

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

La constitution d'un mythe littéraire

Francois, Jeromine

Published in:
Littératures

DOI:
[10.4000/litteratures.550](https://doi.org/10.4000/litteratures.550)

Publication date:
2016

[Link to publication](#)

Citation for pulished version (HARVARD):

Francois, J 2016, 'La constitution d'un mythe littéraire: La Célestine à l'époque contemporaine', *Littératures*, vol. 74, pp. 149-158. <https://doi.org/10.4000/litteratures.550>

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

La constitution d'un mythe littéraire : La Célestine à l'époque contemporaine

Jéromine François



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/550>

DOI : 10.4000/litteratures.550

ISSN : 2273-0311

Éditeur

Presses universitaires du Midi

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2016

Pagination : 149-158

ISBN : 978-2-8107-0451-4

ISSN : 0563-9751

Ce document vous est offert par Université de Namur



Référence électronique

Jéromine François, « La constitution d'un mythe littéraire : La Célestine à l'époque contemporaine », *Littératures* [En ligne], 74 | 2016, mis en ligne le 15 juin 2017, consulté le 25 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/550> ; DOI : 10.4000/litteratures.550



Littératures est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La constitution d'un mythe littéraire : *La Célestine* à l'époque contemporaine

Jéromine FRANÇOIS

La Célestine de Fernando de Rojas constitue un classique de la littérature espagnole qui a donné lieu à maintes re-créations littéraires¹. Parmi celles-ci, certaines réécritures du XX^e siècle constituent un pas décisif dans l'élévation de cette trame au rang de récit mythique. Ce travail se propose d'aborder, à travers le cas de *La Célestine* et de deux de ses re-créations romanesques, le concept de réécriture en l'appréhendant sur la base d'une *mythodologie*, c'est-à-dire d'une méthodologie tirée de l'étude des mythes.

Jeu aux multiples enjeux, la réécriture constitue l'une des clefs de la transmission de fictions dont elle assure l'appropriation et qu'elle contribue à ancrer dans un patrimoine culturel collectif. Le cas le plus emblématique de ces fictions rendues transfuges par le réseau des réécritures qu'elles engendrent, est sans aucun doute celui du mythe littéraire. Combinaison de situations, d'actions et de personnages représentatifs de la société humaine et de ses interrogations permanentes, le mythe est avant tout une histoire – au sens narratologique du terme – dont la mise en récit se répète à travers

1. Fernando de Rojas, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* [1499-1502], édition et étude de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzalluz y Francisco Rico, Barcelone, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, coll. « Biblioteca Clásica de la Real Academia Española », 2011.

le temps en se modifiant, en acquérant de nouvelles significations, et qui ainsi devient partie intégrante du patrimoine d'une collectivité.

Cette définition synthétique a le mérite de pouvoir s'appliquer aussi bien aux mythes ethno-religieux qu'aux mythes se développant dans d'autres secteurs. En plus d'être un lieu de rayonnement d'un mythe préexistant, la littérature peut devenir un lieu d'élaboration de nouveaux mythes, puisque certains textes littéraires constituent effectivement les textes fondateurs d'histoires que des reprises successives ont ancré dans la mémoire. Ces scénarios, nés comme textes littéraires et perpétués entre autres par d'autres textes littéraires, constituent des mythes proprement *littéraires*, selon la terminologie d'André Siganos².

Par ailleurs, cette définition générale témoigne de ce que le champ du mythe apparaît comme essentiellement pragmatique et herméneutique. Comme le souligne Jean-Jacques Wunenburger, « une histoire est mythique, moins d'abord par le contenu sémiotique ou symbolique qui la définit et la singularise qu'en raison de sa répétition et donc de sa réception par des agents³ ». À travers cette entrée en matière, c'est donc un double niveau d'organisation du mythe qui se profile : pour exister, le mythe doit circuler dans le temps, voire dans l'espace, en combinant invariance et renouvellement⁴. Dès lors, une poétique du mythe, et, dans le cas précis qui nous intéresse, du mythe littéraire, se doit d'appréhender les modalités de construction et de fonctionnement de ce double niveau d'organisation. Pour ce faire, le chercheur en lettres dispose d'un type de corpus privilégié : l'ensemble des réécritures auxquelles a donné lieu un mythe littéraire. Le mythe est en effet constitué par la somme de ses versions, comme l'ont signalé Pierre Brunel, André Dabezies ou d'autres comparatistes qui reprirent ainsi à leur compte le principe énoncé par Claude Lévi-Strauss dans son *Anthropologie structurale*⁵ (1958). Dès lors, chaque version réécrite du mythe entre en ligne de compte dans l'examen

-
2. Siganos, André, « Définitions du mythe », dans Danielle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter dir., *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Imago, 2005, p. 85-100.
 3. Jean-Jacques Wunenburger, « Création artistique et mythique », dans *Questions de mythocritique. Dictionnaire, op. cit.*, p. 69-84.
 4. Pierre Albouy l'affirmait déjà : « point de mythe littéraire sans palingénésie qui le ressuscite dans une époque dont il se révèle apte à exprimer au mieux les problèmes propres ». Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française* [1969], A. Colin, coll. « Bibliothèque des classiques », 2012, p. 28. Quelques années plus tard, le critique français insiste à nouveau : « par palingénésie il faut entendre non seulement la continuité du mythe dans le temps, mais aussi la capacité qu'a le mythe d'acquiescer de nouvelles significations. » Pierre Albouy, *Mythographies*, José Corti, 1976.
 5. Voir notamment : Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, PUF, 1992 ; et André Dabezies, « Mythes littéraires : brouillon d'une méthode », dans Jean-Marie Grassin dir., *Mythes, Images, représentations*, Limoges, Trames, 1981, p. 86-87.

global d'un mythe littéraire précis et c'est pourquoi, comme le signale Danièle Chauvin, « il semble inévitable d'articuler études mythocritique et hypertextuelle pour appréhender au mieux le phénomène du mythe en littérature⁶ » (2005 : 178). Toutefois, parmi la diversité des pratiques hypertextuelles, il s'agira de privilégier les types d'hypertextes favorisant une re-sémantisation du mythe littéraire qui leur sert d'hypotexte, par un travail sur les mythèmes ou unités minimales de ce mythe. Ce concept de mythème, créé par Lévi-Strauss, a été réutilisé par la mythocritique, qui a considéré que tant certains personnages que certaines situations liés à un scénario mythique pouvaient gagner un statut de mythème à force d'être répétés au fil des variantes du mythe.

Ce travail sur les mythèmes à travers les créations successives d'un scénario a par ailleurs été développé par Jean-Jacques Wunenburger. Ce chercheur a entrepris de déterminer les types de transformation accompagnant le passage du mythe traditionnel, oral et immémorial, au mythe littéraire. Les procédés de transformation qu'il met en évidence sont au nombre de trois et peuvent être, nous semble-t-il, transférés à l'étude de la constitution d'un mythe proprement littéraire. Dans ce cas, les procédés de transformation affecteront le texte fondateur du mythe, c'est-à-dire le texte, bien identifiable, que prennent pour modèle commun, pour *hypotexte*, les réécritures. Nous n'examinerons pas ici le premier de ces procédés transformationnels, d'ordre exclusivement métatextuel, et que Wunenburger appelle la « réanimation herméneutique ».

En revanche, le deuxième type de transformation examiné par Wunenburger, appelé « bricolage mythique » intervient, selon nous, de façon fondamentale dans le processus de mythification d'une œuvre littéraire. Dans ce cas-ci, le texte fondateur du mythe n'est pas considéré dans sa « totalité de référence » mais sera, dans certaines fictions, décomposé en mythèmes⁷. Ainsi, certaines réécritures tendent-elles à ne retenir de leur hypotexte que quelques électrons de sens, situations ou personnages, qui seront développés pour eux-mêmes ou seront inclus « dans de nouvelles combinaisons, de nouveaux récits » suivant une logique de « démembrement-remembrement ». L'architecture narrative du mythe est donc, dans cette pratique, totalement réorganisée.

6. Danièle Chauvin, « Hypertextualité et mythocritique », dans Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter dir., *Questions de mythocritique. Dictionnaire, op. cit.*, p. 178.

7. Wunenburger parle pour sa part de « productions imaginatives ». En ce qui nous concerne, nous nous cantonnerons aux fictions produites dans la sphère littéraire. Jean-Jacques Wunenburger, « Création artistique et mythique », *op. cit.*, p. 78.

Par ailleurs, Wunenburger signale un troisième et dernier type de transformation du mythe qu'il appelle la « transfiguration baroque ». Dans ce processus, l'ensemble du mythe est utilisé comme matière première pour créer une fiction inédite. Le nouveau texte du mythe est alors obtenu par des procédés d'inversion :

des procédés contrôlés d'emboîtement, de superposition, de métissage interculturel, de croisements intertextuels (mélange de mythes bibliques et du paganisme, par exemple), qui ne sont souvent pas dénués, à leur tour, d'humour ou d'ironie⁸.

Dans l'étude de la construction par hypertextes d'un mythe littéraire, il conviendra dès lors de se pencher sur les réécritures re-sémantisant le mythe, à savoir les réécritures fondées sur l'une ou l'autre des deux dernières pratiques exposées par Wunenburger. De tels processus de réécriture peuvent être mis au jour dans le cas de la constitution contemporaine, dans le monde hispanique, d'un mythe littéraire concret : celui de *La Célestine*.

La Célestine ou *Tragicomédie de Caliste y Mélibée* (1499-1502) est une œuvre espagnole née, à la fin du Moyen Âge, sous la plume de Fernando de Rojas. En 21 actes dialogués, cette fiction raconte comment son personnage éponyme, Célestine, à la fois sorcière et mère maquerelle, manigance l'union de jeunes nobles, Caliste et Mélibée, afin de leur extorquer de coûteuses récompenses, en partie grâce à l'aide des serviteurs de Caliste. Toutefois, l'esprit de lucre de ses acolytes, l'avarice de la médiatrice et le jeu de l'amour et du hasard que subissent les amants vont tour à tour entraîner la mort des différents protagonistes. *Best-seller* du Siècle d'or aujourd'hui considéré comme un classique de la littérature espagnole, *La Célestine* a suscité et suscite encore nombre de polémiques au sein de la critique, notamment en ce qui concerne la paternité du texte, sa nature générique ou encore son intention, chrétienne pour les uns, subversive pour d'autres.

Depuis sa publication à la toute fin du XV^e siècle, le texte de Rojas a de plus donné lieu à maintes continuations et adaptations qui recréent plus ou moins librement les épisodes et les personnages de cette œuvre. Au sein de cette *célestinesque* qui s'est multipliée au cours du siècle dernier, certaines réécritures contemporaines de la *Tragicomedia* constituent un pas décisif dans l'élévation de cette trame au rang de récit mythique, lui permettant ainsi de rejoindre le panthéon des emblèmes de la culture hispanique, aux côtés du *Don Quichotte* et du *Don Juan*.

8. Jean-Jacques Wunenburger, « Création artistique et mythique », *op. cit.*, p. 79.

Avec *Le Manuscrit de pierre*⁹, paru en 2008, Luis García Jambrina nous livre un bel exemple de ce type de réécriture. Cet actuel professeur de littérature à l'Université de Salamanque y transforme son hypotexte en un thriller historique dont le héros n'est autre que Fernando de Rojas, auteur de *La Célestine*, qui est intégré à la fiction où il adopte le rôle de détective. Dans cette version romanesque, c'est le bricolage mythique qui est à l'œuvre. En effet, s'adressant à un large lectorat – ce dont témoignent le genre paralittéraire pratiqué, traditionnellement populaire, mais aussi la collection « Punto de lectura » dans laquelle est publiée l'édition espagnole – García Jambrina n'hésite pas à « démembrer » l'œuvre originale dont il ne conserve finalement que des fragments emblématiques.

Parmi ceux-ci, on peut par exemple signaler la rencontre entre les amants dont la première conversation commence, dans *La Célestine*, par :

CALISTE. – Alors là, Mélibée, je vois la grandeur de Dieu.

MÉLIBÉE. – À quoi, Caliste ?

CALISTE. – Au pouvoir qu'il a donné à la Nature de te faire si belle¹⁰.

Resituées dans *El manuscrito de piedra* et dès lors détachées de leur contexte original, ces quelques répliques fonctionnent comme des *indices*, au sens sémiotique du terme, du texte de Rojas. Il s'agit en effet des phrases qui ouvrent *La Célestine* et dont la mémorisation est sans doute la plus partagée au sein de la communauté des lecteurs de ce texte. Même s'il peut revêtir des formes différentes, cet extrait apparaît dans la plupart des réécritures contemporaines de la tragicomédie et c'est ce qui en fait un mytheme à part entière : même isolé de son œuvre originale, ce début de dialogue signifie synecdochiquement le « monde célestinesque » dont il est issu.

Toutefois, ce mytheme isolé dans bien d'autres réécritures présente chez García Jambrina un traitement singulier : au contraire de l'hypotexte ou d'autres de ses réécritures, ce roman ne place pas ce dialogue en guise de prémisse annonçant un amour naissant, mais le positionne au contraire à la fin d'une relation charnelle entre les deux amants. En effet, c'est en admirant après leurs ébats le corps dénudé de son amante, Sabela, que le protagoniste du roman de Jambrina éprouve ce type de parodie

9. Luis García Jambrina, *El manuscrito de piedra*, Madrid, Santillana, coll. « Punto de Lectura », 2008.

10. Nous citons la traduction de Florence Delay parue en 2011 dans *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 1300, p. 17-101. Les répliques de l'original espagnol sont les suivantes : « *En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios. ¿ En qué, Calisto? ¿ En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase.* » Dans l'édition de l'Académie Royale d'Espagne de 2011, p. 27.

sacro-profane si fréquent à travers *La Célestine* : « dans cette épaule et dans cette nuque, il voyait toute la grandeur de Dieu¹¹ ». À la fin du récit, lorsqu'il retrouve son amante après avoir échappé de justesse à la mort, le personnage de Rojas exploite de façon encore plus précise les paroles de l'*incipit* de *La Célestine* : « Alors là je vois, Sabela, la grandeur de Dieu. / À quoi, Fernando ? / À ce qu'il t'a doté d'une si parfaite beauté¹² ». *El Manuscrito de piedra* inverse ici les termes de la relation unissant les amoureux : dans le roman, la célèbre déclaration d'amour entre les deux amants succède à l'acte charnel et aux épreuves, dont elle résulte en quelque sorte. Au contraire, l'hypotexte mettait quant à lui en scène un Caliste utilisant un langage courtois empreint de *religio amoris* dans le seul but de s'attirer les faveurs sexuelles de Mélibée. Ainsi, après leur première nuit passée ensemble, les amants de *La Célestine* se séparent-ils, par exemple, sans que Caliste daigne répondre au triste « au revoir » de Mélibée. De même, Caliste détournera-t-il rapidement ses galanteries courtoises en avances obscènes à l'égard de Mélibée.

La parodie courtoise s'éteint donc dans la réécriture qui emploie les traits de galanterie au premier degré et édulcore ainsi le mythème original. L'amour devient ici un sentiment sincère qui permet de valoriser le personnage romanesque de Rojas. En plus de sa caractérisation de parfait humaniste et de fin détective, le protagoniste devient un parfait amant. Cette survalorisation du héros semble partiellement conditionnée par le genre auquel s'adonne García Jambrina, étant donné que son roman se rattache aux codes du *whodunit*, roman à énigme qui exemplifie le versant le plus classique du récit policier. Loin des enquêteurs ambigus et de la moralité vacillante du *hard boiled*, cette veine policière, plus traditionnelle, se caractérise par un enquêteur droit et digne d'admiration dont l'intelligence et le courage assurent le rétablissement final de l'ordre moral, ce qui est bel et bien le cas dans le roman de Jambrina¹³.

En plus de ce mythème du dialogue amoureux, le personnage de Célestine constitue certainement le fragment le plus représentatif de l'univers célestinesque que récupère l'auteur contemporain. L'extraction d'une part de l'hypotexte et son réaménagement dans un autre espace fictif provoque dans le cas du *Manuscrit de pierre* sinon une édulcoration du moins une certaine caricature du mythème, réduit à ses composantes essentielles pour mieux se transférer au roman. Célestine répond en effet

11. Nous traduisons. La version originale est la suivante : « en ese hombro y en ese cuello, veía él toda la grandeza de Dios. Su verdadero cielo en la tierra » (*op. cit.*, p. 195).

12. « En esto veo, Sabela, la grandeza de Dios. / ¿En qué, Fernando? / En haberte dotado a ti de tan perfecta hermosura » (301).

13. Voir Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Nathan, 1992.

ici à son image d'Épinal, ou plutôt à la représentation qu'en ont véhiculée non seulement certains critiques – Menéndez Pelayo, entre autres, a décrit Célestine comme un personnage essentiellement diabolique –, mais aussi de célèbres représentations iconographiques, telles la *Celestina* de Picasso ou celle de Goya. Ces représentations ont en commun de dépeindre un personnage de femme âgée, au visage balafré et dont la posture comme les habits évoquent l'image traditionnelle de la sorcière. Ces traits font, à vrai dire, déjà partie du personnage tel que décrit chez Rojas. Toutefois, la tragicomédie initiale nuance de bien des façons la mère maquerelle, notamment en la montrant en proie à ses frayeurs, au poids de la vieillesse et à la difficulté de survivre dans une société hostile aux marginaux. De plus, si Célestine parvient à ses fins, c'est davantage, chez Rojas, grâce à ses talents d'oratrice qu'à ses pouvoirs de sorcellerie. En effet, l'entremetteuse excelle à retourner les arguments de ses opposants contre eux et c'est en fine psychologue qu'elle parvient à cerner leurs désirs les plus intimes afin de les manipuler.

Pourtant, la Célestine de Jambrina s'en tient à un seul pan de la personnalité de son ancêtre. Il s'agit, comme souvent, du pan le plus haut en couleurs, dans la mesure où la vieille entremetteuse du *Manuscrito de piedra* vit recluse, entourée de chauves-souris, dans une grotte de Salamanque, préparant des potions dans un grand chaudron qu'elle remue sans cesse et manigancant des crimes en se faisant passer pour une disciple du Diable auprès de ses complices à qui elle enseigne les sciences occultes. Le personnage de Rojas est donc ici soumis à une typification qui se réfère à la représentation d'une sorcière stéréotypée. Toutefois, la Célestine de Jambrina ne se réduit pas tout à fait à cette figure, puisque l'auteur récupère également l'acte de médiation que l'hypotexte associe au personnage. Médiatrice des sexes, la Célestine se fait également médiatrice des classes sociales et des lieux dans la tragicomédie originale et il s'agit là d'un aspect fondamental dans le fonctionnement du personnage. Jambrina recrée ce schéma de la médiation mais en l'associant à la structure de meurtres en série du *whodunit* : Célestine devient médiatrice de crimes. Manipulée par son disciple qu'elle croyait docile, Célestine constate à la fin du roman qu'elle n'a été que l'instrument de celui qu'elle pensait instrumentaliser. C'est sur cette révélation de son caractère de simple médiatrice – et non d'instigatrice, au contraire de ce qu'elle imaginait – que la vieille sorcière meurt, assassinée par son ancien complice.

Luis García Jambrina reprend donc ici des mythes répétés par la célestinesque antérieure mais en les déconnectant de leur trame originelle afin de servir les codes du *thriller* historique populaire. Le bricolage

mythique permet ainsi non seulement de perpétuer le mythe littéraire, mais aussi de le modifier, par restructurations, synthèses et additions successives.

Là où ce type de réécritures travaille son hypotexte par sélection de mythèmes, les hypertextes pratiquant la transfiguration baroque conservent quant à eux les coordonnées générales du mythe mais en les inversant et/ou en les soumettant à une présentation en « trompe-l'œil¹⁴ ». Ces procédés sont parfaitement illustrés par la recréation théâtrale du dramaturge espagnol Alfonso Sastre. Publiée en 1978, *La Tragédie fantastique de la gitane Célestine*¹⁵ est une pièce en huit cadres exemplifiant le genre de la *tragédie complexe*, tel que théorisé par Alfonso Sastre lui-même. Ce sous-genre théâtral se propose d'élaborer des représentations d'une société dégradée et tournée en ridicule. C'est cette dimension dérisoire généralisée qui, selon Sastre, est la plus à même d'exprimer le tragique.

Or, c'est bien une telle dérision globale que le dramaturge applique à son hypotexte dans la *Tragédie fantastique*. Car si Sastre conserve bel et bien non seulement la trame du dialogue originel, mais aussi les divers personnages le peuplant, il se plaît en revanche à rendre ces mêmes personnages totalement burlesques. Bien que leurs noms et leurs fonctions actantielles dans le récit soient identiques, sur le plan de leur caractérisation physique et psychologique, les personnages de Sastre apparaissent effectivement comme des versions dégénérées voire inversées des personnages de *La Célestine* originale. Caliste n'est plus un jeune premier riche et lascif, qualifié d'hérétique parce qu'il considère Mélibée comme son nouveau Dieu. Il devient un ancien moine décrit comme pauvre, laid, puceau et hérétique au sens propre. Mélibée, quant à elle, n'est plus la jeune vierge vertueuse qui finira par succomber aux avances de Caliste, mais elle devient une femme mûre, ancienne prostituée repentie dont l'amour pour Caliste ne se concrétisera que par un baiser sur la joue. Enfin, Célestine, bien que toujours présentée comme une sorcière âgée – elle aurait plus de cent ans – a pu conserver jeunesse et beauté grâce à sa magie.

Lorsqu'ils ne sont pas inversés, les traits des personnages sont hypertrouffés, ce qui n'en demeure pas moins cocasse. Ainsi, le personnage

14. Jean-Jacques Wunenburger, « Création artistique et mythique », dans *Questions de mythocritique. Dictionnaire, op. cit.*, p. 78.

15. Alfonso Sastre, *Tragedia fantástica de la gitana Celestina o historia de amooor y magia con algunas citas de la famosa tragicomedia de Calisto y Melibea*, Mariano de Paco éd., Madrid, Cátedra, coll. « Letras Hispánicas », 1990.

de Centurio, sorte de soldat fanfaron dans *La Célestine* qui a tendance à grossir ses exploits, devient chez Sastre un grand benêt appelé King-Kong qui, en guise de jeu érotique, se frappe le torse en poussant des cris sauvages. La dimension fantastique du personnage de Célestine est également largement amplifiée. De simple sorcière amatrice, elle se transforme chez Sastre en vampire digne de la créature de Stoker, buvant du sang, ne se reflétant pas dans les miroirs et n'opérant que la nuit.

En plus de tels procédés d'inversion, les techniques de trompe-l'œil dont parle Wunenburger semblent elles aussi présider à l'élaboration de cette réécriture. C'est en tout cas sous cet angle qu'il est possible d'analyser et d'interpréter la constante mise en abyme, au sein des dialogues des personnages sastriens, de leur propre hypotexte. *La Célestine* est de ce fait constamment présente dans la bouche de ces personnages « au second degré » qui s'inquiètent de leur homonymie avec les héros de la tragicomédie :

Alors c'est au tour de Célestine. (*Pause.*) Que peut bien vouloir dire cette manœuvre de l'auteur ? [...] Et moi ? Que va-t-il m'advenir ? [...] Dois-je mourir d'une manière aussi terrible ? En pièces sur le sol ? [Caliste meurt en effet, dans l'œuvre de Rojas, en tombant d'une échelle] Y a-t-il quelque tour dans le couvent pour la mort de mon amour ? Y aura-t-il ainsi, une fois de plus, un suicide pour Mélibée ? [Dans l'hypotexte, Mélibée se suicide en se jetant du haut d'une tour¹⁶].

Ce brouillage, ressenti par les personnages, entre leur réalité et la fiction de Rojas s'accroît par la suite et les conduit à une réflexion sur le *theatrum mundi* :

MÉLIBÉE. — [...] Maintenant je me souviens de la première scène.

CALISTE. — (*Comme dans un très doux reproche.*) Que veux-tu dire ? Encore le théâtre ?

MÉLIBÉE. — Non, pas le théâtre... la vie... mais aussi le théâtre, oui... Caliste et Mélibée... et Célestine et... ce monde fantastique, et aussi nous... un autre monde fantastique... ou réel, qu'est-ce que ça change... mais si fugitif que... quand il ne restera aucune trace de nous... quelle que soit notre histoire... semblable ou non à l'histoire écrite... ce sera celle-là, l'histoire écrite, celle qui demeurera dans la mémoire des gens¹⁷.

16. Nous traduisons. Voici l'extrait original : « *Entonces le ha llegado su turno a Celestina. (Pausa.) ¿Qué querrá decir este recurso del Autor ? [...] ¿Y yo ? ¿Qué va a ser de mí ? [...] ¿he de morir de tan terrible manera ? ¿Estrellado en el suelo ? ¿Hay alguna torre en el convento para la muerte de mi amor ? ¿Habrà, pues, una vez más suicidio para Melibea ?* » (*op. cit.*, p. 217).

17. « MÉLIBEA. — [...] *Ahora me acuerdo de la primera escena.*
CALIXTO. — (*Como en un suavísimo reproche.*) *¿Qué quieres decir ? ¿Otra vez el teatro ?*
MELIBEA. — *No, el teatro no... la vida... pero también el teatro, sí... Calixto y Melibea... y Celestina y... ese mundo fantástico, y también nosotros... otro mundo fantástico... o real, que más da... pero tan fugitivo que... cuando de nosotros no quede ninguna*

Les personnages en arrivent à douter de leur personnalité et de leur existence, dont ils ne savent plus si elle est réelle ou littéraire. Cette confusion donne ici lieu à une réflexion sur le statut de la réécriture face à sa source : l'adaptation s'efface respectueusement devant le classique littéraire auquel elle rend hommage.

Comme cette analyse de deux cas de créations romanesques d'un classique littéraire a pu le suggérer, la réécriture littéraire d'un mythe puisant ses racines dans la littérature elle-même a l'avantage, en se servant du mythe comme d'un support, d'exposer des problématiques propres au littéraire. Ainsi, le réaménagement du bricolage mythique ou les jeux ironiques d'inversions de la transfiguration constituent-ils bien souvent des tremplins aux interrogations que porte la réécriture concernant sa place dans le champ littéraire, la position canonique occupée par son modèle, etc. Au questionnement général sur l'homme dont sont porteurs les mythes en général s'ajoutent ainsi des questionnements relatifs au fonctionnement de la littérature : le rapport des réécritures à leurs modèles, la relation entre univers fictionnel et monde réel¹⁸, la pertinence et les limites des codes génériques sont autant d'aspects sondés par les réécritures pratiquant les deux transformations exposées par Wunenburger.

À la fois outils de transmission et formes de recreation, les réécritures d'un texte témoignent non seulement d'une profonde connaissance de l'œuvre source mais aussi d'une volonté de démontrer sa plasticité en l'instrumentalisant en fonction des enjeux actuels de la littérature. C'est pourquoi les réécritures pratiquant le bricolage mythique ou la transfiguration baroque, constituent des outils fondamentaux permettant d'une part d'intégrer un personnage littéraire et le canevas de ses tribulations au patrimoine culturel collectif et d'autre part de suivre le cours de ses déplacements sémantiques ou mytho-phories¹⁹. Ce type de réécriture recombinaut des mythèmes est donc bel et bien un procédé de mythification privilégié dans la formation des mythes littéraires.

huella... sea como sea nuestra historia... parecido o no a la escrita... será aquella, la escrita, la que permanecerá en la memoria de las gentes. » (*op. cit.*, p. 263).

18. Au sujet de cette question de l'univers fictionnel, voir la notion de transfictionnalité définie par Saint-Gelais (2011).

19. Voir Jean-Jacques Wunenburger, « Mytho-phorie : formes et transformations du mythe », dans *Religiologiques*, n° 10, 1994, p. 49-70.