



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Le regard au théâtre de l'âge baroque et de la Renaissance

Actes de la journée d'étude
CESR, Tours (22 octobre 2021)

Textes réunis par
Juan Carlos Garrot Zambrana

Référence électronique

[En ligne], Javier Espejo Surós, « Formes et fonctions du regard dans *La traición de la amistad* de María de Zayas », dans *Le regard au théâtre de l'âge baroque et de la Renaissance*, éd. par J. C. Garrot Zambrana, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne », 2023, mis en ligne le 27-01-2023,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/regard-theatre>

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 Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

Responsable scientifique

Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN

2107-6820

Mentions légales

Copyright © 2023 – 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

Formes et fonctions du regard

dans *La traición de la amistad*
de María de Zayas

Javier Espejo Surós

CESR, Tours

Toute considération au sujet du regard au théâtre doit, me semble-t-il, partir de ce rappel : sans public, pas de théâtre. Sans le regard, plus ou moins attentif, plus ou moins complice, des spectateurs, pas de cérémonie dramatique. Des répétitions, certes ; un projet d'écriture qui prévoit la présence du public ou, encore, une lecture silencieuse : d'autres phénomènes culturels, en tout cas. Mon approche du sujet, par ailleurs, serait sans doute maladroite et partielle si je n'évoquais pas le travail des actrices et des acteurs dans le *corral* des *comedias*, un espace théâtral caractérisé par la réunion d'un public intrinsèquement hétérogène et soumis à des rapports de pouvoir. Le spectateur, en effet, disposé dans différents lieux selon sa condition d'homme ou de femme et son statut socio-économique, contemple la pièce et est regardé, à son tour, par les acteurs, de différentes manières. Mais tout cela n'épuise évidemment pas les voies d'approche du thème qui nous réunit. Pour introduire le point de vue que je me propose de développer, il me semble intéressant de citer les premiers vers de *La traición en la amistad*, de María de Zayas, comédie de cape et d'épée composée vers 1630-1635 et dont il sera question ici¹. Marcia et Fenisa, deux dames, discutent. La première raconte à son amie la manière dont elle s'est subitement éprise de Liseo, alors qu'elle se promenait près du Prado, au premier regard, et alors même qu'elle était au bras d'un autre galant. Elle dit ainsi :

1 L'œuvre est connue par un seul manuscrit aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Nationale d'Espagne (BNE Res/173, fig. 1 et 2). Nous ne savons pas si cette *comedia* fut finalement représentée. Il est possible, comme le suggère Paun, que Zayas ait fait circuler le manuscrit dans le cercle de ses amis, peut-être dans une académie littéraire (PAUN, 1988, p. 390).

MARCIA

Je vis, comme je te disais, Liseo
 Au Prado l'autre jour
 Plus élégant que Narcisse,
 Plus beau et plus charmant.
 Il posa ses yeux sur moi
 Et par eux il m'envoie
 Ce poison dont on dit
 Qu'on le boit par la vue.
 Les miens furent comme des portes
 Car avec une audace remarquable
 Par eux il pénétra jusqu'à mon âme
 Sans respect pour leur pupilles.
 Il me suivit et sut où je demeure
 Et du fait de ma noblesse
 Surgit ce lien aveugle
 Que seule la mort dénoue.
 Il s'enquit de moi avec amour
 Il fit de ses yeux le mystère
 Des raffinements de l'âme,
 Perdue déjà en mille points.
 Moi, Fenisa, amoureuse
 Tout autant que reconnaissante
 J'estime ceux de Liseo
 Au-delà de toute raison. v. 1-25².

Après cet aveu de son amour, Marcia montre à Fenisa une carte (*naipe*), c'est-à-dire un petit portrait de Liseo. Après l'avoir contemplé, Fenisa s'éprend à son tour de Liseo, et dans des apartés exprime ses doutes, entre fidélité due à son amie et désir fou d'obtenir les faveurs de Liseo. Voici comment se déroulent les faits :

MARCIA

Eh bien, en quoi serait-ce un miracle

2 « Vi, como digo, a Liseo / en el Prado el otro día, / con más gala que Narciso, / más belleza y galardía. / Puso los ojos en mí / y en ellos mismos me invía / aquel veneno que dicen / que se bebe por la vista. / Fueron los míos las puertas, / pues con notable osadía / se entró por ellos al alma, / sin respetar a sus niñas. / Siguiome y supo mi casa, / y por la nobleza mía / apareció el ciego lazo, / que solo la muerte quita. / Solicitome amoroso, / hizo de sus ojos cifras / de las finezas del alma, / ya por mil partes perdida. / Yo, Fenisa, enamorada, / tanto como agradecida, / estimo las de Liseo / más de lo justo ». Je cite par FERRER, 2015. Toutes les traductions sont de l'auteur. Je remercie Eva Touboul d'avoir relu et apporté des améliorations à ce texte. Toutes les erreurs, bien entendu, me sont imputables.

Que j'aime, si m'y oblige
 Toute l'élégance que j'ai vue ?
 Et pour que tu cesses sur cette voie,
 Tu verras sur ce portrait
 Un homme où se rassemblent
 Toutes les grâces du monde.
 Qu'il réponde à ta méfiance.

FENISA (en aparté)
 (Pauvre de moi !)
 [...]
 (Ah mon dieu, qu'ai-je vu ?
 Que regardes-tu, mon âme, que regardes-tu ?
 Qu'est-ce que cet amour, à moins que ce ne soit un enchantement ?
 Retiens-toi, folle imagination !
 Ah, beaux yeux pleins d'enchantements !).

[...]
 MARCIA
 Tu te tais, à quoi penses-tu ?
 Fenisa, tu ne me réponds point ?
 Tu ne dis rien ?

FENISA (en aparté)
 Je l'ai vu, moi, pour mon plus grand malheur,
 Car j'ai vu en le regardant
 La fin de ma triste vie)³.

Les vers que j'ai cités au début de cette intervention suffisent à souligner la récurrence de certains substantifs (les yeux, la vue) et les verbes (voir, regarder) renvoient à un champ sémantique précis. Cette présence massive n'est pas anecdotique et ne se limite pas aux vers d'ouverture : elle imprègne toute l'œuvre. Je ne vais pas me lancer dans

3 « Pues, ¿por qué ha de ser milagro / que yo ame, si me obliga / toda la gala que he visto? / Y para que no prosigas, / verás en aqueste naípe / un hombre donde se cifran / todas las gracias del mundo. / Él responde a tu porfía.
 FENISA (*Aparte.*) / (¡Ay de mí!) / [...] / (¡Ay, Dios! ¿Qué he visto? / ¿Qué miras, alma, qué miras? / ¿Qué amor es este o qué hechizo? / ¡Tente, loca fantasía! / [...] / ¡Ay, ojos de hechizos llenos!) / [...]
 MARCIA / Suspensa estás, ¿qué imaginas? / Fenisa, ¿no me respondes? / ¿No hablas?
 FENISA (*Aparte.*) / (Yo le vi, por mi desdicha, / pues he visto con mirarle / el fin de mi triste vida.) » Jornada I, v. 81-114.

une énumération fastidieuse des occurrences. Un exemple paradigmatique, de mon point de vue : le substantif « yeux » apparaît jusqu'à 51 occasions tout au long des presque trois mille vers qui composent la *comedia*. Ce mot apparaît régulièrement, et est abondamment qualifié (« yeux pleins d'enchantement », « yeux humides », « beaux yeux », « yeux farouches », etc.) et dans divers syntagmes ou expressions, existantes ou inventées (« il posa ses yeux sur moi », « il fit de ses yeux un mystère », etc.). Le phénomène atteint son paroxysme dans un monologue de Laura, autre dame, qui se livre à un curieux exercice d'*iteratio* :

LAURA

Que je meurs, Liseo, par tes yeux
Et que tes yeux prennent plaisir à me tuer,
Et je voudrais me réjouir dans tes yeux
Et que tes yeux me provoquent mille colères.

Que j'offre à tes yeux en guise de butin
mes yeux, et que les tiens au lieu de m'aimer
capables de leurs feux de m'éclairer
Fassent de mes fleurs des chardons.

Que me tuent tes yeux à coups de dédain
de rigueurs, de jalousie, de tiédeur,
Quand mes yeux pour les tiens se meurent.

Ah, doux ingrat ! dans tes yeux se trouve
Une déloyauté aussi grande que leur beauté
pour des yeux qui de tes yeux sont épris⁴.

Sebastián de Covarrubias, dans son *Tesoro de la lengua castellana, o española* (Madrid, Luis Sanchez, 1611), nous dit que

les yeux sont la partie la plus précieuse du corps, car grâce à eux, nous prenons connaissance de tant de choses. Ils sont les fenêtres auxquelles l'âme se penche, nous indiquant

4 « Que muera yo, Liseo, por tus ojos / y que gusten tus ojos de matarme; / que quiera con tus ojos alegrarme / y tus ojos me den cien mil enojos. / Que rinda yo a tus ojos por despojos / mis ojos, y ellos en lugar de amarme, / pudiendo con sus rayos alumbrarme, / las flores me convierten en abrojos. / Que me maten tus ojos con desdenes, / con rigores, con celos, con tibieza, / cuando mis ojos por tus ojos mueren. / ¡Ay, dulce ingrato!, que en los ojos tienes / tan grande deslealtad como belleza / para unos ojos que a tus ojos quieren ». Jornada I, v. 850-864.

ainsi le début de ses affects, et des passions, amour comme haine. Ils sont les messagers du cœur, et les hérauts de ce qui se cache au plus profond de nous. [...] Pour souligner combien on aime quelqu'un, on en fait l'égal de nos yeux, et c'est ainsi qu'on l'appelle. (1611, p. 567-568).

Derrière cette définition, on retrouve toutes les conceptions de l'amour néo-platonicien concernant les yeux, miroir de l'âme, etc. (EGIDO, 1978 ; PARKER, 1986, entre autres)⁵.

Dans un bel article consacré aux topiques littéraires de l'amour par la vue (*amor ex visu*) et par ouï-dire (*ex auditu*), Domingo Ynduráin explique que c'est à l'époque baroque que se rompt l'équilibre entre ces deux sens, que le XVII^e siècle identifie comme deux moyens de connaissance bien différenciés, opposés, exclusifs⁶. Qui use de ses yeux pour voir le monde sensible n'aura pas d'yeux pour percevoir le surnaturel. Et qui s'attache à la réalité spirituelle ne pourra voir la matière naturelle de la même manière (YNDURÁIN, 1983, p. 597). En effet, la vue, à l'époque baroque, est peu fiable. Les yeux induisent en erreur.

La présence insolite et surprenante d'un champ lexical n'est évidemment pas le fruit du hasard, bien au contraire. C'est sur ce paradigme sémantique que repose un projet de leçon morale. Dans le droit fil de la réflexion que j'ai citée, mon objectif ici est de montrer que les récurrences lexicales évoquées, de même que d'autres techniques dramatiques que nous allons examiner, participent à la construction d'un message moral. L'itinéraire que je me propose de suivre autour de ce que j'ai appelé « formes et fonctions du regard » permet de souligner qu'au-delà de la critique de la déloyauté entre amies qui donne son titre à la comédie (GIL OSLE, 2016), l'objectif de la pièce de Zayas est de mettre en garde les dames qui prendraient les choses de l'amour à la légère. L'exemplarité de la pièce de Zayas est à considérer à partir d'un message courant dans la production de l'auteure, les risques pour les femmes de s'éprendre de l'amour aux dépens de leur honneur. La longue liste de galants qui, dans la pièce, tournent autour des demoiselles peut compromettre leur honneur et celui de leur famille d'une manière irréparable, tel que l'indique l'auteure elle-même :

[...] nulle femme
Si elle se tient pour respectable
Ne fait une opinion de son honneur,
Précieux bijou d'une grande fragilité⁷.

5 L'amour se communique par les yeux selon la doctrine platonicienne et néoplatonicienne (voir, par exemple, REYES CANO, 1984, p. 284-285).

6 Sur la généalogie de ce lieu commun, voir SPITZER, 1970.

7 « [...] ninguna mujer, / si se tiene por discreta, / pone en opinión su honor, / siendo joya que se quiebra ». III, v. 1764-1767.

En parallèle de l'organisation lexicale de l'œuvre dont nous avons déjà parlé, Zayas a recours à toute une gamme de techniques rentables sur les planches, comme c'est le cas des apartés et des monologues, des personnages qui se cachent ou se font passer les uns pour les autres, le plus souvent nuitamment ou sous des balcons et à des fenêtres. Tout ceci nous plonge dans une certaine confusion qui est l'expression la plus pure du schéma théâtral du baroque. L'intrigue elle-même est assez confuse. Rappelons à présent l'action, en suivant la synthèse qu'en a faite Ferrer Valls récemment : *La traición en la amistad* se déroule à Madrid, et se construit autour des déceptions amoureuses de plusieurs personnages féminins, représentants d'une noblesse oisive. Marcia, la dame qui s'est subitement éprise de Liseo, préfère ce dernier à son prétendant, Gerardo. Belisa, la cousine de Marcia, souffre de l'oubli dans lequel don Juan, sous le charme de Fenisa, l'a laissée tomber. Laura a été abandonnée par Liseo auquel elle s'était offerte après qu'il lui avait promis le mariage. Enfin, Fenisa, amie de Marcia et Belisa, se laisse aimer de tous et prend plaisir à collectionner les galants. L'intrigue débouche sur des mariages pour toutes, comme l'impose la convention sociale et dramatique, sauf pour Fenisa : tous les galants se détournent de sa main, offerte à la fin au bouffon, et même à qui la voudra dans le public, telle une prostituée (FERRER VALLS, 2021).

Je vais à présent développer un exemple des outils que je viens d'évoquer. Je commencerai par l'aparté et le monologue, qui partagent le statut de marqueurs de dénégation théâtrale, caractérisés par le fait que l'énonciateur de la tirade crée une situation visuelle et interlocutive avec le spectateur, qui devient le véritable destinataire de la réplique. Le public saisit ainsi la densité psychologique des personnages, comprend et suit la trame à certains moments décisifs, et appréhende l'afflux de passions débordantes et de demi-vérités représentées sur la scène. En guise d'exemple, je vais me pencher sur le cas particulier de Fenisa. Tout au long de la pièce, celle-ci affirme, avec une certaine véhémence, que son âme est une auberge capable de loger « un million d'amants ». Pour elle, la fidélité à un seul homme est une manifestation de lâcheté : « Malheur à celle qui n'aime qu'un seul homme, car n'en avoir qu'un est acte de couardise. La nature est multiple et belle » (v. 1474-1476), affirme-t-elle seule en scène, et donc en s'adressant au public. C'est le public que Fenisa regarde le plus, tout au long de la pièce. Tout comme le Diable dans les moralités, ses apartés et ses monologues servent à communiquer au public le plan qu'elle s'empresse d'ourdir, qui n'est autre que de voler son amant à son amie. Nous comprenons ainsi que d'autres personnages l'associent au diable (« diable griffu », v. 1457), et ses tentatives sont vouées à l'échec. Fenisa est celle qui intervient le plus dans la pièce, 95 fois au total. La *comedia* compte 32 apartés, pour un total de 122 vers. Fenisa en prononce 11 avec un total de 58 vers. Cela constitue donc un mécanisme essentiel dans la construction du personnage.

Tableau 1

| | Apartés (32 en tout) | v. (122 en tout) |
|----------|----------------------|------------------|
| Fenisa | 11 | 58 |
| León | 9 | 42,5 |
| Marcia | 5 | 7 |
| Belisa | 2 | 6 |
| Laura | 2 | 3,5 |
| Liseo | 1 | 2 |
| Lucia | 1 | 3 |
| Don Juan | 1 | 1 |

Avoir recours à des processus de dénégation théâtrale au travers desquels le théâtre se présente comme une réalité tout en disant qu'il est un signe, un simulacre, garantit la juste compréhension de la pièce, sans risque d'interprétations dévoyées par le spectateur. De ce fait, sa triste fin ne peut nous surprendre. Fenisa partage en quelque sorte la condamnation réservée à Don Juan dans *L'Abuseur de Séville* (*El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra*), première œuvre littéraire ayant établi le mythe et sans doute l'une des plus célèbres du théâtre espagnol du Siècle d'or. Dans la pièce, publiée en 1630 mais probablement composée avant 1620, Don Juan finit en enfer. Si la proximité entre les deux personnages a parfois été soulignée, c'est sur terre cependant que Fenisa connaîtra l'enfer.

Un autre mécanisme de cette pièce me semble remarquable : la récurrence de scènes au cours desquelles les personnages se cachent ou se font passer pour d'autres, en échangeant leurs rôles (v. 2020-2040). Ainsi, par exemple, lorsque Laura se rend auprès de Marcia pour lui expliquer que Liseo ne respectera pas sa promesse de mariage, en échange de laquelle elle a accepté de lui céder son honneur, toutes deux ourdissent un stratagème pour que la dame délaissée récupère son prétendant : Laura restera cachée chez Marcia, et fera croire à Liseo qu'elle a pris le voile. On remarquera que la lettre que Laura écrit à son amant pour l'informer qu'elle renonce au monde pour entrer en religion est saturée d'allusions à la vue et à l'ouïe :

Lasse de souffrir tes changements et voyant qu'il n'y a aucun repentir à espérer, je suis déterminée à fermer mes yeux au monde et à les ouvrir pour Dieu. Et ainsi, aujourd'hui pour un couvent je quitte la cour, où je te laisse jouir de tes nouvelles fonctions ; tes oreilles ne seront plus dérangées par les nouvelles de ma personne, ni les miennes par celles de ta liberté⁸.

8 « Cansada de sufrir tus sinrazones y viendo que ya en ellas no habrá enmienda, estoy determinada a cerrar los ojos al mundo y abrirlos para Dios. Y así hoy me voy a un monasterio fuera de la corte para

C'est par Marcia, antithèse de Fenisa, que se résout l'intrigue⁹. Elle trouve la solution au conflit en permettant que, sans le savoir, Liseo parle le soir à Laura en pensant qu'il s'agit de Marcia, et promette ainsi le mariage, cette fois-ci par écrit, à Laura. Les scènes dans lesquelles se déroule tout cela sont précédées de la didascalie « [apparaissent à la fenêtre Marcia et Laura, et Marcia feint d'être Belise (et Laura feint d'être Marcia)] ».

La traición en la amistad est une comédie de cape et d'épée, genre qui s'inscrit dans un cadre urbain où se déroulent les rencontres et rendez-vous des personnages, des dames et des gentilshommes aisés. Les scènes nocturnes et/ou à des fenêtres et des balcons se prêtent particulièrement à la tromperie des sens. Les personnages regardent mais ne voient pas ce qu'ils croient voir, et s'adressent ainsi à une personne différente de celle à qui ils croient parler. Les espaces cités créent de plus une illusion de niveaux spatiaux différents. Comme dans un tableau de Velázquez – je pense tout particulièrement au *Christ chez Marthe et Marie*, ou aux *Ménines* – la scène devient un prisme.

Cette *comedia* nous offre ainsi une galerie de personnages véritablement agités par les passions, et tout ceci – si la *comedia* fut jamais représentée – dut trouver une correspondance scénique cohérente, c'est-à-dire soumise à des codes, y compris en ce qui concerne les regards des acteurs. Cette question mériterait une analyse et une interprétation du texte bien différentes de ce que je me suis proposé de traiter dans ce texte. Dans le dessein de montrer ou de repérer une certaine poétique du regard dans *La traición en la amistad*, je me suis intéressé aux mécanismes dramaturgiques qui construisent l'exemplarité de l'œuvre tels que l'organisation lexicale et quelques techniques dramaturgiques, comme c'est le cas des apartés et des monologues, des personnages qui se cachent ou se font passer les uns pour les autres. De tels procédés participent à la construction de l'exemplarité de la pièce. Les avertissements sur ce « poison que l'on boit par les yeux » (v. 8), articulent un message conventionnel adressé aux femmes sur la valeur sociale de la virginité et de l'honneur. Cette *comedia* de Zayas semble donc s'inscrire pleinement dans les coordonnées idéologiques et le rapport de genre de son temps.

dejar que goces en ella tus nuevos empleos y estorbar que lleguen a tus oídos nuevas de mi nombre, ni a los míos las de tu libertad » (Jornada II).

9 Ces deux personnages fonctionnent comme l'exemple et le contre-exemple social, comme le souligne Paredes Monleón, parce qu'en Marcia s'incarnent des valeurs positives, telles que la noblesse, la gentillesse, la chasteté et la justice, alors que Fenisa représente des valeurs négatives, comme le mal, la tromperie, la trahison et la légèreté sexuelle. De même, Marcia personnifie l'amour idéal et la raison, et *Fenisa*, l'amour charnel et la passion (PAREDES MONLEÓN, 2013, p. 324).



Fig. 1 - MS. *La traición en la amistad*: comedia famosa (portada). BNE Res/173

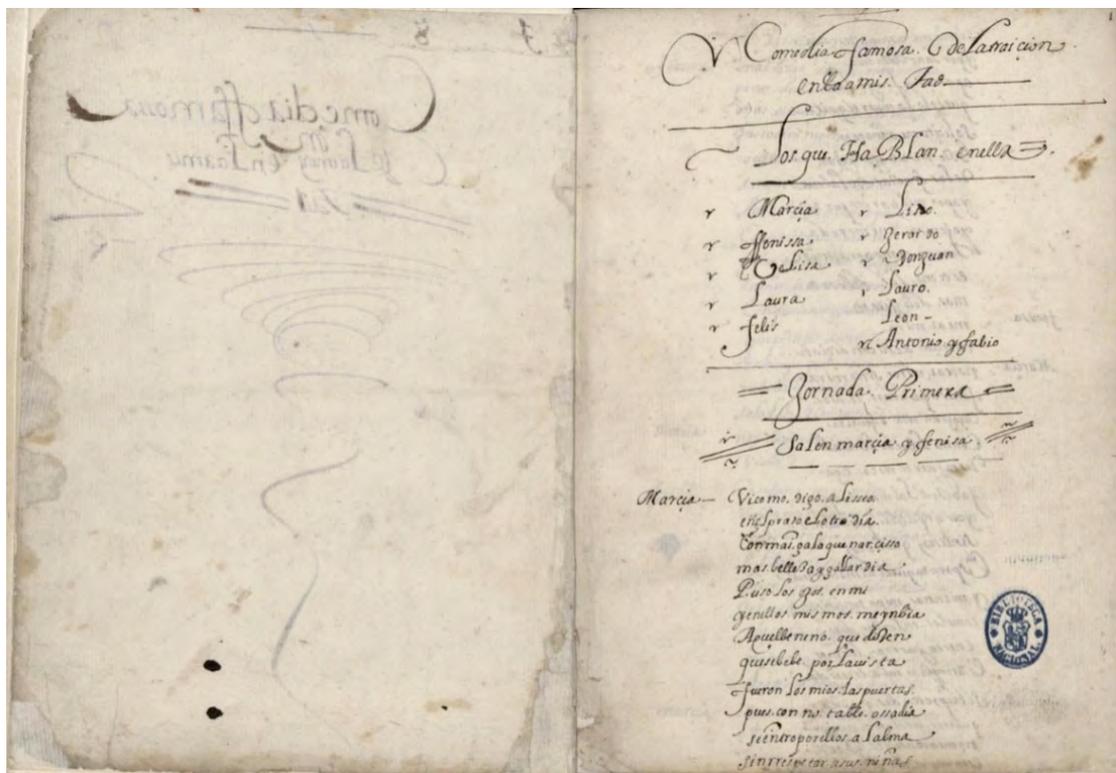


Fig. 2 - MS. *La traición en la amistad*: comedia famosa. BNE Res/173

Bibliographie

- EGIDO, Aurora, « La universidad de amor y *La dama boba* », *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LIV, 1978, p. 351-371.
- FERRER VALLS, Teresa, « La traición en la amistad de María de Zayas: una mirada propia sobre la comedia de capa y espada », in Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (éd.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus « Novelas amorosas y ejemplares »*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, p. 379-392.
- GIL OSLE, Juan Pablo, « La tradición de la amistad femenina en *La traición en la amistad de María de Zayas* », *Bulletin of Hispanic studies*, 93, 2016, p. 361-384.
- PAREDES MONLEÓN, Libertad, « La fuerza de la mujer en *La traición de la amistad*, de María de Zayas », dans Emilia I. Deffis de Calvo, Jesús Pérez Magallón, Javier Vargas de Luna (éd.), *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones, Actas del XV Congreso de la AITENSO*, Puebla, Emilia, 2013, p. 323-333.
- PARKER, Alexander A., *La filosofía del amor en la literatura española. 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PAUN DE GARCÍA, Susan, « La traición en la amistad de María de Zayas », *Anales de Literatura Española*, 6, 1988, p. 376-390.
- REYES CANO, Rogelio (éd.), *Castiglione, El Cortesano*, Rogelio Reyes Cano, Madrid, Austral, 1984.
- SPITZER, Leo, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, Paris, Gallimard, 1970.
- YNDURÁIN, Domingo, « Enamorarse de oídas », in Fernando Lázaro Carreter, *Serta Philologica: natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, Madrid, Cátedra, 1983, vol. II: *Estudios de literatura y crítica textual*, p. 589-603.
- ZAYAS, María de, *La traición en la amistad*, Teresa Ferrer Valls et al. (éd.), Valencia, Grupo Te@doc (Universidad de València), 2015. <<http://dicat.uv.es/latraicionenlaamistad>>.