celestina* como si estuviera sosteniendo una antorcha que nos guiara entre las tinieblas— podría ser como una llave mágica que abra alguna puerta » (52, je souligne).

Enfin, la terminologie théâtrale omniprésente dans le roman participe également du dispositif métalittéraire. La protagoniste analyse les événe-

ments de son quotidien par le biais de ce champ lexical dès la description de la scène de crime initiale : « él se había encargado de darle a la escena ciertos toques teatrales, como si pretendiera convertir su muerte en una macabra representación » (11). Les journalistes présents se déplacent tels des figurants dans un décor dépeint comme lugubre.¹³ Ce prisme de la représentation semble d'ailleurs isoler Sara du monde réel, dans un apolitisme opposé à l'engagement de ses condisciples qui n'ont de cesse de dénoncer les relents franquistes de leur société : « Todo lo que ocurría al otro lado del telón era como un ruido de fondo que escuchábamos con curiosidad o con interés, pero también a cierta distancia, como si se tratase de la banda sonora de una película en la que a nosotros nos hubieran asignado tan solo el papel de figurantes » (24). L'un de ses condisciples réprimande ainsi la narratrice en ces termes : « No te hagas la ingenua, Sarita, algunas veces parece que todavía no te has bajado del escenario » (229).

La protagoniste ne récupère la main sur la narration de sa vie qu'au dernier chapitre,¹⁴ lorsqu'elle confie à son ami Marcos, qui avait joué le rôle de Caliste dans l'adaptation théâtrale de l'œuvre, l'écriture d'un roman s'inspirant des aventures dont nous, lecteurs, sommes précisément en train de terminer la lecture.¹⁵ Le dénouement de *La mujer de la escalera* se fonde ainsi sur le mécanisme métalittéraire bien connu du livre en train de s'écrire.

3. Un pacte de lecture sériel ?

Au sein d'un même récit, la présence combinée de plusieurs de ces dispositifs de sérialité célestinesque que nous venons d'examiner invite le lecteur à adopter un pacte de lecture à la fois savant et ludique en ce qu'il est poussé à identifier dans le récit d'autres motifs susceptibles d'être rapportés à un répertoire de topiques célestinesques. C'est ce que Letourneux désigne par le concept de *généricité lectoriale*, essentielle à la communication sérielle :

En se plaçant dans une posture d'attente à partir des signes que lui envoie le texte, le paratexte et le support, le lecteur anticipe sur la nature du récit, et par là même, il l'enrichit de ses compétences sérielles, nourrit la tension narrative de sa propre expérience des stéréotypes, donnant une valeur indicielle aux éléments descriptifs,

13.- « se movían igual que figurantes » (13) ; « aquel tétrico decorado » (14).

14.- « yo volvía a recuperar el protagonismo perdido » (360).

15.- « [...] respetarás la verdad de la historia. Y espero que también seas respetuoso con las personas. / —Con los personajes, querrás decir... » (374) ; « Al fin y al cabo es el autor quien tiene todo el poder y quien maneja los hilos de la trama. [...] tú no serías más que una muñequita entre mis manos, igual que todos los demás personajes. » (375)

et les associant aux images qu'il a lui-même en tête. Autrement dit, dans la communication sérielle, une grande partie du sens dépend du regard que le lecteur porte sur le texte. (60-61)

J'ai déjà évoqué le labyrinthe comme l'un de ces motifs qui se déploie en réseau à partir de l'hypotexte célestinesque. Il en va de même pour le thème de la *philocaptio*, procédé apparaissant dans le *conjuro a Plutón* que la Célestine de Rojas prononce à l'acte III et qui consiste à s'emparer de la volonté d'autrui (en l'occurrence celle de Mélibée) par le biais de la magie et à des fins amoureuses. Théorisée dès le traité dominicain du *Malleus Maleficarum* ou *Marteau des sorcières* de 1486, la *philocaptio* est devenue un lieu commun des réécritures contemporaines, surtout théâtrales, de *La Célestine*.¹⁶ Ce même motif apparaît à différents endroits du récit de González Moreno, où il est généralement associé à la narratrice-protagoniste, d'abord en tant que jeune femme ingénue victime de cette *philocaptio*,¹⁷ ensuite en tant qu'instigatrice du procédé : « La mujer débil e insegura que había creído ser hasta entonces aparecía ahora como una mujer dominadora, dueña no solo de sí misma sino igualmente dueña de la voluntad de los demás » (359) ; « Nunca me había ocurrido nada parecido con Marcos, pero empezaba a sentirme dueña de su voluntad » (365) ; « su voluntad estaba, al menos por una vez, sometida a la mía » (367) ; « Yo me había adueñado de su voluntad y él de mi historia » (378). Au fil du récit, le lecteur assiste donc à l'épiphanie de Sara, nouvelle Mélibée qui se réécrit progressivement en Célestine manipulatrice. La *philocaptio* donne par ailleurs lieu à une ludification de ses relations amoureuses avec Ricardo, Carvajal et Marcos, notamment via l'évocation de la figure du marionnettiste :

[...] empecé a imaginármelos como juguetes que yo podía manejar a mi antojo, dueña de su alma y de su cuerpo, y situada en el centro de un escenario por donde ellos se movían igual que marionetas sin voluntad. Tres hombres sin demasiada relación entre sí, pero en cuyo centro me encontraba yo, articulándolos como un eje o como un jugador que moviera entre sus dedos tres cartas de una misma baraja. Aquellos eran los ases de una baza afortunada en la que, sin embargo, no podía permitirme el farol de jugar con todos al mismo tiempo, porque no solo eran diferentes, sino además incompatibles. (104)

16.– Voir à ce sujet François (2020 : chap. V).

17.– « [...] lo peor de todo no era la certeza de verme acorralada, sino la de saber que mi voluntad, aunque me hubiese negado a probar las truchas de Peralejos, estaba a merced de la suya » (187) ; « [...] como si me hubiera inyectado alguna clase de veneno, supe que se había adueñado de mi cuerpo y, con él, de mi secreto y de mi voluntad » (189).

Le réseau de métaphores qui, dans le roman, comparent les personnages de manipulateurs à des marionnettistes tirant les ficelles ou à des araignées tissant leur toile peut également être rapporté aux topiques associés à l'univers célestinesque. Dans ce cas-ci, il ne s'agit pas d'un motif issu directement de *La Célestine* originelle, puisque ce sont les discours critiques postérieurs qui sont responsables de cette équivalence entre la maquerelle et une araignée. En réalité, la seule mention de cet animal dans la *Tragicomedia* ne se réfère pas à Célestine, mais à Mélibée (Rojas 2011 : 130), bien que, comme le signalent Blay et Severin, « this would seem to be displacement by Celestina, a better candidate for this image » (1999 : 16). La critique extrapole à partir des nombreuses références du texte au filage (Célestine entre chez Mélibée sous prétexte de lui vendre du « *hilado* ») et à la « *red* », alors même que, comme l'a montré Deyermond (1977 : 6), ce dernier mot évoque davantage le monde de la chasse et de la pêche que celui des arachnides. Les allusions aux « *hilos* » sont légion dans *La mujer de la escalera* et renvoient à la fois, de façon polysémique, au topique célestinesque (issu, donc, de l'exégèse), d'une part, et au dispositif métalittéraire déjà examiné, d'autre part, en ce que les fils (*hilos*), l'enchevêtrement (*maraña*), la pelote (*madeja*), la toile (*tela de araña*) et le tissage (*tejer*) réfèrent par métonymie à la *trame* du récit (autre métaphore textile par ailleurs entrée dans le langage commun). En attestent les extraits suivants :

[Irene] Poseía [...] una rara habilidad para *mover los hilos desde la sombra* y sabía mantenerse siempre a una razonable distancia desde la que nunca dejaba de *tejer sus redes*. (28, je souligne)

[...] supe que Ricardo pasaba a formar parte de la *madeja* de secretos y engaños que yo iba *tejiendo* a mi alrededor. En el centro de aquella *maraña*, yo misma empezaba a sentirme *atrapada en mis propios hilos*, aunque esa situación angustiosa me producía al mismo tiempo una inexplicable sensación de dominio. (143, je souligne)

Igual que había ocurrido con Daniel Carvajal en Sigüenza, me sentía vulnerable y *atrapada dentro de una pegajosa tela de araña* en la que, sin embargo, esta vez era yo misma quien estaba *urdiendo los hilos*. (231, je souligne)

[...] a mí me había correspondido el *papel de protagonista* visible, mientras que ella, a cierta distancia, habría estado *moviendo los hilos*. (313, je souligne)

[...] la vi imaginariamente plantada en el centro del escenario, dueña de todos los secretos y de todas las volun-

tades, *manejando los hilos ocultos de todos los personajes* que se movían a su alrededor. (315)

Cette recherche de correspondances entre le texte contemporain et l'univers fictionnel qu'il mobilise devient, pour le récepteur, un véritable jeu.¹⁸ Ce dernier varie bien sûr en fonction de l'*encyclopédie célestinesque* de chaque lecteur, c'est-à-dire en fonction de son degré de connaissance du texte de Rojas, de sa connaissance des discours critiques y afférant et de sa capacité à mettre en réseau le texte lu avec d'autres productions de l'imaginaire célestinesque, qu'elles soient littéraires ou audiovisuelles.¹⁹ L'étendue de l'*encyclopédie célestinesque* du lecteur va ainsi influencer son interprétation du texte et fonder cette genericité lectoriale qu'évoque Letourneux. Les dispositifs sériels examinés produisent un pacte de lecture ludique analytique, une enquête dans l'enquête.

Le genre policier adopté par le texte, comme indiqué par son appartenance à la collection « Policiaca » de la maison d'édition Siruela, est, de ce fait, loin d'être anodin. En se référant à l'architexte bien connu du *whodunit* (qui a assassiné le doyen ? et qu'est-ce qui explique le suicide de Ricardo ?), González Moreno instaure un pacte de lecture participatif impliquant une certaine vigilance du lecteur, en l'invitant à une co-résolution de l'énigme. Dès l'incipit, un crime est commis, la narratrice semble suspecte, et un détective est dépêché sur les lieux afin de déduire la solution logique de l'énigme à partir d'une série d'indices. Toutefois, le lecteur constate rapidement le caractère purement décoratif de cet inspecteur Tena qui disparaît après le premier chapitre pour ne resurgir que dans les toutes dernières pages du roman. Ce qui importe, c'est surtout le jeu litté-

18.– Le jeu est sans cesse susceptible de s'étoffer par la reconnaissance d'autres points de contact plus ponctuels entre le texte et l'imaginaire célestinesque. Par exemple, l'allusion au serpent et son association aux maux de ventre provoqués par l'état émotionnel de Sara évoque l'émoi de Mélibée à l'acte X (« que me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo ») : « Igual que una culebra en su escondrijo, estuve varios días sin salir de casa, con fiebre y con las tripas todavía revueltas, luchando contra mi mala conciencia y contra aquella tormenta que se había desatado dentro de mis intestinos » (135). Un autre exemple est celui de la philosophie célestinesque de Ricardo : « una cosa es lo que nos enseñaban en la universidad y otra muy distinta lo que se aprende en la calle. [...] Pero el mundo de verdad está aquí, Sarita; a pie de barra se tiene una mejor perspectiva de las cosas. Y desde aquí lo único que se ve es que el sexo y el dinero son las dos cosas que mueven el mundo, aunque no sé si exactamente en ese orden » (229). Enfin, lorsque Sara et Ricardo couchent ensemble, l'empressement de Ricardo – que Sara essaie de freiner – n'est pas sans rappeler celui du Calisto de l'acte XIV : « Tuve que repetirlo varias veces que no se diera prisa porque disponíamos de toda la noche, pero le faltaba aplomo o le sobraba deseo, y cuando empezó a mordisquearme los pezones creí que estaba ensañándose conmigo o vengándose por todas mis malas acciones, aunque acepté aquello como si fuese el principio de una larga penitencia. [...] con la misma falta de delicadeza, comenzó a desabrocharme el pantalón » (232). Sara, comme Mélibée, regrette « sus caricias torpes y aceleradas » (233).

19.– La notion d'*encyclopédie* est empruntée à Umberto Eco (1985). Elle désigne, en sémiotique, un ensemble de données constituant le bagage culturel, dans un domaine donné, d'un individu ou d'un groupe d'individus, et qui oriente le processus de lecture.

raire : *La Célestine* devient la pierre de Rosette du texte en train d'être lu, une véritable grille de lecture qui permet de décrypter l'intrigue et les personnages à mesure qu'elle les enrichit de sens nouveaux. L'invective de Pleberio contre l'amour, sans cesse remaniée dans le roman, en explique par exemple le dénouement : c'est par amour déçu que Ricardo assassine son rival avant de se suicider. La résolution du crime de départ apparaît finalement comme anecdotique au regard de ce jeu de piste intertextuel. C'est là un fonctionnement typique de la sérialité :

[...] les mécanismes sériels tendent à convoquer, dans la lecture, un ensemble de phénomènes transtextuels dans lesquels les intertextes et les architextes peuvent jouer un rôle plus important dans la séduction de l'intrigue, dans la constitution des univers de fiction et dans le plaisir du récit que les informations dont le texte est directement porteur. (Letourneux 2017 : 69)

Le plaisir du lecteur émane avant tout de « la confrontation qu'il opère entre le récit qu'il a entre les mains et ce que sa compétence sérielle lui permet d'inférer. Il confronte sa définition du genre et les attentes qu'elle induit à celle que lui offre l'auteur » (196). Bien entendu, ce procédé n'est effectif que si le lecteur partage au moins une partie du répertoire culturel convoqué, d'où l'intérêt des stratégies paratextuelles (comme le bandeau et autres indications de la quatrième de couverture) mises en place.

Conclusion : un imaginaire célestinesque *in progress*

Ce parcours nous offre un exemple de sérialité contemporaine impliquant un pacte de lecture proprement célestinesque. Ce dernier invite le lecteur à un jugement esthétique précisément sériel, en ce qu'il consiste à évaluer le texte à partir de l'ensemble plus vaste qu'il convoque : personnages, motifs et citations de l'univers de fiction inauguré par Rojas, métadiscours critiques relatifs au texte originel, contexte historique de l'Espagne du Moyen Âge tardif, etc. En mettant en jeu divers mécanismes de la communication sérielle (dispositifs paratextuels, intertextuels, métatextuels, et pratiques de reprise du personnage), cette mise en réseau malmène volontairement la clôture du texte. Si cette sérialité est devenue centrale pour la production et la réception du texte célestinesque à l'heure actuelle, n'oublions toutefois pas que la ressaisie ludique des codes et conventions de l'univers fictionnel paramétré par Rojas était, pour une bonne part, déjà en germe aux Siècles d'Or, notamment dans la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón.²⁰

20.– François (2022).

Bibliographie

Bibliographie primaire

- ARCE, Juan Carlos (1991), *Melíbea no quiere ser mujer*, Barcelona, Planeta.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín (1985 [1844]), « La Celestina », Alberto González Troyano (ed.), *Escenas andaluzas*, Madrid, Cátedra, col. « Letras Hispánicas », pp. 179-196.
- FALCONES, Idefonso (2006), *La catedral del mar*, Barcelona, Penguin Random House, col. « Debolsillo ».
- (2016), *Los herederos de la tierra*, Barcelona, Penguin Random House, col. « Debolsillo ».
- GARCÍA CALDERÓN, Fernando (2006), *La judía más hermosa*, Sevilla, Algaida Eco.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (2008), *El manuscrito de piedra*, Madrid, Santillana, col. « Punto de lectura ».
- (2010), *El manuscrito de nieve*, Madrid, Santillana, col. « Punto de lectura ».
- (2018), *El manuscrito de fuego*, Madrid, Santillana.
- (2019), *El manuscrito de aire*, Barcelona, Espasa.
- (2021), *El manuscrito de barro*, Barcelona, Espasa.
- (2022), *El manuscrito de niebla*, Barcelona, Espasa.
- GONZÁLEZ MORENO, Pedro A. (2018), *La mujer de la escalera*, Madrid, Siruela, col. « Siruela Policiaca ».
- HERAS, Moisés de las (2000), *Escuchando a Filomena*, Barcelona, Muchnik Editores.
- MOSQUERA, Marta (1995), *Manifiesto de Celestina*, Caracas, Miguel Ángel García.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina (2002), *Areúsa en los conciertos*, México-Alfaguara.
- ROJAS, Fernando de (2011), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melíbea*. Edición y estudio de Lobera, F. J., Serés, G., Díaz-Mas, P., Mota, C., Ruiz Arzalluz, I., y Rico, F. Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, col. « Biblioteca clásica de la Real Academia Española ».

Bibliographie secondaire

- BARANDA, Consolación, et Vian Herrero, Ana (2007), « El nacimiento crítico del ‘género celestinesco’: historia y perspectivas », in Raquel Gutiérrez Sebastián et Borja Rodríguez Gutiérrez (coords.), *Orígenes de la novela. Estudios*, Santander, Universidad de Cantabria, pp. 407-481.
- BAYARD, Pierre (2007), *Comment parler des livres que l’on n’a pas lus ?*, Paris, Les Éditions de Minuit.

- BLAY MANZANERA, Vicenta, et SEVERIN, Dorothy (1999), *Animals in «Celestina»*, Londres, Queen Mary and Westfield College.
- BRUNEL, Pierre (1992), *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF.
- CEBALLOS VIRO, Álvaro, et François, Jérôme (2018), « Introducción », in Álvaro Ceballos Viro et Jérôme François (eds.), *El personaje transfuncional en el mundo hispánico*, Liège, Presses Universitaires de Liège, pp. 7-36.
- DEYERMOND, Alan (1977), « *Hilado-cordón-cadena*: symbolic equivalence in *La Celestina* », *Celestinesca*, 1 (1), pp. 6-12.
- ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula*, Paris, Grasset.
- FRANÇOIS, Jérôme (2015), « *La Celestina* como hipotexto generador de rupturas narrativas en la literatura hispánica actual: el caso de *Manifiesto de Celestina* (1995) de Marta Mosquera », *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 8. <<https://doi.org/10.24029/lejana.2015.8.93>>.
- (2018), « Reescribir *La Celestina* del siglo XIX al XXI: estrategias peritextuales », *Bibliographica*, vol. I (2), pp. 169-220. <10.22201/iib.bibliographica.2018.2.17>.
- (2020), « ‘Conjúrote, triste Plutón’: Reescrituras contemporáneas de la hechicería de *Celestina* », *Aula Medieval Monografías – Edición Storyca*, 3, 2020, pp. 79-100. <https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM_es/StorycaWeb/conjurrote-triste-pluton-reescrituras-contemporaneas-de-la-hechiceria-de-celestina/>.
- (2020), *La Celestina, un mito literario contemporáneo*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- (2022), « Elicia transfuncionalizada: el retrato de la alcahueta en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* », *Celestinesca*, 46, pp. 231-252.
- (2023), « La prostitución como *topos* celestinesco en la novela contemporánea de tema medieval: El caso de *La catedral del mar* », *Signum*, 24 (1), pp. 91-115.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GUERRY, François-Xavier (2019), « Du personnage *Celestina* au type célestinesque. Stéréotypie et innovations dans un cycle littéraire du Siècle d’Or (1499-1570) », *Crisol*, 10, dossier « Les écritures collectives: poétiques et pratiques de la collaboration et du partage », pp. 1-16.
- HUERTAS MORALES, Antonio (2015), *La Edad Media contemporánea. Estudio de la novela española de tema medieval (1990-2012)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- LETOURNEUX, Mathieu (2007), « Le récit de genre comme matrice transfuncionnelle », in Audet, René et Saint-Gelais, Richard (dirs.), *La Fiction, suites et variations*, Québec / Rennes, Nota bene / Presses Universitaires de Rennes, pp. 71-89.
- (2017), *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, col. « Poétique ».

- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Irene (2019), « *La Celestina* (1499) cinco siglos más tarde: ecos celestinescos en *Tiempo de Silencio* (1962) », *Celestinesca*, 43, pp. 111-130.
- SAINT-GELAIS, Richard (2011), *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, col. « Poétique ».
- SOUCHIER, Emmanuel (1998), « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, 6, pp. 137-145.
- VILLANUEVA, Jesús (2011), *Leyenda negra. Una polémica nacionalista en la España del siglo XX*, Madrid, Catarata.

Annexe :

Les autres occurrences du *Planto de Pleberio* dans
La mujer de la escalera :

Incipit, pp. 11-12

No me costaba mucho imaginármelo allí, leyendo para nadie aquellas palabras de Pleberio con las que tantas veces nos habíamos emocionado y que debieron de rebotar contra las paredes del salón vacío con una resonancia siniestra: «¡Oh vida de congojas llena, de miserias acompañada; oh mundo, mundo! [...] Agora, visto el pro y el contra de tus bienandanzas, me pareces un laberinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno...»

Nunca había conseguido saberse de memoria toda esa larga enumeración del padre atormentado: a menudo se olvidaba alguna frase o la cambiaba de sitio, o se atrevía a improvisar algo nuevo; pero aquella vez, a la luz indecisa del amanecer y con las velas proyectando sombras vacilantes sobre el escenario, probablemente fue la primera y la última vez que consiguió encadenar el párrafo sin titubeos, y puede que incluso se le escapara, entre los sollozos fingidos, alguna lágrima verdadera: «región de espinas, monte alto, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido y sin fruto, fuente de cuidados, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin provecho, dulce ponzoña, vana esperanza, falsa alegría, verdadero dolor».

Chap. 5, p. 50

«¿Qué haré, cuando entre en tu cámara y retrainimiento y la halle sola? ¿Qué haré de que no me respondas, si te llamo? ¿Quién me podrá cubrir la falta que tú me haces?». Aquellas eran unas frases de Pleberio que siempre me habían emocionado de un modo especial y que allí, lejos del escenario, adquirieron de pronto una resonancia destemplada y lúgubre.

Chap. 7, p. 61

Unas cuantas frases del monólogo de Pleberio, dirigidas contra el mundo, acudieron entonces a mi memoria y me imaginé a Román Garcés pronunciándolas, con voz estremecida y rota, en el silencio de su casa vacía: «Yo pensaba en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden; agora, visto el pro y el contra de tus bienandanzas, me pareces un laberinto de errores...»

Chap. 18, pp. 143-144

Le vi [a Ricardo] subir al escenario, imitando los pasos torpes de Pleberio, y en el silencio del salón comenzó a recitar, con su voz cavernosa, algunos fragmentos de su monólogo en los que hacía una dura diatriba contra el amor, saltándose frases a su antojo, como siempre había hecho: «Pero, ¿quién forzó a mi hija a morir, sino la fuerte fuerza del amor? [...] ¿Quién acompañará mi desacompañada morada? [...] Ni sé si hieres con hierro, ni si quemas con fuego. Sana dejas la ropa; lastimas el corazón. Haces que feo amen y hermoso les parezca. ¿Quién te dio tanto poder? ¿Quién te puso nombre que no te conviene? Si amor fueses, amarías a tus sirvientes; si los amases, no les darías pena. Si alegres viviesen, no se matarían, como agora mi amada hija [...]. Enemigo de amigos, amigo de enemigos, ¿por qué te riges sin orden ni concierto?»

Chap. 40, pp. 305-306

[...] empezaba a sospechar que en eso se había convertido mi vida, en un imán de desgracias, en una tierra baldía que a mi paso acababa siempre sembrándose de muertos. Y de pronto vinieron a mi memoria unas frases del monólogo de Pleberio, que tantas veces le había escuchado a Ricardo, y que ahora parecían haber sido escritas para mí: porque en eso era mi vida, «un laberinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras, laguna llena de cieno, región llena de espinas, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido y sin fruto, fuente de cuidados, río de lágrimas, mar de miserias...»

