



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Femmes et pouvoir

dans le théâtre européen de la Renaissance

Actes de la journée d'étude
CESR, Tours (18 octobre 2019)

Textes réunis par
Frédérique Fouassier
et Juan Carlos Garrot Zambrana

Référence électronique

[En ligne], Milagros Torres, « Réflexions sur la “segunda dama” dans la *comedia lopesque* : pouvoir et caractérisation du personnage (Marcela et *El perro del hortelano*) », dans *Femmes et pouvoir dans le théâtre européen de la Renaissance*, éd. par F. Fouassier & J. C. Garrot Zambrana, 2021, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne » mis en ligne le 19-11-2021,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/femmes-pouvoir>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Benoist Pierre

Responsables scientifiques

Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN

2107-6820

Mentions légales

Copyright © 2021 – CESR.

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.nue@univ-tours.fr

Réflexions sur la “segunda dama”

dans la *comedia* lopesque : pouvoir et caractérisation
du personnage (Marcela et *El perro del hortelano*)

Milagros Torres

ERAC EA 4705

Université de Rouen Normandie

Les révérences demandées par le dramaturge à l’actrice qui devra représenter Marcela, la deuxième dame de *El perro del hortelano*, à la fin de l’une des scènes inaugurales de la pièce lorsqu’elle prend congé de la comtesse, sont au nombre de trois. Dans ce chef-d’œuvre bien connu du *Fénix de los ingenios*, « monstre de (la) Nature », comme Cervantes aimait à l’appeler, Lope parvient très vite, dans ce début de pièce, dès l’installation du conflit dramatique qui pose très clairement la relation des femmes avec le pouvoir, à représenter dans la chorégraphie gestuelle suggérée aux comédiennes, les relations complexes entre les personnages principaux. Relations de pouvoir entre Diana et Marcela, mais aussi entre Diana et Teodoro, et surtout au sein du triangle amoureux qui sous-tend l’action : Diana/ Teodoro/ Marcela.

La révolution théâtrale effectuée par Lope à partir de 1579, date de sa première *comedia*¹, se forge tout au long de cette Renaissance qui fonde votre magnifique centre d’études et qui nous réunit aujourd’hui. Le théâtre espagnol avait besoin d’un dramaturge capable de remplir cet horizon d’attente que le public espagnol offrait à celle ou à celui capable de le comprendre : il parvient à associer, pour la première fois dans l’histoire du théâtre espagnol, un texte littéraire de qualité avec une dimension spectaculaire toute nouvelle. Dans cette dimension spectaculaire, la femme occupe une place primordiale grâce à l’intelligence dramatique du dramaturge. Un protagonisme féminin qui, dans une large mesure, est connecté à la présence des compagnies italiennes en Espagne, aux compagnies de *Commedia dell’Arte* dont celle de Ganassa qui laissera des traces indélébiles. Martinelli obtient en 1557 l’autorisation pour que les femmes

1 Il s’agit de *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* (1579). Voir MORLEY et BRUERTON, 1968, p. 42.

montent sur les tréteaux, faisant de l'Espagne un pays pionnier, en particulier par rapport à l'Angleterre². Cette liberté italienne qui change les rapports des actrices et des acteurs avec le pouvoir des moralistes et des hommes d'Église, et qui permettra d'obtenir des améliorations matérielles des *corrales* ainsi qu'une prolongation du calendrier des représentations³, se manifestera également dans la libération du corps de l'actrice, dans la construction des personnages féminins, pleins de grâce et de drôlerie ; je veux parler des '*damas donaire*'⁴, des dames imaginées comme appartenant à la noblesse ou à des couches aisées de la société qui se déguisent en homme, ou en fauve, comme Matico, et qui prennent l'initiative d'aller à la recherche de leur amant qui a fui. La portée visuelle et spectaculaire de leur jeu est primordiale. Elles sont '*graciosas*', drôles, capables de faire d'ingénieuses plaisanteries accompagnées d'un jeu corporel extrêmement attractif, empreint de mouvement, de gestes audacieux, de dynamisme scénique. Une veuve qui veut profiter de la vie et de l'amour dans sa dimension érotique sans se marier, *La viuda valenciana* ; des *mozas de mesón*, des fausses servantes d'auberge, qui orchestrent des *qui pro quo* à l'infini liés à l'*aposenito*, à l'intimité des chambres, dans une joyeuse atmosphère carnavalesque qui inclue les jeux homosexuels, *El mesón de la corte* ; des jeux métaphoriques autour du corps féminin à travers la danse et l'apprentissage de l'amour dans *El maestro de danzar* et *El domine Lucas* ; une protagoniste qui perd les eaux sur scène et qui est transportée en coulisse, car l'accouchement est proche, *El leal criado*.

Voici quelques aspects du large panorama de motifs, de thématiques et de procédés théâtraux autour d'une dramaturgie qui fait du pouvoir féminin un pilier. Le féminisme de Lope, si je puis m'exprimer ainsi, s'appuie fondamentalement sur une conception globale et nuancée du féminin, qui dépasse le corps de la femme comme objet de désir et donc comme simple ficelle pour captiver le public. Le dramaturge présente la féminité dans toute sa beauté et toute sa complexité. Lope a déjà assimilé les patrons poétiques de la Renaissance, hérités de l'amour courtois, du Pétrarquisme, du Néoplatonisme, ouvrant ainsi de nouveaux chemins littéraires, où un érotisme marqué et moderne, parfois cru, parfois extrêmement sophistiqué, trouve toute sa place. Mais le dispositif dramatique reste connecté en permanence au référent extra-textuel, réveillant ainsi les consciences (les rapports des femmes avec le père, avec le mari, avec leur corps, avec leurs amants, le rapport des femmes avec la maternité, avec l'espace domestique et l'espace public). Pouvoir littéraire et théâtral de la femme, en tant qu'actrice ou que *autora*, directrice

2 Voir TORRES, 2016, en particulier : p. 40. Voir les nombreux travaux sur l'image féminine dans la *Comedia* lopesque qui figurent dans la bibliographie de cet article.

3 TORRES, 2016, p. 40-41.

4 *Ibid.*, p. 45 sq.

de compagnie⁵, pouvoir social du féminin, mais aussi soumissions et esclavages dans une société obsédée par l'honneur⁶.

Voici les trois moments qui articuleront notre réflexion :

1. Geste, pouvoir et intimité : « *la nuit transfigurée* »
2. Un homme, deux femmes : pouvoir et triangle amoureux
3. La beauté de celle qui perd : pouvoir dramatique du soliloque

Ce qui nous intéresse tout particulièrement aujourd'hui c'est d'explorer les mécanismes dramatiques par lesquels Lope, à travers la caractérisation et la fonction théâtrale de la deuxième dame, construit un spectacle fascinant autour du monde hiérarchisé du palais, construit une *comedia* palatine mais aussi de *enredo*. Notre dramaturge parvient à réveiller également la réflexion des spectateurs et des spectatrices sur des aspects graves : la soumission de celle qui perd et dont les sentiments ne sont pas respectés, ainsi que l'expression poétique de sa douleur, permettent de donner à voir et d'analyser des comportements masculins récurrents et socialement décevants pour les femmes, le tout vu d'un point de vue masculin, c'est cela le tour de force. La moindre épaisseur du *galán*, une certaine inconsistance masculine, l'ambition et la duplicité, s'articulent avec un devenir en tant que personnage, qui acquiert de plus en plus de densité, et qui, finalement, est récompensé par une justice dramatique comique, faisant triompher l'amour partagé, supposons-nous, avec la première dame, avec Diana, comtesse de Belflor. La modernité de notre dramaturge consiste, entre autres, à dépasser les clichés : hommes indéliçats avec les femmes, inconsistants ou ambitieux mais aussi hommes abusés par des femmes, comme le *galán* comique de *El galán escarmentado*⁷.

Geste, pouvoir et intimité : « *la nuit transfigurée* »

Revenons à ces trois révérences, indiquées dans la didascalie, dont nous parlions plus haut. Diana, comtesse de Belflor, a convoqué sa dame de compagnie, avec laquelle elle a des relations de parenté, restées mystérieuses dans l'action, pour l'interroger sur l'irruption inquiétante de deux hommes, un gentilhomme et son valet, dans le palais, la nuit, peu de temps avant. D'emblée, Marcela s'érige en personnage clef malgré son statut secondaire⁸, clef précisément parce que secondaire, personnage pont, pièce intermédiaire du mécanisme amoureux et dramaturgique de cette éblouissante *comedia palatina*. Diana découvre les amours secrètes de Marcela avec son secrétaire, Teodoro, et la jalousie, suivie de la prise de conscience

5 Voir sur la question FERRER VALLS, 2002, ainsi que DE LA GRANJA, 2002.

6 Voir à ce propos VVAA, 1998.

7 Voir TORRES, 1994.

8 L'étude de la deuxième dame dans la *Comedia* mériterait des travaux approfondis à l'avenir. Voir sur la question Christophe COUDERC, 2006.

intime de la comtesse, déclenche le processus amoureux de cette Diana lopesque, chaste et chasserresse, qui cessera de l'être progressivement. Si la jalousie naît de l'amour, ici ce sera l'amour qui naîtra de la jalousie, l'un des multiples paradoxes de la pièce⁹.

C'est Fabio, gentilhomme au service de la comtesse, qui répond le premier aux cris de Diana dont la colère éclate lorsque la sérénité nocturne se rompt. Dans sa cour italienne, à Naples, sont interrogés d'abord les hommes, puis les femmes, réunies par Fabio : « *las de tu cámara solas / estaban por acostar* » ; (« *seules celles de ta chambre/ n'étaient pas encore couchées* », v. 157-158)¹⁰. Une atmosphère de crainte et même de peur entoure cet interrogatoire, car toute la cour de Diana connaît son caractère colérique et même cruel¹¹. En tant que personnage en devenir, en transformation, la nuance, élément bien lopesque, modulera progressivement sa personnalité, foudroyée par la découverte, ou plutôt par la prise de conscience de l'amour, par le désir, par le doute, par la peur de perdre et, somme toute, par la destruction de ses défenses, anéanties peu à peu, défenses liées à son statut social et mythologique.

Ces trois révérences de Marcela à la fin de l'interrogatoire marquent visuellement la soumission hiérarchique qui est la sienne vis-à-vis de la comtesse de Belflor, une fois avouées ses amours partagées avec le secrétaire de Diana : le huis-clos dans lequel se produit la confrontation entre les deux personnages féminins, les appartements de Diana, supposons-nous, ne font qu'augmenter la pression exercée par la présence physique et verbale de la comtesse, qui, dans le contexte dramatique, représente en réalité la reine. Marcela se défend au début, ne voulant pas avouer la vérité, de peur de se faire punir sévèrement par Diana. Celle-ci sait déjà de qui il s'agit car Anarda, une autre servante de confiance, lui a dévoilé les noms et la vérité de leur liaison¹².

La didascalie insiste sur la peur qu'inspire la comtesse. Diana règne sur une cour, entourée de femmes, et dans laquelle quelques hommes exercent une espèce de vague protection sur elle, destinée à lui conseiller un mariage qu'elle rejette parce qu'elle le

9 Voir TORRES, 1999.

10 DE VEGA, 1989, v. 157-158. Désormais, nous citerons toujours par cette édition, en indiquant les numéros des vers. Voir Lope de Vega, *El perro del hortelano*, Victor Dixon éd. Grupo de investigación ARTELOPE. Proyecto TC/12. *Online* ainsi que sa splendide édition critique en anglais, Lope de Vega, *El perro del hortelano*, Londres, Tamesis Books, 1981, tout comme les études que ce grand chercheur qui est Victor Dixon a rassemblé dans son ouvrage *En busca del Fénix*.

11 Voici la peur véritable de Marcela en approchant la comtesse de Belflor : « *Diana: "Marcela! / Marcela: ¿Señora? ... / Diana: Escucha / Marcela ¿Qué mandas? (Temblando llego)* ». (v. 241-242). La didascalie implicite indique très clairement « *(J'arrive en tremblant)* ». C'est moi qui traduis.

12 Voir TORRES, 1996 (la citation : p. 395); TORRES, 1999. Je renvoie le lecteur à la bibliographie essentielle présente dans ces articles, je ne la reproduis donc pas ici. Voir également TORRES, 2020a.

considère insipide et peu appétissant. Le défi lancé par Teodoro, secrétaire et, par conséquent, ayant une position subalterne par rapport à son pouvoir, la stimule définitivement.

Le ton inquisitoire, la multiplication de questions et de réponses met en scène le pouvoir de Diana dont la gestualisation a été soigneusement prévue par le dramaturge dans son texte. Malgré son statut subalterne, l'existence de Marcela est fondamentale d'un point de vue dramaturgique à différents égards : 1. Elle dévoile l'amour que Diana ressent mais dont la comtesse n'est pas consciente. 2. Si Diana a le pouvoir, Marcela a l'amour, et, dans la pièce, pouvoir et amour s'opposent, se contredisent, s'empêchent. 3. La fraîcheur du personnage, le fait qu'elle dévoile ce que l'obscurité de la nuit cachait, permet au spectateur de devenir complice de la beauté de son intimité amoureuse : gestes, paroles, situations, projets. Marcela dynamise la vie du palais en la rapprochant de la vie extérieure, de la vie rêvée par une jeune dame qui s'ouvre à la passion et à la jouissance. Marcela a donc un pouvoir que la comtesse n'a pas au début de la pièce : celui de faire naître le désir chez un homme et de le mener à terme. Par ailleurs, Diana, à travers Marcela, accède peu à peu au monde naturel, aux vérités de l'amour et de la chair par l'intermédiaire du discours de sa dame de compagnie :

DIANA	¿No es ofensa que en mi casa, y dentro de mi aposento, entre un hombre a hablar contigo?
MARCELA	Está Teodoro tan necio, que donde quiera me dice dos docenas de requiebros.
DIANA	¿Dos docenas? ¡Buena a fe! Bendiga el buen año el cielo, pues se venden por docenas.
MARCELA	Quiero decir que, en saliendo o entrando, luego en la boca traslada sus pensamientos.
DIANA	¿Traslada? Término extraño. (vv. 249-261) ¹³

13 « DIANE. — N'est-ce pas m'offenser que, dans ma maison, à deux pas de mon appartement, un homme vienne te parler ?

MARCELLE. — Théodore est si benêt que partout où il me rencontre, il m'adresse des compliments à la douzaine.

DIANE. — À la douzaine ? c'est charmant, en vérité ! et bénis le ciel qui a fait une année où les douceurs se vendent à la douzaine.

MARCELLE. — Je veux dire, madame, que soit qu'il entre, soit qu'il sorte, sa bouche me traduit à l'instant les sentiments de son cœur ».

Traduction d'Eugène Baret ainsi que pour les autres citations en français. Cf. LOPE DE VEGA, 1869, consultable *online*. [Lien?](#)

La curiosité de Diana la pousse à poser des questions, quelque peu indiscretes et empruntes de voyeurisme, sur les expériences vécues par sa dame de compagnie, découvrant ainsi tout un monde imaginaire érotique qui lui est inconnu et que le spectateur découvre avec elle. La dimension visuelle et émotionnelle de la scène s'articule avec une architecture d'une grande solidité : caractérisation et système des personnages vont de pair.

Marcela sert de contrepoint à la protagoniste, Diana, la comtesse de Belflor, noble napolitaine de haut rang, comme elle sert de contrepoint à Teodoro, secrétaire de Diana, *galán* et personnage subalterne en même temps. Marcela, comme deuxième dame, se trouve au centre du conflit social qui s'articule de façon inextricable avec le conflit amoureux. Elle est parente de Diana de façon mystérieuse (« *y no poco parentesco* » (« Et de vrais liens de parenté ») v. 318), mais elle est aussi à son service, son statut est hybride comme celui de Teodoro. Marcela est donc, dans une certaine mesure, au même niveau que Diana d'un point de vue familial, et, en même temps elle lui est soumise. Les amours de Marcela avec Teodoro provoquent évidemment la jalousie de Diana, moteur paradoxal de l'action¹⁴.

Après l'irruption de Teodoro et de son valet Tristán dans la sérénité nocturne du palais, suit un véritable interrogatoire qui établit, avec une énorme dextérité dramatique, les liens de nature diverse qui vont unir étroitement les trois personnages du triangle, sous l'empire de la loi du « *decoro* » et, par conséquent, de l'autorité donc du pouvoir.

Le « plus » de Marcela dans ce début, par rapport au pouvoir de sa dame est le suivant : Marcela aime, elle connaît l'amour, et l'amour partagé. Diana rend compte de cela magnifiquement dans son premier sonnet, « *Mil veces he advertido en la belleza* » (v. 325-338), juste après les trois révérences dont nous parlions et qui, à leur tour, sont précédées d'un échange de répliques, obligatoirement à voix basse, d'une espèce d'*a parte* confidentiel entre Anarda et Marcela : Diana décomposée, très perturbée par sa découverte, ordonne à sa cour palatine « *Dejadme sola* » (« Laissez-moi seule ») (v. 321). La relation entre les deux dames est donc marquée par la complicité et par la rivalité : proximité et distance, confiance et méfiance, affect et jalousie. C'est donc le pouvoir féminin et sa déclinaison qui orchestre tout :

DIANA	... que Teodoro es hombre cuerdo y se ha criado en mi casa, y a ti, Marcela, te tengo la obligación que tú sabes y no poco parentesco.
MARCELA	A tus pies tienes tu hechura.
DIANA	Vete

14 Voir à ce propos Agustín DE LA GRANJA, 2007.

MARCELA

Mil veces los beso.

DIANA

Dejadme sola.

(Háganle tres reverencias y váyanse)(v. 314-324)¹⁵

Un homme, deux femmes : pouvoir et triangle amoureux

La fonctionnalité subalterne se traduira rapidement par des actes violents à son encounter, actes qui la victimisent inévitablement, mais le dramaturge ne perd jamais de vue, cependant, que nous sommes face à une *comedia cómica*. Un certain éclat supplémentaire caractérise certaines deuxièmes dames au début des *comedias*, qui vont faire l'objet progressivement d'une inversion : rappelons-nous, par exemple, le pouvoir intellectuel de Nise face à sa sœur, soi-disant sotte au début de *La dama boba*, et qui progressivement fait preuve d'intelligence émotionnelle et de ruse, annoncées dès les premières scènes, qui lui permettront de triompher à la fin de la *comedia*¹⁶.

Les paroles encourageantes, quelque peu forcées et fausses de la comtesse envers les amours entre Marcela et Teodoro, remplissent de joie Marcela, qui s'empresse de rendre compte de la conversation musclée entre elle et Diana lors de la première nuit. Tout cela prend la forme d'une longue tirade que met en valeur poétiquement et visuellement le personnage :

Todo lo sabe en efeto;
que si es Diana la luna,
siempre a quien ama importuna,
salió y vio nuestro secreto.
Pero será, te prometo,
para mayor bien, Teodoro;
que del honesto decoro
con que tratas de casarte
le di parte, y dije aparte
cuán tiernamente te adoro.

15 Théodore est un garçon d'esprit, qui a été élevé dans la maison. Quant à toi, Marcelle, tu connais la nature de mes sentiments pour toi, et je n'oublie pas que tu appartiens à ma famille.

« MARCELLE. — À vos pieds se met votre créature.

DIANE. — Va.

MARCELLE. — Et je les baise mille fois.

DIANE. — Qu'on me laisse seule.

[...]

(MARCELLE, ANARDA et DOROTHÉE font trois révérences à la comtesse et se retirent.) ».

16 TORRES, 2019 : sous presse. Les enregistrements vidéo et audio sont disponibles sur les sites de l'Université de Rouen et de la Société des Langues Néo-Latines ([lien ?](#)). Voir également TORRES, 2020b.

Tus prendas le encarecí
 tu estilo, tu gentileza,
 y ella entonces su grandeza
 mostró tan piadosa en mí,
 que se alegró de que en ti
 hubiese los ojos puesto,
 y de casarnos muy presto
 palabra también me dio,
 luego que de mi entendió
 que era tu amor tan honesto.
 Yo pensé que se enojara
 y la casa revolviera,
 que a los dos nos despidiera
 y a los demás castigara;
 mas su sangre ilustre y clara,
 y aquel ingenio en efeto
 tan prudente y tan perfeto,
 conoció lo que mereces.
 ¡Oh, bien haya (amén mil veces!)
 quien sirve a señor discreto!

TEO ¿Que casarme prometió
 contigo? (vv. 911-940)¹⁷

La complexité de l'amour est manifeste dans la réaction du secrétaire : il avait cru déceler une attirance chez la comtesse, ébauche d'espoir déçue par l'annonce du projet de mariage avec la dame qu'il est censé aimer ! « L'insoutenable légèreté de l'être » bien avant la lettre se déploie sur les planches. Les sentiments de Teodoro pour Marcela parcourent ainsi un itinéraire parfois inextricable, qui est orchestré par le pouvoir de Diana, par ses caprices aussi. Marcela commence donc à devenir le personnage qui dépend du bon vouloir des autres, que ce soit Diana ou Teodoro. Jusqu'à ce qu'elle décide de conquérir en partie son autonomie en essayant d'épouser Fabio, homme de confiance de la comtesse, à

17 « MARCELLE. Enfin, elle sait tout. Diane est aussi la lune dont la lumière importune toujours les amants : elle s'est levée et a vu nos secrets. Mais j'espère, Théodore, que ce sera pour notre bien. Elle sait la pureté de vos intentions et que vous n'aspirez qu'au mariage. J'ai fait plus, je lui ai dit ma tendresse pour vous ; je lui ai peint vos qualités, vos agréments, voire esprit, et alors je l'ai vue, malgré sa grandeur, émue, compatissante. Elle m'a paru charmée de t'avoir fait l'objet de mon choix, et elle m'a donné sa parole de nous marier sous peu. Et moi qui pensais qu'elle allait se fâcher, renverser la maison, nous chasser tous deux et infliger un châtement aux autres ! Mais son sang est aussi généreux qu'illustre, et avec son esprit vraiment supérieur, elle a compris tous tes mérites. Le proverbe a bien raison : Heureux, mille fois heureux qui est au service d'un bon maître !

THÉODORE. — Quoi ! elle a promis de nous marier ? ».

son service au sein du palais ; afin également de rendre jaloux Teodoro. Le mythe d'Icare s'entrecroise avec celui de Diane : les obstacles internes et sociaux chez la première dame, l'ambition du secrétaire, qui biaise tout au long de la pièce et sème le doute à propos de la sincérité de ses sentiments aux yeux des spectateurs.

Ce « *dar los brazos* » récurrent dans la *Comedia*, comme signe du don amoureux et érotique est interrompu par l'arrivée de Diana : lorsqu'elle arrive et surprend *el abrazo* (« l'étreinte ») des deux amants, elle décide, lunatique et impitoyable, d'enfermer Marcela à clef dans ses appartements afin de préserver l'honneur et le *decoro* de sa maisonnée (v. 970-1022). Mais elle commence également à être victime de sa jalousie et de son propre pouvoir qui, à plusieurs reprises, se retournera contre elle : la scène dans laquelle elle giflera Teodoro en constitue l'exemple le plus flagrant (v. 2221-2222)¹⁸.

La beauté de celle qui perd : pouvoir dramatique du soliloque

Au fur et à mesure que le conflit amoureux et social avance, l'épaisseur du personnage de Marcela acquiert des teintes tragiques. L'impasse, c'est-à-dire l'impossibilité de solution, l'intensification insoutenable de la jalousie, se manifeste dans des scènes dans lesquelles le soliloque prend une importance dramatique cruciale : le dramaturge, à travers la deuxième dame, pointe du doigt le manque d'épaisseur de Teodoro, la duplicité changeante du personnage, coincé entre les deux dames, son ambition, inextricablement lié à ses sentiments, qui finalement deviendra conte de Belflor, *happy ending* voulu par la vocation comique de la *comedia*. Le mariage de Marcela avec Fabio confirme l'insatisfaction de la deuxième dame mais, en même temps, il la cantonne définitivement à un deuxième rang, dramatique et social, Teodoro ayant « *medrado* », ayant gravi des marches dans la hiérarchie du palais grâce au mensonge de Tristán, son valet, qui lui invente une origine noble : il feint d'être le fils du comte Ludovico, fait prisonnier lorsqu'il était enfant. La sincérité de Teodoro qui avoue son mensonge à Diana, le rend digne du rang auquel il accède, aux yeux de certains critiques dont je fais partie. Marcela n'aura pas accès à la confiance et, finalement, elle acceptera de façon conventionnelle de donner l'accolade définitive à celui qui l'a trahie et qui a été à l'origine de toute sa décadence amoureuse.

Nous souhaitons insister ici, à ce stade de notre analyse, sur la beauté dramatique de la *looseuse*, sur l'importance théâtrale de celle qui perd en tant que personnage. Si Marcela n'est pas un personnage tragique, elle porte les signes d'une tragédie intime visible dans l'intensité lyrique des deux monologues qui prennent, comme souvent chez Lope, la forme poétique du sonnet¹⁹. Le sonnet condense et rend perceptible l'intériorité du per-

18 Voir à ce propos, TORRES, 2020a.

19 Voir à ce propos TORRES, 2015a.

sonnage, ouvre la porte de l'intimité au public, interrompt l'action pour laisser place au dévoilement du personnage en tant que tel. Ainsi, ces scènes adoptent une importance théâtrale comparable à d'autres dont Diana est protagoniste, telles que la scène de la chute feinte (v. 1144-45) afin de toucher la main de Teodoro, celle de la gifle (v. 2221-22), celle du don amoureux final (v. 3035-69). Voici les deux sonnets, magistraux, dans lesquels la lutte intérieure du personnage est flagrante, stratégique le premier, désespéré le second.

La profondeur analytique propre à Lope est manifeste dans les deux sonnets, dont la connotation ouvre le sens à des horizons vertigineux. Rendre jaloux l'autre, ou bien s'inventer un amour pour oublier le précédent, telle est la valeur polysémique du premier vers du sonnet qui suit et qui résume en un seul hendécasyllabe, l'essence de la composition :

¡Qué mal que finge amor quien no le tiene!
 ¡Qué mal puede olvidarse amor de un año,
 pues mientras más el pensamiento engaño,
 más atrevido a la memoria viene!
 Pero si es fuerza y al honor conviene,
 remedio suele ser del desengaño
 curar el propio amor amor extraño;
 que no es poco remedio el que entretiene.
 Mas ¡ay! que imaginar que puede amarse
 en medio de otro amor es atreverse
 a dar mayor venganza por vengarse.
 Mejor es esperar que no perderse,
 que suele alguna vez, pensando helarse,
 amor con los remedios encenderse. (v. 1794-1807)²⁰

L'anaphore des deux premiers vers, « *qué mal* », « *qué mal* » assoie immédiatement sur le plateau et sur un registre familial accessible à tous, ce malaise profond du personnage, pieds et poings liés au milieu d'un conflit de pouvoir, social et amoureux, dans lequel, le seul pouvoir qui semble rester à Marcela est le pouvoir de feindre ou de tromper. Une alternance récurrente, le doute vis-à-vis de la démarche à suivre pour s'en sortir, pour

20 « Qu'il est malaisé de feindre un amour qu'on ne sent pas ! Qu'il est difficile d'oublier un amour véritable ! Plus je m'efforce d'en détourner ma pensée, plus il revient obstiné à ma mémoire. Mais il le faut, il faut pour mon honneur trouver un remède à ma tristesse ; un goût nouveau me guérira de mon ancien amour, et c'est beaucoup que de trouver un soulagement à sa peine. Mais, hélas ! croire, qu'à un amour vivant on puisse faire succéder un autre amour, c'est s'exposer, voulant se venger, à augmenter sa propre souffrance. Ce serait me perdre ; mieux vaut espérer. Souvent, au moment de s'éteindre, l'amour se rallume tout à coup ».

se venger, pour guérir l'image de soi blessée, parcourt la totalité du poème. On remarquera l'insistance sur l'impossibilité d'oublier le bonheur passé, l'importance de l'image mentale, aspect extrêmement moderne de l'analyse lopesque de l'amour, « *amor de un año* », « amour d'une année », ainsi que le vers 7 « *curar el propio amor amor extraño* », « guérir l'amour blessé avec un autre amour ». Le dénouement propose un ralentissement du processus car toute cette stratégie de jalousie forcée et de vengeance peut se retourner contre celui qui la construit. Coexiste un raffinement analytique extrême avec une possibilité de connivence du public, de tout public, toujours préservée.

Passons maintenant au deuxième sonnet :

¿Qué intentan imposibles mis sentidos,
 contra tanto poder determinados?
 ¿Qué celos poderosos declarados
 harán un desatino resistidos?
 Volved, volved atrás pasos perdidos,
 que corréis a mi fin precipitados;
 árboles son amores desdichados,
 a quien el hielo marchitó floridos.
 Alegraron el alma las colores
 que el tirano poder cubrió de luto;
 que hiela ajeno amor muchos amores.
 Y cuando de esperar daba tributo,
 ¿qué importa la hermosura de las flores,
 si se perdieron esperando el fruto? (vv. 2716-2729)²¹

Le deuxième sonnet se centre beaucoup plus sur l'objet de notre réflexion : « qu'essaient de faire mes sens, / qui se heurtent contre tant de pouvoir »²². Coincée entre le pouvoir féminin et social de Diana, et le pouvoir amoureux et masculin de Teodoro, Marcela donne voix et corps à toutes celles, susceptibles de s'identifier à elle, qui comprennent la solitude de l'héroïne tragique. Marcela rapproche l'action théâtrale de la vie, elle rapproche l'action de la *cazuela*, cette espace du corral consacré aux femmes, confinées dans

21 « Pourquoi tenter l'impossible contre une résolution appuyée de tant de puissance ? Sa jalousie est assez déclarée ; contrariée, elle fera un éclat. Suspendez votre vol, espérances déçues ; dans votre essor, vous m'entraînez à ma perte. Les amours malheureux sont pareils à des arbres flétris par la gelée en pleine floraison. Ils réjouissaient la vue par leurs teintes et une force cruelle vient les couvrir de deuil. Que de fois un amour jaloux vient flétrir dans sa fleur un autre amour ! Il donnait lieu à de belles espérances ; mais qu'importe la beauté de ses fleurs si elles se sont perdues avec le fruit qu'elles promettaient ! ».

22 Voir TRAMBAIOLI, 2019.

quelque vingt mètres carrés, femmes dont la proportion d'analphabétisme était supérieure à celle des hommes et qui allaient au corral à la recherche d'images, de contemplation, de rêves représentés, de projections de leurs propres désirs. Les battements de son cœur, destinés à ne pas trouver satisfaction, universalisent et donnent une grandeur toute particulière à la souffrance féminine, observée du point de vue masculin. Entre les vers des deux sonnets, le spectateur perçoit la complicité de la plume qui a fait naître le personnage. Par ailleurs, dans la perspective poétique du mélange du tragique et du comique, propre à la *Comedia* lopesque, tel que le dit l'*Arte Nuevo* en 1609, une fois que la *praxis* a prouvé le succès de la nouvelle formule dramatique, Marcela sert de contrepoint, certes, mais elle apporte une profondeur au comique qui contribue à faire de *El perro del hortelano* un chef-d'œuvre capable de dépasser les étiquettes, les aprioris sociaux pour proposer au public un véritable laboratoire de réflexion.

« *Volver, volved atrás, pasos perdidos / que corréis a mi fin precipitados* » (« Revenez, revenez en arrière, pas perdus qui courez vers ma propre fin »). L'impératif permet au personnage de s'adresser à lui-même, rendant visibles ainsi les composantes tragiques, en se regardant elle-même en train de souffrir face à l'impasse, auto-représentation qui caractérise le héros tragique²³. Le champ sémantique de la chute et de la perte parcourt le vers et la totalité de la composition. Un réseau métaphorique végétal, particulièrement délicat et raffiné, poursuit la représentation de l'impasse : « *árboles son amores desdichados, / a quien el hielo marchitó floridos* » (« les amours malheureux sont des arbres / fanés dans leur floraison »). La glace et le feu constitue la clef des jeux d'opposition et de paradoxe qui représentent le comportement de Diana et leurs conséquences sur Teodoro. Ici, la glace apparaît à deux reprises pour métaphoriser la tyrannie de la comtesse. La deuxième occurrence produit un noyau poétique au centre de la composition, particulièrement émouvant. La condensation expressive, la hauteur poétique, ne font qu'augmenter le trouble du personnage sur scène, toute en donnant des clefs interprétatives à la comédienne. Le lyrisme agit comme didascalie dans un texte dans lequel il n'y en a pas beaucoup, comme souvent chez Lope. La joie des couleurs de l'amour partagé se métamorphosent en couleur de deuil dans le vers 10 : « *que el tirano poder cubrió de luto* », « que le pouvoir tyran a couvert de deuil ». L'impeccable architecture de la composition prépare un dénouement qui répond à l'interrogation sans réponse du début : deux interrogations rhétoriques ferment le sonnet, tout en ouvrant un abîme d'inquiétude et d'absurde, celui de l'attente destructrice et sans objet : « *qué importa la hermosura de las flores / si se perdieron esperando el fruto* », « qu'importe la beauté des fleurs /, si elles se

sont perdues en attendant le fruit ». Les larmes, le plaisir des larmes, clef du tragique²⁴, n'est pas loin et cela donne un protagonisme d'une autre nature à Marcela, un protagonisme second mais essentiel.

Conclusion

1. La pièce offre une superposition de pouvoirs dans l'univers très hiérarchisé du palais, une déclinaison de pouvoirs qui problématisent la relation entre le féminin et le masculin grâce [à] la force d'un art théâtral de la métamorphose et du paradoxe, du changement et de la surprise, de l'extravagance²⁵. La soumission sociale masculine de Teodoro au pouvoir féminin de la dame noble, la méconnaissance de l'amour de la comtesse au début de la pièce, le « plus » amoureux de Marcela vis-à-vis de sa maîtresse, qui la domine, constituent un dispositif dramatique extrêmement efficace et plastique, qui va se clore par un dénouement inédit dans la *comedia* espagnole du Siècle d'Or, « *jocosamente subversivo* »²⁶, comme le dit Dixon. Les trois personnages du triangle sont doubles par rapport au pouvoir, ils sont puissants et soumis tour à tour, pour des raisons différentes et complémentaires, créant ainsi un art fascinant, de la tension, de la torsion²⁷.

2. Marcela est une deuxième dame qui donne à l'ombre l'éclat de la lumière tragique. Si son pouvoir est amoindri car elle finit par dépendre de deux autres personnages du triangle, socialement et amoureuxment, la force poétique de sa parole et de sa présence sur scène augmente le potentiel de connivence avec le public produit par la *fabula*, une connivence qui a conquis notre modernité cinématographique contemporaine²⁸. Le « moins » social et amoureux se transforme en un « plus » esthétique.

24 Voir à ce propos TORRES, 2015b.

25 Voir Enrico DI PASTENA, 2003, p. 245-258.

26 Voir DIXON, 2009, la citation, p. 31.

27 Voir DIXON, 2013, p. 237, qui écrit : « Algunos de sus atractivos son evidentes: la densa pero siempre perspicua complejidad de su intriga, la vivacidad y riqueza de su diálogo y su acción, la caracterización magistral de sus personajes principales, cualidades todas ellas en que no la supera otra obra de Lope ni de ninguno de sus contemporáneos. Pero aquí tal vez convenga llamar la atención a otros dos: la sorprendente modernidad y sutileza de su respuesta a un problema universal, y la total originalidad con la cual explota un modelo familiar ». L'attachement du grand hispaniste à la dimension scénique et spectaculaire du texte lopesque lui fait dire, p. 253 : « Como dijo el gran lopiŝta José Fernández Montesinos, el Barroco es el arte de no renunciar a nada. Actualizar su teatro nos pide un arte nuevo: el de no renunciar, al montarlo de una manera moderna, a ninguna de sus cualidades duraderas ».

28 Voir GARROT ZAMBRANA, 2019.

3. L'architecture du système des personnages est d'une troublante solidité. Les fluctuations auxquels sont soumis les trois personnages du triangle permettent une mise en scène de la nuance.

4. Les teintes tragiques du personnage de Marcela s'appuient sur une intensification lyrique importante. Lope, grand poète avant d'être dramaturge, accorde au soliloque des vibrations qui élargissent le spectre émotionnel visé dans la réception. L'acceptation de la perte de la deuxième dame lui donne une dignité finale, une sorte de liberté singulière, un pouvoir théâtral, qui octroie à son rang secondaire une fonctionnalité primordiale.

Bibliographie

- COUDERC, Christophe, « El casamiento de Aurora. Sobre las relaciones de parentesco en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega », *Criticón*, 97-98, 2006, p. 31-44.
- DI PASTENA, Enrico, « Identidad y alteridad social en los protagonistas de *El perro del hortelano* ». *Rivista di Filologia et Letterature Ispaniche*, 6, 2003, p. 245-258.
- DIXON, Victor, « Una actriz se prepara : una comedianta del Siglo de Oro ante un texto (*El perro del hortelano*) », in *Damas en el tablado : XXXI Jornadas de teatro clásico*, Almagro, 1, 2, 3 de julio de 2008, F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y A. García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, p. 17-34.
- , « Dos maneras de montar hoy *El perro del hortelano*, de Lope de Vega », in *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013, p. 235-253.
- , *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- FERRER VALLS, Teresa, « La incorporación de la mujer a la empresa teatral : actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro », in *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de la Rioja*, F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega (éds), Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, p. 139-160. (Article consultable sur Internet <<http://cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd6r8>>, consulté le 26/10/2021).
- GARROT ZAMBRANA, Juan Carlos, « *El perro del hortelano* : de espacio escénico a espacio cinematográfico », in *El teatro clásico español en el cine*, Marco Presotto (éd.), Venise, Edizioni Ca' Foscari, 2019, p. 153-168. Consultable sur Internet également <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-331-1/978-88-6969-331-1-ch-09.pdf>>, consulté le 26/10/2021.
- GRANJA, Agustín de la, « De Manuela de Escamilla y de otras autoras de comedias », *Cuadernos de Historia Moderna*, 2, 2002, p. 217-242.
- , « Del pique de celos y otras picaduras », in *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro*, R. Morales Raya y M. González, Dengra (eds.), Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 175-195.
- MORLEY, Griswold et BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 42.
- TORRES, Milagros, « El miedo cómico a la mujer en el primer teatro de Lope : *El galán escarmentado* », in *L'individu face à la société : quelques aspects des peurs sociales*, Augustin Redondo et Marc Vitse (éds), Toulouse, PUM, 1994, p. 111-122.
- , « Paradojas de Diana », in *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO – II*, Teatro, Toulouse, 1996, p. 395-404.
- , « Tristán o el poder alternativo : el papel dominante del gracioso en *El perro del hortelano* », in *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, Maria Grazia Profeti et Augustin Redondo (éds.), Firenze, Publications de la Sorbonne-Università di Firenze, 1999, p. 153-169.
- , « Teatralidad y poeticidad en Ausias March : la catarsis en el poema XIII », in *Ausias March (1400-1459), premier poète en langue catalane*, Georges Martin et Marie Claire Zimmermann (éds), Paris, Klincksieck, 2000.
- , « Casandra y el instante : femineidad, tiempo y tragedia en *El castigo sin venganza* », in *Tiempo e historia en el teatro español del Siglo de Oro*, Actas Selectas del XVIº Congreso Internacional de la AITENSO, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015a, p. 255-271.
- , « Las lágrimas del Duque : signos escénicos en los versos de *El castigo sin venganza*” (El desenlace desde las tablas) », *El último Lope (1618-1636) y la escena*, Felipe Pedraza Jiménez B., González

- Cañal Rafael, Elena E. Marcello (éds), *Jornadas de teatro clásico, Corral de comedias*, Almagro, 34, 2015b, p. 221-232.
- , « Libertad italiana y triunfo escénico de las mujeres en el primer teatro de Lope: *Los donaires de Matico* y *El lacayo fingido* », in *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVII)*, Christophe Couderc y Marcella Trambaioli (éds), *Anejos de Criticón*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2016, p. 37-56.
- , « Finea en la más alta esfera: el protagonismo híbrido de la dama graciosa en *La dama boba* », in *El triunfo de La dama boba*, Journée internationale d'études dans le cadre du Séminaire « Modernidad de la Comedia », Milagros Torres et Philippe Meunier (dir.), et de la préparation à l'Agrégation interne, Colegio de España, décembre 2019, sous presse.
- , « “Doncella por las narices” : polisemia de la sangre en *El perro del hortelano* », *Cuadernos literarios 1*, Grégory Dubois (coord.), Claudine Marion-Andrès et Daniel Lecler (éds), 2020a.
- Publications numériques de la Société des Langues Néo- Latines. Consultable en ligne: <https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/cuadernos_literarios_1.pdf>, lien consulté le 01/11/2021, p. 24-34.
- , « La pena de Finea: risa y gravedad en *La dama boba*. Hibridación y mise en abyme », in *Autour des concours 2020, Pedro López de Ayala, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Lope de Vega, Julio Cortázar*, Binges, Orbis-Tertuis-Upjv, 2020b, p. 23-40.
- TRAMBAIOLI, Marcella, « La dialéctica alto vs bajo en *El perro del hortelano*. Del decorado verbal de Lope de Vega a la trasnposición filmica de Pilar Miró », in *El teatro clásico español en el cine*, Marco Presotto (éd.), Venise, Edizioni Ca' Foscari, 2019, p. 169-185. Consultable sur Internet également: <<https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni4/libri/978-88-6969-331-1/la-dialectica-alto-vs-bajo-en-el-perro-del-hortela/>>, consulté le 26/10/2021.
- VEGA, Lope de, *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, A. David Kossof (éd.), Madrid, Castalia, 1989.
- , *Ceuvres dramatiques de Lope de Vega*, Eugène Baret (trad.), Paris, Didier, 1869, consultable *online*. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6567047n/texteBrut>>, consulté le 17/11/2021.
- VVAA, *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*. Coloquio del Aula Biblioteca « Mira de Amescua », celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 de marzo de 1997, y *cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 1998.