



École doctorale 138 Lettres, Langues, Spectacles
Études Romanes, Centre de recherches ibériques et ibéro-américaines
Doctorat Langues, littératures et civilisations romanes : espagnol

THÈSE

présentée et soutenue par

Amélie DJONDO

Le 21 novembre 2016

Femmes de pouvoir et pouvoir des femmes dans le théâtre du Siècle d'Or :

Le personnage de la reine transgressive et criminelle

Directeur de thèse : Monsieur le Professeur **Christophe COUDERC**

Membres du Jury :

M. **Christophe COUDERC**, Professeur à l'Université de Paris Nanterre

M. **Juan Carlos GARROT ZAMBRANA**, Professeur à l'Université de Tours-François Rabelais, Rapporteur du Jury

Mme **Françoise GILBERT**, Professeur à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès, Rapporteur du Jury

Mme **Isabel IBAÑEZ**, Professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, Présidente du Jury de Thèse

Mme **Marie-Eugénie KAUFMANT**, Professeur à l'Université de Caen-Normandie

REMERCIEMENTS

Je souhaite avant tout exprimer mes plus vifs remerciements à mon directeur de thèse, le Professeur Christophe Couderc, pour son aide dévouée à tout instant, ses nombreuses corrections et ses précieux conseils sans lesquels cette recherche n'aurait pu aboutir. Je lui suis profondément reconnaissante pour sa disponibilité, son écoute et sa patience.

J'exprime ma gratitude à Madame la Professeur Maria Aranda qui m'a transmis sa passion pour le théâtre du Siècle d'Or ainsi qu'à mes collègues du département d'espagnol de l'Université du Maine pour leurs encouragements. Je remercie également la Société des Hispanistes Français ainsi que la Casa de Velázquez pour leur contribution financière à ce projet de recherche.

Un grand merci à Adeline Léandre qui a toujours cru en moi et qui m'a apporté une aide inconditionnelle.

Je remercie particulièrement mes chers collègues de lettres, Gaëlle Touchet et Johnny Lafresnaye qui m'ont aidée ainsi que Chrystelle et Rob Brown, Alix de Saint Loup, Christine Diguier, Cécilia et Serge Djondo, Charlotte Guillon, Marion Labourey et mon amie Maître Magalie Minaud pour les relectures et corrections.

Merci à la Docteure Ana Zúñiga Lacruz de l'Université de Navarre pour ses conseils et ses prêts.

Je tiens à remercier mes chefs d'établissement, Messieurs Mahalin, Manceau et Montori qui, successivement, m'ont permis de concilier mon métier d'enseignante et ce travail de recherche.

Enfin, un grand merci à mon mari Flavien, ma mère, mes beaux-parents et toutes mes amies qui n'ont eu de cesse de me soutenir moralement et de faire preuve de patience tout au long de ces cinq années.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	5
1. Une réhabilitation nécessaire du personnage de la reine sur la scène espagnole du Siècle d'Or	6
2. Présentation du corpus	14
3. Trois axes principaux de réflexion : théorique, théâtral et psycho-juridique	21
PREMIÈRE PARTIE : REPRESENTATIONS ET RÉALITÉS DU PERSONNAGE DE LA REINE	25
CHAPITRE I : FIGURE(S) DE LA REINE DANS L'ESPAGNE DU XVII ^e SIECLE	26
1. Ambiguïté du droit féminin : discours et réalités	26
2. La reine en littérature : jeux et enjeux idéologiques	44
3. La reine-roi au théâtre : hyperactivité et transgression	60
CHAPITRE II : FEMMES HORS NORMES SUR SCÈNE : LA FASCINATION DE L'AUTRE FÉMININ	81
1. Les néo-amazones sur scène : un anti-conformisme utopique	81
2. La reine transgressive : pour une réflexion sur la violence féminine	101
3. Peur de la femme, peur de l'actrice ?	116
DEUXIÈME PARTIE : CRISES DE LA REINE : NORMES ET TRANSGRESSIONS DE LA NORME	138
CHAPITRE I : LA REINE AU CENTRE D'UN MONDE À L'ENVERS	139
1. Accéder aux sommets du pouvoir : les opportunités publiques et privées ..	139
2. Exercer le pouvoir : intrigues et secrets à la cours des reines.....	164
CHAPITRE II : VIOLENCES, TYRANNIES ET FÉMINITÉS.....	186
1. Les reines victimes de la tyrannie masculine	186
2. Les reines coupables de la tyrannie féminine	216
3. La tyrannie féminine à l'œuvre	224
CHAPITRE III : LES JEUX DE PERVERSITÉ FÉMININE	247
1. La reine dans le monde labyrinthique	247
2. Métamorphoses et tromperies métathéâtrales	275
TROISIÈME PARTIE : CRIMES ET CHÂTIMENTS : LE MAL AU FÉMININ	306

CHAPITRE I : MANIFESTATIONS CRIMINELLES	307
1. Crimes de reines	307
2. Crimes de femmes : suspicions et passages à l'acte des mauvaises mères...	365
CHAPITRE II : LES JUGEMENTS DES DÉVIANCES.....	397
1. Identification des dégradations psychologiques	397
2. Voix et perceptions de la folie féminine	421
3. Faites entrer la reine accusée : le processus judiciaire	448
CONCLUSION	483
BIBLIOGRAPHIE	491
ANNEXES.....	534
TABLE DES MATIÈRES	560

ROSAURA : ¿Qué es reina?

TEODOSIA: Mujer del rey.

ROSAURA : ¿También da aquesta la ley
con que viven donde reina?

TEODOSIA: No, Rosaura.

ROSAURA: Pues ¿qué hace?
¿De qué sirve?

TEODOSIA: De dar reyes
para que den esas leyes,
porque desta otro rey nace,
y de aquel otro y así
se ve el gobierno aumentado.

ROSAURA : Ser reina voy deseando¹.

¹ Vega, Lope de, *El animal de Hungría*, in *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, éd. Alberto Blecua y Guillermo Serés, Lleida, Editorial Milenio, 2007, Acte II, vv. 2668-2677.

INTRODUCTION

1. Une réhabilitation nécessaire du personnage de la reine sur la scène espagnole du Siècle d'Or

1.1 Vers des typologies nouvelles du personnage de la reine

La lecture de pièces de théâtre du Siècle d'Or, au cours des années de recherches de Master et de préparation aux concours de l'enseignement, a été pour nous l'occasion de découvrir un large éventail de personnages parmi lesquels les figures féminines ne sont pas en reste. Le personnage dans la *comedia* est surtout « fictionnel [...] parce qu'il est subordonné à l'action » et il « constitue un élément clé de la dramaturgie ». Réunis, ils « sont avant tout au service de l'action : ils agissent [...] »² et les personnages de la *dama* et de la *criada* créés par les poètes apportent aux intrigues une touche féminine des plus plaisantes.

Les femmes apparaissant dans la littérature comme le reflet d'une société espagnole misogyne où la femme n'est pas l'égale de l'homme, sont systématiquement reléguées au rang de génitrices dans toutes les strates sociales. Toutefois, au théâtre, le personnage féminin se révèle d'une complexité certaine : tour à tour esclave, sainte, prostituée, amante, tentatrice, sorcière, noble, guerrière, la femme tente de s'approprier une scène où la lutte face aux hommes est toujours plus intense. Car il s'agit bien d'un combat permanent entrepris contre les hommes, le pouvoir et le monde, afin d'exister en tant qu'individu.

Les dramaturges de la fin du XVI^e et du XVII^e siècle ne se sont pas bornés à réduire la femme à des archétypes propres à un imaginaire collectif opposant la femme idéale, soumise, chaste et vertueuse à la femme de mauvaise réputation, tentatrice et hystérique ; une représentation schématique de l'opposition entre la vierge Marie et Ève, première grande tentatrice de l'humanité. Ingénieux et originaux, les auteurs ont complexifié l'élaboration des personnages jusqu'à en faire des représentations à la fois particulières et uniques. Melveena McKendrick a été la première à proposer dans les années 1970 un travail novateur et essentiel qui décrit et classifie le personnage de la *mujer varonil* dans le théâtre de l'âge classique³ : elle fait la distinction entre les guerrières, les meneuses, les chasseresses ou les brigandes. Si certains critiques ont analysé de plus près les personnages foncièrement transgressifs qui subvertissent les normes imposées au genre féminin, il est cependant étonnant qu'il ne s'agisse que d'études ponctuelles qui ne prennent pas en compte la

² Couderc, Christophe, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 272-273.

³ McKendrick, Melveena, *Woman and society in the Spanish Drama of The Golden Age. A study of the mujer varonil*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.

dimension du pouvoir politique. Il nous a semblé essentiel de rapprocher le personnage de la femme virile du pouvoir féminin d'une part parce que l'Espagne est marquée dès la fin du XVI^e siècle par une profonde remise en question de la monarchie et de ses figures, du roi et du favori essentiellement⁴, et d'autre part, parce que le XV^e siècle a été bouleversé par la reine Isabelle de Castille, première souveraine moderne d'une lignée de reines ambitieuses et rebelles dans l'Europe entière. Suivront d'autres figures politiques telles que Marie de Hongrie, Catherine de Médicis, Christine de Suède ou Marguerite d'Autriche. Le théâtre, politique, didactique et moralisateur, s'est emparé du thème de l'exercice du pouvoir, questionnant le modèle de bon gouverneur incarné par le roi lui-même et ses favoris : « cómo ha de ser el buen rey / y cómo ha de ser el privado »⁵. Allant plus loin que les modèles typiques de l'*ars gubernandi*, le théâtre espagnol dans son ensemble propose une réflexion sur le pouvoir, sa conservation et ses limites. La problématique de l'autorité attribuée à une femme se trouve donc totalement ancrée dans la mentalité de l'époque qui s'interroge sur les personnes aptes à détenir un pouvoir royal. A partir de ces constats, nous pouvons croiser le thème du pouvoir à celui de la femme transgressive et rebelle, qui est de nombreuses fois portée à la scène.

Selon nous, il convient de dépasser l'étiquette de « femme virile » que l'on peut attribuer à certains personnages féminins et de préciser leur rapport au pouvoir : de l'appropriation à la conservation du pouvoir tout en mettant en perspective leur position face aux rois mais également au peuple, autrement dit en questionnant leur légitimité sur le trône. Même si la remarque est tout à fait approuvée par les critiques, il est regrettable d'observer que la reine en tant que personnage de pouvoir a été assez peu étudiée et qu'il n'existe à ce jour que de rares travaux traitant essentiellement de la femme virile.

Cette profonde contradiction est à l'origine de notre recherche : alors que le pouvoir est un thème omniprésent dans le théâtre du Siècle d'Or et plus largement dans l'art du XVII^e siècle en Espagne, peu de travaux sont exclusivement consacrés à la reine en tant que figure controversée et troublante de l'autorité royale⁶. Son omniprésence dans les formes théâtrales telles que les *comedias* a été mise en évidence pour un travail encyclopédique très récent mené par la docte Ana Zúñiga Lacruz intitulé *Mujer y poder en el teatro español*

⁴ Quevedo, Francisco de, *Cómo ha de ser el privado*, éd. L. Gentili, Viareggio, Lucca, Baroni, 2004, vv. 1914-1915.

⁵ Iglesias, Rafael, « *Cómo ha de ser el privado de Francisco de Quevedo y la tradición española antimachiavelista de los siglos XVI y XVII* », in *La Perinola*, 14, 2010, p. 101-127.

⁶ Bennassar, Bartolomé, *Le lit, le pouvoir et la mort : reines et princesses d'Europe de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Edition de Fallois, 2006 et González-Doria, Fernando, *Las reinas de España*, San Fernando de Henares, Madrid, Bitácora, 1989.

*del Siglo de Oro: La figura de la reina*⁷. Cet ouvrage conséquent compile les représentations du personnage de la reine sur scène et s'intéresse à ses déterminations multiples : d'une part, les caractéristiques géographiques, temporelles ou morales qui permettent de distinguer la reine légendaire, la reine biblique, la reine mythologique, la reine sainte, la reine historique, la reine inventée et d'autre part, les caractéristiques liées à l'exercice du pouvoir : la reine modèle, la reine tyrannique, la reine « absente » et la reine virile⁸.

En dehors de ce travail essentiel pour la prise en compte de la présence du personnage de la reine au théâtre, nous ne connaissons à l'heure actuelle aucune autre monographie spécialement dédiée à la souveraine dans l'art théâtral espagnol. Cette considération d'une sorte de « vide » nous a poussée à réfléchir sur ce personnage féminin tout en prenant en compte ce que le pouvoir pouvait représenter pour la femme et jusqu'à quels domaines il pouvait s'exprimer.

1.2 Une problématique de genre traitée par des hommes

Nous souhaitons plus précisément faire émerger une typologie ou des types de reines particulières, moins cataloguées ou ancrées dans un carcan, un type « à la mode » en Espagne. La mise en scène de reines tourmentées, en proie à des conflits intérieurs dévorants apparaît comme une représentation des positions complexes et contradictoires adoptées par l'instance masculine elle-même. Cristóbal de Virués, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Guillén de Castro, Rojas Zorrilla ou encore Tirso de Molina se sont tous, au moins une fois dans leur carrière d'auteurs, essayés à la construction de la reine virile, un personnage ambigu, qui dépasse une représentation simpliste et stéréotypée. Les pièces dans lesquelles sont mises en scène des femmes de pouvoir proposent des portraits novateurs de la féminité créant une dynamique entre le genre et le pouvoir, bases d'une évolution de leur place dans la société ou du moins d'une liberté des mentalités. En effet, les dramaturges ne proposent pas un théâtre que l'on pourrait de nos jours qualifier de féministe mais un théâtre qui a le mérite de questionner le public, en lui soumettant une réflexion sur la société et les relations entre femmes et hommes à travers l'autorité et les rapports de pouvoir.

⁷ Zúñiga Lacruz, Ana, *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro : la figura de la reina*, Kassel, Edition Reichenberger, 2015.

⁸ Zúñiga Lacruz, Ana, « La figura de la reina : Mujer poderosa en el teatro áureo », in *Scripta manent. Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*, éd. Carlos Mata Induráin y Adrián J. Sáez, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, p. 449-458, p. 451-452, p. 454.

Nous avons fait le choix de nous concentrer sur des textes de théâtre d'une littérature masculine afin de prendre en compte les enjeux et les questionnements de la féminité. Il existe assurément un théâtre écrit par des femmes mais peu de pièces y attribuent au personnage de la reine un rôle déterminant. Une seule femme a pris le risque : c'est le cas de la pièce d'Ana María Caro de Mallén, *El conde Partinuplés*⁹, publiée en 1653, qui traite de la récupération de l'honneur par Leonor, une femme travestie en homme et surtout du pouvoir exercé par Rosaura, reine de Constantinople, obligée de choisir son mari parmi quatre prétendants, elle tombe amoureuse du comte Partinuplés. Toutefois, l'intrigue tourne autour d'une passion amoureuse qui débouche sur une alliance matrimoniale.

Même si certaines pièces de femmes du XVII^e siècle sont remarquables du point de vue de l'écriture¹⁰, – la dramaturge Ana Caro de Mallén est notamment reconnue pour son œuvre *Valor, agravio, mujer*¹¹ tout comme la romancière María de Zayas –, ces auteures semblent se cantonner à des thèmes amoureux ou religieux qui ne questionnent pas véritablement le pouvoir féminin. Ainsi, nous avons préféré nous concentrer sur les pièces de dramaturges hommes, d'une part, parce qu'ils sont nombreux à avoir mis en scène des personnages de femmes actives, ce qui permet une comparaison plus convaincante, et d'autre part, parce qu'ils nous semblent davantage virulents et créatifs que leurs homologues féminins.

Ce travail est à mettre plus largement en perspective avec la féminité et l'« être femme » qui, depuis quelques décennies, sont devenus des objets d'étude particuliers dans les sciences sociales et notamment dans le monde des *gender studies*. L'ouvrage fondateur de Judith Butler *Gender Trouble*¹², traduit dès 2001 en espagnol, quatre ans avant la publication de sa traduction française, prend en compte la question du genre dans des féminités marginales, déviantes et transgressives par rapport à la représentation des normes machistes et patriarcales. Questionner la reine revient également à observer la négociation des féminités dans le texte théâtral : cela permet de s'interroger sur la mise en œuvre de la problématique des identités féminines, viriles, androgynes ou hermaphrodites qui sont parfois des sortes d'« entre-deux ».

⁹ Caro Mallén de Soto, Ana María, *El conde Partinuplés*, éd. Juana Escabias, Madrid, Esperpento Ediciones Teatrales, 2015.

¹⁰ Soufas, Teresa, *Women's acts: plays by women dramatists of Spain's Golden Age*, Lexington, University Press of Kentucky, 1997.

¹¹ Caro Mallén de Soto, Ana María, *Valor, agravio y mujer*, éd. Lola Luna, Madrid, Castalia / Instituto de la mujer, 1993.

¹² Butler, Judith, *Trouble dans le genre, Gender trouble : le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraus, Paris, la Découverte, 2006.

Les féminités transgressives ou hétérodoxes qui sont volontairement marginales et déviantes par rapport aux représentations normatives seront au centre de notre questionnement. Comment les identités féminines et ses alternatives s'expriment-elles dans les textes de théâtre? On s'interrogera sur la pertinence de la littérature comme lieu d'expression de la revendication identitaire générique et sexuelle. Il importe bien sûr de définir et de circonscrire ce qui constitue la « norme » en matière de féminité en réfléchissant notamment à son exploitation et à sa subversion.

L'objectif de notre étude est donc de cerner de façon plus détaillée le personnage de la reine et de présenter à la fois ses différentes caractéristiques ainsi que ses rapports au pouvoir. Ces femmes fortes, puissantes et souvent viriles deviennent des personnages exceptionnels qui exploitent des possibilités parfois très diverses afin de pénétrer dans un microcosme masculin et exclusif. Les reines sont souvent définies par une capacité à régner seules au même titre que les rois en exerçant à bon escient leur pouvoir, en le défendant, en le conservant et en aimant leur royaume comme le fait Zénobie, la reine légendaire de Palmyre mise en scène dans *La gran Cenobia* par Pedro de Calderón¹³. Mais le terme de « femme forte » se révèle plus complexe lorsque l'on se rend compte que la position royale des personnages ne se limite pas seulement à l'idéalisation de la reine vertueuse, patiente et mesurée. En effet, plus que des femmes du pouvoir, on peut parler de femmes *de* pouvoir, car il s'agit de personnages féminins qui usent d'une position sociale élevée pour renverser l'ordre établi. Il ne s'agit plus de « femmes fortes » dans le sens de puissantes, mais de femmes qui peuvent être redoutables, manipulatrices voire machiavéliques, et qui résistent face au pouvoir suprême représenté par le roi. Ces reines pénètrent dans des zones réservées aux hommes, s'emparent de royaumes, renversent totalement l'ordre social et patriarcal, en créant une « république à l'envers », si l'on reprend l'idée développée par Tirso de Molina à travers la représentation de l'impératrice Irène¹⁴. Si les dramaturges du Siècle d'Or se sont totalement approprié la figure de la reine pour la façonner et en faire un personnage puissant qui dépasse largement les limites marquées par un système patriarcal imposant, il est des reines qui demeurent fascinantes par leur extravagance.

Nous tenterons de répondre à certaines questions concernant cette volonté récurrente de représenter la femme face au pouvoir : la représentation sur scène du personnage féminin

¹³ Calderón de la Barca, Pedro, *La gran Cenobia*, in *Comedias. I, Primera parte de comedias*, éd. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006.

¹⁴ Molina, Tirso de, *La república al revés*, in *Obras dramáticas completas*, éd. Blanca de los Rios, Tome 2, Madrid, Espagne, Aguilar, 1962.

qui gouverne n'est-elle qu'une transcription de l'*alter ego* du roi, considéré comme l'unique autorité suprême comme le définit la monarchie ? En quoi le personnage de la reine est-il représentatif d'une féminité en rébellion et quelles sont les limites de ces résistances ? Quels sont les modes de révolte utilisés par ces femmes ? Comment se caractérise leur accès au pouvoir exclusif et quels moyens mettent-elles en œuvre pour le conserver ? Quel est le but recherché par chacune d'entre elles ? Enfin, trouvent-elles une satisfaction et un plaisir parfois sadique ou au contraire une frustration et une lassitude dans leur évolution face au pouvoir ?

1.3 La double caractéristique du pouvoir féminin et du crime

A la question du pouvoir féminin, nous avons superposé celle de la violence exercée par la reine afin de nous concentrer sur la caractéristique du crime. Nous avons conservé le motif du crime volontaire, que ce soit un assassinat prémédité ou un assassinat de légitime défense. Il nous semble plutôt novateur de traiter de la femme confrontée à une violence extrême. En effet, la figure de la criminelle offre des possibilités d'aspects psychologiques propres à la femme qui enrichissent un champ de recherches nouveau depuis une dizaine d'années¹⁵. Nous espérons que notre étude contribuera à en apprendre davantage sur la violence intrafamiliale d'une part, qui se manifeste à travers l'inceste, l'infanticide ou le *mariticide*, – terme emprunté à l'anglais pour désigner le meurtre perpétré par une femme sur son époux¹⁶ – et sur la violence politique, les assassinats, d'autre part. Ces deux types de violence exercés par des femmes, qu'ils soient légitimes ou non, sont généralement étudiés à partir de perspectives historiques, anthropologiques, psychanalytiques et sociales¹⁷. Sans répondre à des questions d'ordre social, le théâtre projetant une certaine image de la société, la violence féminine que l'on y retrouve sert un minimum les connaissances en la matière, un thème sans cesse renouvelé et désormais au cœur de recherches internationales¹⁸. D'un point de vue littéraire donc, ce champ reste encore inexploré : notre réflexion tend à appréhender les aspects motivationnels des crimes chez les femmes ainsi que les différences ou les ressemblances avec leurs homologues masculins.

¹⁵ Cardé, Coline et Pruvost, Geneviève, « La violence des femmes : un champ de recherche en plein essor », in *Champ pénal/ Penal field*, vol. VIII, 2011.

¹⁶ « Mariticide : one that murders or kills his or her spouse. », « Mariticial : of a relating to the killing of a husband by his wife. », in *Webster's third new international dictionary of the English language, unabridged, with seven language dictionary*, éd. Encyclopaedia Britannica, Chicago, London, Toronto, 1981, vol. II, p. 1382.

¹⁷ Houel, Annik, Mercader, Patricia et Sobota, Helga, « Femmes criminelles, femmes ordinaires ? », in *Cycnos*, vol. 23 n° 2, juin 2006.

¹⁸ Tsikounas, Myriam, *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Autrement, 2008.

Les pièces ont donc été sélectionnées par rapport à ce double critère : il doit s'y trouver la question d'être ou de devenir reine et y avoir un rapport à la violence qui conduit nécessairement au crime. La violence est telle dans le monde théâtral qu'elle mérite une réflexion genrée. Dans son introduction du *Théâtre de la cruauté*, Christian Biet insiste sur l'importance des histoires tragiques dès le XVI^e siècle dans le théâtre européen qui racontent des cas de violence édifiants et extraordinaires. Les tueries qui s'enchaînent à une vitesse incroyable et l'effusion de sang répondent à la demande d'un public avide de sensations fortes et d'un plaisir sadique où « le corps, livré à ses pulsions désirantes et meurtrières, devient sur scène un facteur emblématique de désordre et participe à un mouvement de dérèglement de l'écriture tragique qui permet l'exploration de ses limites »¹⁹. Face à une expérimentation à la fois morale et pratique de l'écriture de la violence, c'est « un théâtre projectif qui accumule les faits extraordinaires, les viols, les meurtres, les batailles et les suicides, qui propose des actions éblouissantes ou terrifiantes afin de fasciner et de faire réfléchir le public »²⁰. Il convient pour les auteurs de trouver de quoi surprendre leur public, de le saisir et surtout de lui faire plaisir, à la fois dans le texte, la représentation et le jeu des comédiens :

Si venir au théâtre est un plaisir social, voir jouer un comédien peut être aussi un plaisir, malgré la dispersion et l'inattention consubstantielles à la séance de théâtre. Et s'il existe un plaisir à observer l'art d'un virtuose capable d'interpréter des numéros d'*actio* et de *declamatio*, il en est encore d'autres qui sont propres à la fiction représentée : le plaisir de sentir la beauté des vers, et d'en être séduit grâce à l'art du jeu virtuose, le plaisir d'être ébloui par les effets de la fiction, enfin et grâce à l'accumulation de ces plaisirs, celui d'aborder les questions posées, en un mot d'exercer un jugement²¹.

Plus complexe qu'il y paraît, la violence sanglante et sensationnelle est un défi non seulement dramatique mais aussi technique qui implique à la fois l'auteur, le metteur en scène et les acteurs. Selon Georges Bataille dans *L'érotisme*, « La violence porte en elle cette négation échevelée qui met fin à toute possibilité du discours »²². Il est donc difficile de dire et encore plus de montrer des situations de violences extrêmes comme le crime et encore plus lorsqu'il s'agit d'une violence peu commune, notamment lorsqu'elle est perpétrée par une femme. À partir du moment où la femme est violente, elle transgresse la norme, brave les interdits et déborde du cadre de pouvoir qui lui est traditionnellement assigné. Comment donc, pour les auteurs, s'affranchir des normes, de l'acceptable et du supportable ? Même si les femmes sont positionnées comme des criminelles, la violence qu'elles commettent est loin

¹⁹ Biet, Christian, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France, XVI^e -XVII^e siècle*, dir. Christian Biet, Paris, R. Laffont, 2006, p. XXVII.

²⁰ *Ibid.*, p. XXVIII.

²¹ *Ibid.*, p. XXXIV.

²² Bataille, Georges, *L'érotisme*, éd. de Minuit, Paris, 1957, p. 210.

d'être un tabou, du moins dans le théâtre du Siècle d'Or ; elle est même asexuée mais dans un but bien précis :

Les occasions de la violence des femmes ont toujours été confisquées et réinterprétées par les hommes afin d'assurer la pérennité de leur mainmise sur l'exercice d'une vertu présentée de longue date comme éminemment masculine²³.

Le colloque organisé à l'Université de Toulouse au mois de juin 2016 par les Professeures Françoise Gilbert et Teresa Rodríguez, *Violencias de mujeres en el teatro del Siglo de Oro*, montre bien l'intérêt récent pour cette forme de violence qui reste à explorer dans le champ du théâtre espagnol²⁴. En accord avec ces nouveaux axes d'étude, nous tenterons de questionner une féminité marginalisée, parfois effrayante et monstrueuse mais constamment réactivée par des auteurs masculins qui s'intéressent à une différenciation entre violence féminine et violence masculine. Très souvent, il s'avère que « la violence des femmes est bien souvent psychologisée, voire psychiatisée (la femme violente se confond avec la folle) » et qu'« elles peuvent également être considérées comme irresponsables de leurs actes »²⁵. Ainsi, la justification de la violence sous l'emprise d'un dérèglement psychologique propre à la femme, pourrait être ce critère de différenciation entre violence masculine et féminine.

Quoi qu'il en soit, les représentations de la féminité affichent un mépris pour tout ce qui est féminin et une volonté manifeste de s'en démarquer. L'espagnol emploie largement le terme de *feminicidio*²⁶ afin de désigner un type de meurtre dont l'appartenance de la victime au genre féminin constitue le mobile, tout comme la violence conjugale nommée *violencia de género* est également un syntagme couramment employé en Espagne et en Amérique hispanique pour qualifier la violence sur le féminin. Peu de termes en français et en espagnol existent pour parler du processus inverse, certainement parce qu'il s'agit d'un phénomène beaucoup plus rare et qui effraie davantage qu'une violence conjugale ou d'honneur historiquement et mondialement connue.

²³ Regina, Christophe, *La violence des femmes : histoire d'un tabou social*, Paris, M. Milo, 2011, p. 233.

²⁴ <http://www.univ-tlse2.fr/accueil/agenda/violencias-de-mujeres-en-el-teatro-de-siglo-de-oro-violence-de-femmes-dans-le-theatre-du-siecle-d-or-377322.kjsp>

²⁵ Cardi, Coline et Pruvost, Geneviève, « La violence des femmes : un champ de recherche en plein essor », art. cit., p. 23.

²⁶ « Femicidio: Del lat. femīna 'mujer' y -cidio; cf. ingl. feminicide. m. Asesinato de una mujer por razón de su sexo. », *Diccionario de la Lengua Española*, 23^e édition, 2014, version en ligne, <http://dle.rae.es/?id=Hjt6Vqr>

2. Présentation du corpus

2.1 La classification de modèles du passé

Afin de mettre à jour la complexité du personnage de la femme de pouvoir violente, la multiplicité de ses représentations ainsi que ses relations diverses avec le pouvoir, il est avant tout essentiel de délimiter et de sélectionner un corpus d'œuvres où le personnage de la reine acquiert un jeu imposant dans le déroulement des pièces. Toutefois, ce corpus ne saurait être déterminé qu'à partir de critères précis afin de ne pas procéder à une simple classification de ce personnage qui se révélerait fastidieuse et peu pertinente. Nous avons donc fait le choix de nous attacher aux reines qui sont issues de la mythologie, de la Bible, de l'histoire antique et médiévale, mettant volontairement de côté les reines de l'histoire contemporaine dans le but de se concentrer sur des modèles littéraires qui sont devenus intemporels. De plus, le contexte littéraire européen du XVII^e siècle favorise ces héroïnes hors normes : on pensera notamment aux célèbres héroïnes tragiques des dramaturges français dans *Bérénice*, *Phèdre* ou *Andromaque* de Jean Racine, *Médée*, *Rodogune*, *Sophonisbe* ou *Tite et Bérénice* de Pierre Corneille ou aux personnages féminins extravagants comme Lady MacBeth dans *MacBeth*, Gertrude dans *Hamlet* ou Cléopâtre dans *Anthony and Cleopatra* par William Shakespeare, qui pourront sans doute permettre quelques comparaisons entre les théâtres européens.

2.2 La question du genre féminin et du genre littéraire

L'objectif principal de la recherche est de faire émerger une ou plusieurs typologies de la reine transgressive et meurtrière afin d'apporter plusieurs définitions nouvelles du personnage féminin transgressif. Le corpus de la présente thèse se compose de huit œuvres écrites entre 1580 et 1653²⁷, soit sur un peu plus d'un siècle, qui reposent sur six figures de reines, dont une même figure qui ouvre et ferme le corpus : Sémiramis²⁸. *La gran Semíramis* de Cristóbal de Virués et *La hija del aire* de Pedro Calderón de la Barca portent toutes deux sur Sémiramis, reine d'Assyrie : la première œuvre ouvre le corpus avec une publication en 1609 et la seconde, publiée en 1653, le ferme. Lope de Vega a mis au centre de *La reina Juana de Nápoles* la reine napolitaine Jeanne, sa pièce publiée en 1615. En 1635 est publiée

²⁷ La prise en compte des dates hypothétiques d'écriture, dans la plupart des temps, ne change pas la chronologie que nous établissons.

²⁸ Nous prenons le parti de franciser les prénoms espagnols des personnages qui sont les plus courants dans la langue française.

La mujer que manda en casa, une œuvre de Tirso de Molina qui a pour personnage principal la reine israélienne Jézabel. Deux œuvres intitulées *Progne y Filomena*, l'une de Guillén de Castro au tout début du XVII^e siècle, l'autre de Francisco de Rojas Zorrilla, écrite en 1636, traitent de la reine athénienne Procné. Le même auteur a écrit une œuvre sur la reine gépide Rosemonde, *Morir pensando matar*, publiée en 1642, puis a dédié en 1645 la pièce *Los áspides de Cleopatra* à la pharaonne Cléopâtre²⁹.

Comme les personnages sélectionnés sont définis autour du pouvoir et du crime, il est logique que nous les trouvions essentiellement dans de pures *tragedias*, des *comedias mitolegendarias*, des *comedias palatinas*, des *comedias* de tyrans, *comedias de venganza* ou *serias*, ou des *comedias* « hacia arriba » selon le terme de Felipe Pedraza³⁰ qui différencie ces pièces d'honneur des *comedias* « hacia abajo³¹ » plutôt cyniques ou légères. Les nombreuses appellations des formes théâtrales de l'époque rendent difficile la caractérisation d'un type de pièce pour la reine transgressive et aucune forme n'est donc systématique. Nous emploierons donc communément le terme de *comedia* comme il était d'usage au XVII^e siècle pour désigner toute pièce de théâtre³².

Par conséquent, à la question parfois glissante du genre en tant qu'identité sexuelle que nous évoquions auparavant, se superpose également celle du genre comme forme littéraire. Un article très récent d'Ignacio Arellano, « Mujeres perversas y perversiones femeninas en Calderón. Cuestiones de género (*Genders y genres*) »³³, part du constat d'un écueil qu'on trouve autant dans la langue espagnole que dans la langue française : « es importante el género (*gender*) en el análisis de estos personajes, pero no lo es menos el género dramático (*dramatic genre*) y los requisitos de su poética teatral »³⁴. Le genre littéraire conditionne donc le traitement du genre identitaire et sexuel : dans notre étude, les conventions de la tragédie seront propices à favoriser une réflexion sur le genre féminin au regard du genre masculin dans les conditions de violence qui marquent les histoires des reines que nous étudierons. Bien sûr, nous n'excluons pas le fait qu'il existe des *comedias* comiques dans lesquelles on pourrait également trouver une réflexion genrée.

²⁹ Dans les annexes, nous fournissons un résumé de chacune des œuvres ainsi que les principales informations nécessaires telles que les sources, les dates d'écriture et de publication, les différentes éditions et les éléments dont nous avons connaissance sur les représentations des pièces.

³⁰ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Obligados y ofendidos*, Madrid, Editorial Fundamentos, Real Escuela Superior de Arte Dramático, 1999, p. 44.

³¹ *Ibid.*, p. 59.

³² Couderc, Christophe, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, *op. cit.*, p. 191.

³³ Arellano, Ignacio, « Mujeres perversas y perversiones femeninas en Calderón. Cuestiones de género (*Genders y Genres*) », in *Hispanófila*, Chapel Hill, N.C., n° 175, 2015, p. 33-48.

³⁴ *Ibid.*, p. 44.

2.3 Les reines mythiques

Le personnage légendaire de la reine d'Assyrie Sémiramis est célébré pour ses talents politiques et militaires exceptionnels ; elle est avant tout connue pour son implication dans le suicide de son premier mari Menón puis l'empoisonnement de son second mari, le roi d'Assyrie Nino. Le profil de la reine criminelle n'a cessé de fasciner les dramaturges à travers les époques. On mentionnera, à la fin du XVI^e siècle, *La Semiramis*³⁵ de l'Italien Muzio Manfredi, publiée en 1593. Au début du XVI^e siècle paraît (en 1609) *La gran Semíramis*, écrite par l'Espagnol Cristóbal de Virués et que nous avons intégrée au corpus. Sémiramis a été mise en scène par trois dramaturges espagnols dont nous possédons aujourd'hui les pièces : Virués, Calderón de la Barca et Vélez de Guevara. Ce dernier a écrit *La corte del demonio*³⁶ dont la trame est celle d'une *comedia nueva* où Sémiramis n'est plus l'épouse mais la sœur du roi Nino, et qui explore essentiellement le phénomène de corruption qui atteint la cour de Ninive. Lope de Vega a vraisemblablement écrit une pièce sur la reine assyrienne en 1604, aujourd'hui perdue, mais dont il est fait mention dans *El Peregrino en su patria*³⁷, intitulée *Semíramis*. Les pièces espagnoles ont sans doute inspiré des dramaturges français, puisque Gabriel Gilbert a mis en scène *Sémiramis*³⁸, représentée en 1646 puis en 1647, et la même année, Nicolas Desfontaines écrit la tragédie de *La Véritable Sémiramis*³⁹.

La souveraine athénienne mythique Procné, toujours associée à sa sœur Philomène avec qui elle commet un crime sur son époux Térée, suite au viol de la reine Philomène par celui-ci, a conduit à plusieurs réécritures en Espagne. Juan de Timoneda a publié en 1564 une *Tragicomedia de Filomena*⁴⁰ composée de sept scènes. Puis une *Comedia de Progne y Filomena*⁴¹, dont l'auteur reste inconnu, a été écrite entre 1575 et 1580 ; avec 1019 vers et quatre *jornadas* elle est caractéristique de la tragédie philippine de la fin du siècle⁴².

³⁵ Manfredi, Muzio, *La Semiramis*, éd. Grazia Distaso, Taranto, Lisi, 2002.

³⁶ Vélez de Guevara, *La corte del demonio*, publiée dans la *Parte veinte y ocho de comedias nuevas de los mejores ingenios desta Corte*, Madrid, 166, Biblioteca Nacional, Cotarelo 22. Vélez de Guevara, Luis, *La corte del demonio*, éd. William R. Manson et C. George Peale, Newark, Juan de la Cuesta, 2006.

³⁷ Vega, Lope de, *El peregrino en su patria*, éd. Julián González-Barrera, Madrid, Cátedra, 2016.

³⁸ Gilbert, Gabriel, *Sémiramis*, Paris, A. Courbé, 1647.

³⁹ Desfontaines, Nicolas, *La Véritable Sémiramis*, Paris, Pierre Lamy, 1647.

⁴⁰ Timoneda, Juan de, *Tragicomedia llamada Filomena*, in *Anexas Revista*, éd. R. Pianacci y J. L. Canet, <http://pamaseo.uv.es/Lemir/Textos/Filomena/Index.htm> ou *Obras de Juan de Timoneda*, vol. III, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1948.

⁴¹ Anonyme, *Comedia de Progne y Filomena*, manuscrit de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura Ms. 14640.

⁴² Cette œuvre est mentionnée par E. Juliá Martínez dans son édition des *comedias* de Guillén de Castro ; sur la structure de cette œuvre, voir Valle Ojeda Calvo, María del, « Progne y Filomena, una tragedia recuperada de la colección Gondomar », in *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, éd. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 661-680.

L'épisode du viol de Philomène est repris dans *Júpiter y Semele*, une *comedia-zarzuela* de Juan Bautista Diamante, publiée en 1670 et considérée par Rina Walthaus comme un *intermezzo* théâtral⁴³. Le thème a également inspiré un poème de Lope de Vega, intitulé *Filomena*, même s'il semble étrange que le Phénix ne l'ait pas mise en scène. Notre choix s'est porté sur une comparaison entre deux pièces : *Progne y Filomena* de Guillén de Castro composée entre 1600 et 1612 selon les spécialistes et *Progne y Filomena* de Francisco de Rojas Zorrilla écrite en 1636. Dans ces deux pièces qui sont séparées par un minimum de quinze années, la figure de Procné comme reine criminelle est très différente : dans la première, Procné ne tue pas son mari soupçonné d'avoir violé sa sœur mais son propre fils Ithys, tandis que dans la seconde œuvre, la reine fait face au violeur et l'assassine avec l'aide de Philomène. Ces deux profils d'assassinats nous ont semblé des plus originaux, l'un étant monstrueux et accablant pour la femme, l'autre ressemblant davantage à un drame d'honneur qui réhabilite la figure féminine à travers la violence.

2.4 La reine biblique

La reine Jézabel, dont l'histoire est racontée dans l'*Ancien testament*, est connue pour son profil de femme lascive, perfide et cruelle : la mise à mort d'un fidèle du peuple, Naboth a conduit à la création d'un *auto sacramental* de Francisco de Rojas Zorrilla, *La viña de Nabot*⁴⁴ en 1648 et un autre *auto sacramental* de Francisco de Bances Candamo, *El vengador de los cielos y rapto de Elías*⁴⁵. L'œuvre aujourd'hui perdue *El carro del cielo*, dont le sous-titre est *San Elías* de Calderón de la Barca portant sur le même thème, aurait certainement été écrite en 1613 alors que l'auteur n'avait que 13 ans⁴⁶. Enfin, Matías de los Reyes a écrit une pièce *La vida y rapto de Elías* en 1629, qui n'existe plus à ce jour. Nous avons conservé dans le corpus la pièce de Tirso de Molina, *La mujer que manda en casa*, publiée en 1635 mais écrite une dizaine d'années avant qui traite spécifiquement du portrait de la reine criminelle.

⁴³ Walthaus, Rina, « Un drama de la violencia, *Progne y Filomena* », in *Compostella Aurea, Actas del VII Congreso de la AISO*, p. 555-565, p. 557.

⁴⁴ Rojas Zorrilla, Francisco de, *La viña de Nabot*, éd. A. Castro, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1917.

⁴⁵ Bances Candamo, Francisco de, *El vengador de los cielos y rapto de Elías*, Juan Centené y Juan Serra, Impresores y Libreros, Biblioteca de Menéndez Pelayo, Sig. 31243. L'œuvre a été représentée par la compagnie de Manuel de Moesquera en 1686 au Salon du Palais, selon Shergold y Varey, *Representaciones palaciegas : 1603-1699, estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1982, p. 250.

⁴⁶ Cotarelo y Mori, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca. Parte primera*, Madrid, Bibl. y Museos, 1924 p. 57 et p. 117.

Dans la pièce, le personnage de Jézabel est à l'initiative d'un crime extrêmement violent : la lapidation de Naboth.

2.5 Les reines historiques

2.5.1 La reine de l'histoire antique

Cléopâtre VII, reine d'Égypte si souvent représentée comme une figure négative héritée de la copieuse historiographie antique, passionne la scène européenne de la fin du XVI^e siècle. Le portrait de la séductrice, langoureuse et ambitieuse qui affronte deux généraux romains, Marc Antoine et César, évolue au XVII^e siècle qui en fait une femme passionnée, éminemment tragique. Outre les scandales qui auréolent sa figure de reine politique célibataire, c'est avant tout le motif de sa mort spectaculaire, son suicide provoqué par des morsures de serpents à la suite du suicide de son amant Marc Antoine, qui plaît.

En France, est représentée en 1553 devant la cour d'Henri II, la tragédie *Cléopâtre captive*⁴⁷ d'Étienne Jodelle qui est un véritable succès. Quelques auteurs espagnols ont repris l'histoire passionnelle et dramatique de Cléopâtre : Diego López de Castro a écrit une pièce intitulée en 1582 *Marco Antonio y Cleopatra*⁴⁸. Lope de Vega mentionne une fois de plus dans *El peregrino en su patria* une œuvre *Los triunfos de Octaviano*, aujourd'hui perdue mais dont on imagine aisément que la reine se trouvait dans les personnages principaux. Luis Belmonte Bermúdez a publié en 1653 *Los tres señores del mundo*⁴⁹, et une œuvre attribuée à Calderón de la Barca intitulée *Marco Antonio y Cleopatra*⁵⁰ a été publiée à la fin du siècle, en 1682. Enfin, on peut penser que l'œuvre du dramaturge anglais William Shakespeare *Antony and Cleopatra*⁵¹, publiée en 1623 et représentée en 1608, a inspiré ces réécritures.

Nous avons sélectionné pour notre corpus la seule pièce où la reine était davantage mise en avant que son amant Marc Antoine, ce qui nous semble innovant et singulier pour la femme de pouvoir. Dans *Los áspides de Cleopatra* de Francisco de Rojas Zorrilla, publiée

⁴⁷ Jodelle, Étienne, *Cléopâtre captive*, éd. Françoise Charpentier, Jean-Dominique Beaudin et José Sanchez, Mugron, Éditions José Feijóo, 1990.

⁴⁸ López de Castro, Diego, *Marco Antonio y Cleopatra*, éd. H. A. Rennert, in *Marco Antonio y Cleopatra. A tragedy by Diego López de Castro*, in *Revue Hispanique*, 19, 1908, p. 184-237.

⁴⁹ Belmonte, Luis de, *Los tres señores del mundo* in *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España*, Madrid, Melchor Sánchez, 1653, p. 242-261, exemplaire de la Biblioteca Nacional de España, R/22656.

⁵⁰ *Marco Antonio y Cleopatra*, attribution à Pedro Calderón de la Barca, Exemplaire de la Biblioteca Nacional de España, T/20133.

⁵¹ Shakespeare, William, *Antony and Cleopatra*, éd. Mary Berry and Michael Clamp, Cambridge University Press, 1994.

en 1645, la pharaonne est, d'une part, au cœur d'un système politique qu'elle dirige d'une manière tyrannique, utilisant la violence à outrance, et d'autre part, responsable d'un double homicide.

Le rapport à la mort violente, plus qu'au crime, a déterminé notre choix pour cette reine qui de chef militaire et politique excessive se lance dans une passion dramatique qui l'implique indirectement dans l'auto-homicide de son amant. Elle reste donc l'exception des reines violentes mais nous avons pris le parti de la considérer avant tout comme une criminelle politique.

2.5.2 Les reines de l'histoire médiévale

La princesse gépide Rosemonde, dont l'histoire se déroule au VI^e siècle après JC, est mariée de force au roi lombard Alboin et emmenée dans son royaume à Vérone, en Italie. Sans véritable aura politique, elle est connue pour avoir fait assassiner son époux en 572 grâce à son jeune amant, un écuyer nommé Elmechi, avant de s'empoisonner avec ce dernier.

Le profil de la reine aidée de son amant qui tue son époux pour se venger de la mort de son propre père Cunimond a inspiré la pièce de l'Italien Giovanni Rucellai, *Rosmunda*⁵², représentée à Florence en 1515 en l'honneur du pape Léon X. En France, la reine Rosemonde, meurtrière de son mari, a fait l'objet de plusieurs tragédies : la première de la part de Nicolas Chrétien des Croix en 1603, *Rosemonde ou La vengeance*⁵³, et également de Claude Billard de Gourgenay en 1610 appelée *Alboin*⁵⁴, suivie d'une pièce anonyme intitulée *Rosimonde ou le parricide puni*⁵⁵ en 1640 puis d'une nouvelle tragédie du Français Balthazar Baro, *Rosemonde*⁵⁶ en 1651. Nous avons choisi cette figure de souveraine lombarde qui est le personnage principal de la pièce publiée en 1642, *Morir pensando matar* de Francisco de Rojas Zorrilla, le seul auteur espagnol à avoir repris l'histoire de la princesse gépide. Le dramaturge se concentre sur la reine en tant que grande figure de vengeresse criminelle et transgressive car elle utilise le pouvoir sexuel sur son amant nommé dans l'œuvre Leoncio pour le forcer à accomplir un acte assassin sur son mari et empoisonne malencontreusement son amant Leoncio avant de mourir avec lui.

⁵² Rucellai, Giovanni, *Rosmunda*, éd. Giovanni Povoleri, Farmington Hills, Mich, Cengage Gale, 2009.

⁵³ Chrétien des Croix, Nicolas, *Rosemonde ou la vengeance*, Théodore Reinsart, Rouen, 1603, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61736c>

⁵⁴ Billard de Gourgenay, Claude, *Alboin*, in *Tragédies*, Paris, F. Huby, 1612.

⁵⁵ Anonyme, *Rosimonde ou le parricide puni*, Rouen, L. Oursel, 1640.

⁵⁶ Baro, Balthazar, *Rosemonde*, Paris, A. de Sommaville, 1651.

La reine Jeanne 1^{re} de Naples, comtesse de Provence du XIV^e siècle⁵⁷, est une figure à scandales digne des histoires à rebondissements : elle est soupçonnée du meurtre de son premier époux, André de Hongrie, qui est retrouvé assassiné près de la chambre de la souveraine. Sulfureuse, elle devient veuve trois fois, se mariant avec Louis de Tarente, lui-même suspecté d'avoir participé au meurtre du roi de Hongrie, avant de mourir étranglée par son cousin Charles de Duras. Ces histoires de passions, de haines et de meurtres ont donné lieu à trois versions pour le moins originales de la reine criminelle. *La reina Juana de Nápoles* écrite par Lope de Vega, et publiée en 1615, est représentée deux années plus tard à Madrid. Il semblerait que *La Gran Comedia. El monstruo de la fortuna*, pièce dont nous ne disposons plus de nos jours, ait été écrite à six mains par Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello et Luis Vélez de Guevara, dans le prolongement de l'intrigue lopesque⁵⁸. Une autre œuvre à six mains, *El Monstruo de la fortuna. La Lavandera de Nápoles*⁵⁹, dont chacune des trois *jornadas* a été écrite successivement par Pedro Calderón de la Barca, Juan Pérez de Montalbán et Francisco de Rojas Zorrilla, avant 1633⁶⁰, aurait été représentée à Madrid autour de 1636 par la compagnie de Pedro de la Rosa⁶¹. Dans cette œuvre, le personnage de Felipa la *lavandera*, domestique aux mœurs légères, éclipse la figure de la reine meurtrière puisque c'est Felipa qui tue le roi. Ainsi, nous avons porté notre choix sur la pièce qui se centre sur le personnage de Jeanne comme reine meurtrière : chez Lope de Vega, la reine est pleinement exécutrice du crime même si elle bénéficie de l'aide de ses domestiques. De plus, elle ne se contente pas d'un mais de deux crimes, en étranglant puis en empoisonnant deux hommes afin de sauver son peuple d'une tyrannie masculine. La dimension politique dans l'acte criminel est particulièrement mise en avant dans cette œuvre de Lope.

⁵⁷ Paladilhe, Dominique, *La reine Jeanne, comtesse de Provence*, Perrin, Paris, 1997.

⁵⁸ Grilli, Giuseppe, « Amarsi e perdersi : Donne innamorate 'Más allá del Poder' », in *Atti del XX Convegno, La penna di venere : scritture dell'ammore nelle culture iberiche*, éd. Domenico Antonio Cusato, Loretta Frattale, Vol. 1, 2002, p. 165-176, p. 167.

⁵⁹ Calderón de la Barca, Pedro, Pérez de Montalbán Juan, Rojas Zorrilla, Francisco de, *El Monstruo de la fortuna. La Lavandera de Nápoles*, in *Parte XXIV de Comedias escogidas de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, 1666.

⁶⁰ Cotarelo y Mori, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca*, op. cit., p. 147.

⁶¹ Shergold, Norman David y Varey, John Earl, *Comedias en Madrid 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, Tamesis, London, 1989.

3. Trois axes principaux de réflexion : théorique, théâtral et psycho-juridique

L'orientation critique envisagée est celle de l'analyse textuelle de huit œuvres afin de dégager et d'étudier les mécanismes de caractérisation, c'est-à-dire de construction de personnages féminins hors du commun, à commencer par la qualité de reines ou de *poderosas* qui contribue à les définir. Nous tenterons, à chaque fois qu'il sera possible, de comparer ce traitement à celui de leurs homologues masculins, les rois, les *poderosos*, mais sans que cela soit un automatisme qui conduirait à une étude strictement genrée. L'analyse des œuvres choisies nous permettra de mesurer l'évolution des violences physiques, de comparer les lieux, les temps et les motifs des crimes. À travers ces histoires de crimes de sang, nous espérons éclairer l'histoire des rapports entre les hommes et les femmes, entre les dominants et les dominés, et les représentations sociales (comme l'honneur, l'offense, la vengeance).

En premier lieu, il sera indispensable de faire un état de la représentation de la reine au théâtre du Siècle d'Or afin de montrer l'accomplissement de ce personnage qui se détermine autour de sa double problématique en tant que femme puis reine. La première partie de l'étude permet de situer nos interrogations par rapport aux *gender studies*, pour asseoir un cadre théorique qui prend en compte aussi bien le contexte historique que le contexte idéologique par rapport auquel les créations dramatiques prennent tout leur sens. Les mythes et légendes alimentent les figures de femmes violentes et criminelles, présentant ainsi une version déviante de la femme de pouvoir. La connaissance à la fois des auteurs et des spectateurs les plus érudits de ces modèles offre aux dramaturges une certaine marge de liberté, dans le sens où aucune critique, du moins directe, de la monarchie, n'est perceptible. Il n'en reste pas moins que ce théâtre a souvent une saveur didactique et moralisatrice. Le passé, en constante réécriture à partir de la littérature antique puis médiévale et renaissante, fait émerger quelques figures de reines en série. Cette attirance pour des femmes de pouvoir déviantes et criminelles multiplie la créativité et favorise des interprétations diverses et personnelles de la problématique de la violence au féminin. Il s'agit peut-être aussi pour les auteurs de ne pas prendre trop de risques.

Dans un premier chapitre, nous reprendrons ainsi l'historique de la figure de la reine en Espagne, un modèle de femme de pouvoir controversé qui dérange. Ainsi, nous déterminerons le concept de la *reine-roi*, hérité d'Isabelle de Castille qui favorise un discours pro-féministe enclin à concéder une valeur à la femme politique. Il s'agira également de

mettre en lumière les genres littéraires qui soutiennent ce courant de défense de la femme et qui facilitent la mise en scène de reines viriles, certes transgressives, qui mettent le monde à l'envers.

Dans un second chapitre, nous prendrons en compte des exemples édifiants de reines agressives, les Amazones antiques qui tout à la fois dérangent et fascinent les auteurs, ainsi que l'Amazone nordique, la reine Christine de Suède, un modèle captivant qui interroge le pouvoir mais également l'identité sexuelle, androgyne et homosexuelle. Ces modèles mis en scène favoriseront l'identification plurielle ou à divers degrés de la violence féminine et les peurs latentes nourrissant des débats face aux femmes de pouvoir et au pouvoir des femmes.

Enfin, dans le dernier chapitre, il s'agira de prendre en compte la place de l'actrice dans le processus de la femme violente sur scène. La professionnalisation grandissante et la dimension de la comédienne dans le succès des pièces permettront de faire le lien avec des femmes réelles de pouvoir. Cela sera également l'occasion de mesurer la dimension spectaculaire de rôles pensés pour ces actrices.

La deuxième partie de notre étude sera consacrée aux normes féminines afin de faire ressortir les transgressions de ces normes. En nous appuyant sur les pièces du corpus, nous tenterons de faire émerger les divers accès au pouvoir, qu'ils soient légaux, illégaux, légitimes ou illégitimes, puis de déterminer les types de violences subies sur et par les femmes. L'étude détaillée des mécanismes de défense et d'auto-défense déployés par les reines conduira à définir s'il existe une tyrannie proprement féminine, différente de la tyrannie masculine, sans oublier l'impact scénique et dramatique des reines transgressives.

Le premier chapitre se centrera sur les relations entre les reines et autrui : la place des rois, des princes et autres hommes de pouvoir mais également leurs rapports avec les autres personnages féminins. Nous ferons ressortir les alliances, méfiances et défiances existant entre les reines et les autres personnages. Il conviendra aussi de considérer l'exercice du pouvoir par les reines, seules ou entourées, qui se placent stratégiquement et habilement au centre d'un système politique pervers.

Le deuxième chapitre sera dédié à la tyrannie masculine et ses conséquences sur les reines : nous nous intéresserons aux violences conjugales physiques et psychologiques mises en avant, puis à la tyrannie féminine à proprement parler et notamment au renversement du processus victimaire des reines qui passent de victimes à coupables. Il conviendra d'envisager les violences des bourreaux féminins et de considérer les victimes : « Dans tout acte de violence, il y a nécessairement quelqu'un ou quelque chose qui subit une contrainte plus ou

moins forte. La victime a toujours joué et occupé une place primordiale dans la plupart des sociétés, parce qu'elle est à la fois objet et source de violence »⁶².

Le troisième chapitre tournera autour des questions scénographiques, rhétoriques et métathéâtrales de la mise en scène de la perversité des reines transgressives. Il s'agira d'analyser et de comparer les lieux de pouvoir détournés par les reines, ainsi que les situations propices à des renversements de situations à leur avantage. Nous nous pencherons sur l'un des ingrédients phares du succès des pièces : le travestissement de genre et le travestissement inter-genre qui complexifient la dimension du personnage.

Dans la troisième et dernière partie de notre travail, nous nous appuierons sur les crises effectives des reines et sur leurs crimes afin de mettre en évidence ou d'esquisser les portraits de la reine tueuse et de saisir la place qu'elle occupe dans le théâtre du XVII^e siècle.

Le premier chapitre abordera la notion du crime et de la criminelle. Dominer le « mâle », tel est l'objectif premier de ces reines aux penchants sadiques et pervers, qui n'atteignent un instant de jouissance que grâce à l'accomplissement d'actes violents et prémédités. Si les méthodes d'empoisonnement sont largement favorisées, tendant à devenir le *modus operandi* préféré de la femme, d'autres manières plus truculentes, sanglantes et inhabituelles comme l'étranglement, le dépeçage, la lapidation, l'immolation ou la blessure par arme blanche, seront également examinées. Que ce soit par un « tueur à gages » au sens moderne du terme, ou de leur propre main, le crime est mis en scène à l'intérieur même du théâtre et constitue le point central et paroxystique de toute intrigue. Enfin, la dimension de la reine et de la mère qui tue ou qui est sur le point de commettre un crime sexuel sera considérée.

Pour terminer, une dernière orientation dans le deuxième chapitre devra nous pousser à questionner la notion complexe et glissante de « psychologie » des personnages, dans la mesure où les personnages féminins analysés sont tous marqués du sceau de la démesure, de la transgression, voire de la folie. Leurs actions ou leurs crises peuvent de la sorte apparaître comme pathologiques, malades et irréversibles. Sans pour autant paraître anachroniques, certains symptômes de folie ou d'hystérie dans le sens médical du terme sont parfois perceptibles. Ainsi, l'observation de caractéristiques d'une écriture de la folie féminine livrée par les reines mais également par les autres personnages permettra d'appréhender ce concept de l'hystérique ou de la femme à tendance schizophrénique ou bipolaire. Les signes avant-coureurs qui témoignent d'une perte progressive de la raison, voire de certaines déviations

⁶² Regina, Christophe, *La violence des femmes : histoire d'un tabou social*, op. cit., p. 28.

mentales, permettront de voir les partis pris par les dramaturges et les messages servis par cette représentation de la femme dérangée dans la continuité du modèle historique, à la fois intrigant et fascinant, de la souveraine Jeanne 1^e de Castille. Nous nous demanderons jusqu'à quels points ces « histoires de folles », ces sortes d'Antigone du XVII^e siècle qui se livrent sur scène, interrogent une polarisation entre le masculin et le féminin.

La dernière partie de notre recherche intégrera une perspective plus juridique : nous nous intéresserons à la mise en scène du théâtre judiciaire et de la justice au sein du monde théâtral. Nous tenterons de repérer les ressemblances avec le rituel du procès judiciaire qui vise à accuser, juger et surtout condamner les reines coupables. Le processus de la déchéance de la reine, comme chef suprême du pouvoir, dans le « box des accusés » sera particulièrement mis en avant. La finalité des reines coupables de crimes permettra de voir si le jugement final est le même : certaines bénéficient d'un acquittement, d'autres d'une condamnation exemplaire à l'image de leurs comportements hors normes.

PREMIÈRE PARTIE

REPRÉSENTATIONS ET RÉALITÉS DU PERSONNAGE DE LA REINE

CHAPITRE I

FIGURE(S) DE LA REINE DANS L'ESPAGNE DU XVII^e SIÈCLE

1. AMBIGUÏTÉ DU DROIT FEMININ : DISCOURS ET RÉALITÉS

1.1. Régner sans gouverner

1.1.1 Devenir reine : le corps politique royal

Une première approche, à la fois linguistique, étymologique et sémantique nous amène à constater que le concept de « reine » continue encore aujourd'hui de se diviser en deux notions principales. Morphologiquement, sans avoir subi une grande modification terminologique, le mot *reina*, de l'espagnol médiéval *Reyna*, dérive directement du latin *regina* qui désigne « la reine, la déesse, la fille de roi ou princesse et la grande dame »⁶³. Dans le *Tesoro de la Lengua castellana o española*⁶⁴ de Sebastián de Covarrubias, est cité le nom de la reine catholique, mais aucune entrée n'est spécifiquement consacrée à la personne de la reine, ce qui suppose des difficultés de conceptualisation ou de considération à cette époque : « Reina doña Isabel, mujer de don Fernando, a los cuales llamamos los Reyes Católicos, remitiendo a lo que las Crónicas escriben de ella »⁶⁵.

⁶³ Gaffiot, Félix, *Dictionnaire latin-français*, éd. Flobert, Pierre, Paris, Hachette, 2001, *Regina*, p. 635. Une autre définition en latin propose « 1. Fille du roi. 2. Femme du roi. 3. Impératrice. », Du Cange, Charles Du Fresne, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, éd. L. Favre Niort, 1887, t. 7, col. 093c, <http://ducange.enc.sorbonne.fr/REGINA1>. Les occurrences du mot *regina* dans les textes latins désignent aussi bien la reine comme épouse et pendant féminin du roi ou comme c'est le cas de Junon citée comme exemple, femme de Jupiter et en ce sens-là reine des dieux. L'origine étymologique du *Reyna* médiéval se fonde donc sur une conception limitée du pouvoir puisque la reine n'est considérée que grâce à son lien familial à un homme de pouvoir.

⁶⁴ Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, éd. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Universidad de Navarra, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2006.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 1107.

On la retrouve associée à la définition du roi et par extension à l'exercice du pouvoir : « Reina, reino, reinar o reinado ». Plus tard, dans le *Diccionario de Autoridades*⁶⁶ du XVIII^e siècle, on parle d'elle en tant qu'« esposa del Rey, o la que posee con **derecho de propiedad**⁶⁷ un Reino », statut familial ou de propriété. L'actuel *Diccionario de la Real Academia* propose une définition similaire : « 1. Esposa del rey 2. Mujer que ejerce la potestad real por **derecho propio**⁶⁸ ». Le peu d'évolution du concept de la reine de l'Antiquité en passant par le Moyen Âge jusqu'à aujourd'hui sous-entend une paralysie conceptuelle qui relègue au second rang les dimensions de sa fonction royale et politique. La notion que l'on peut se faire de la reine, d'un point de vue sémantique, n'est pas totalement satisfaisante et semble davantage reposer sur la qualité d'épouse d'un roi ou sur sa relation à des droits personnels ou de propriété dans la perspective d'un exercice du pouvoir. La réalité est certes plus complexe, mais il est vrai que les difficultés à cerner clairement les enjeux que suppose ce statut dans une hiérarchie politique ne facilitent pas la représentation que l'on peut se faire de la reine espagnole. Cela amène naturellement à se demander si la femme ne peut accéder au sommet que par ces deux voies. La reine doit-elle être conceptualisée en priorité par son lien de parenté au roi ? Cela reviendrait donc à mesurer le pouvoir en fonction d'une dépendance ou par rapport au sexe masculin. Dans quels cadres ou hors cadres peut alors s'exercer le pouvoir d'une femme ? Enfin, pour notre recherche, nous sommes en mesure de nous demander s'il existe réellement une forme de pouvoir au féminin au XVII^e siècle et si tel est le cas sur quels modèles s'appuierait-elle ?

La reine dans l'Histoire moderne a un statut fragile marqué par le sceau d'une ambiguïté due à un certain vide juridico-politique la concernant et qui remonte à l'époque d'Alphonse X au XIII^e siècle. C'est dans la seconde partie de son œuvre juridique des *Siete partidas*⁶⁹, consacrée à la définition des souverains en terme de droit politique, qu'est

⁶⁶ *Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española* [1726-1739], version en ligne, <http://web.frl.es/DA.html>

⁶⁷ Les caractères en gras sont de notre fait et nous les emploierons pour souligner des termes ou expressions qui nous semblent pertinents et dignes d'être remarqués.

⁶⁸ *Diccionario de la Lengua Española*, op. cit., <http://lema.rae.es/drae/?val=reina>

⁶⁹ Alphonse X le Sage commande à ses juristes un recueil juridique regroupé dans les *Siete Partidas* (écrit entre 1251-1265), capable d'établir une unité législative commune et de lutter contre l'éparpillement des chartes (*fueros*) régionales, basées sur le droit romain et le droit coutumier afin d'éclaircir entre autres des règles concernant le pouvoir, l'héritage, la succession, l'économie. Le droit au XVII^e siècle n'est qu'une continuité des lois émises dans les *Siete partidas*, qui servira de texte de référence avec l'Ordonnance d'Alcalá, sous le règne d'Alphonse XI en 1348, avant d'être réactualisé par les Lois de Toros en 1505 à la mort de la reine Isabelle la Catholique. Ce corpus juridique se modernise avec les nouvelles législations et une *Nueva Recopilación de Leyes de España* est émise en 1567 à la demande du roi Philippe II. Suivra une ultime version, la *Novísima recopilación* en 1805, qui définit plus clairement les fonctions de roi et reine en appliquant notamment officiellement la loi salique reconnue par Philippe V en 1703. Concernant le processus de codification des lois

suggérée en filigrane la possibilité pour la femme de régner auprès du roi, et non de gouverner⁷⁰. Cette évocation est pour le moins obscure et confuse : en effet, nous considérons que les termes « régner » et « gouverner », bien qu'assez proches ne désignent pas la même forme de pouvoir. Régner comporte l'idée d'une ascendance, d'une emprise exclusive d'une personne *sur* un royaume et un peuple qui, bien souvent, le pousse à exercer une autorité souveraine. L'exercice du pouvoir se décline sous une forme de gouvernement, qui, éclairé par une étymologie proche du domaine nautique, renvoie à commander, diriger et régir un peuple. En d'autres termes, le règne apporte une exclusivité du pouvoir qui se complète la plupart du temps par un gouvernement. Ainsi, la reine, au Moyen Âge s'inscrit-elle dans cette idée de disposition d'un pouvoir absolu, sans pour autant en assurer la direction et le fonctionnement.

Les pouvoirs dont peuvent user les reines ne résultent que de situations extrêmes provoquées par une absence physique d'un homme, qu'il soit père, mari ou frère. Même s'il est évident qu'Alphonse X se borne à définir les pouvoirs du roi, au Moyen Âge, et notamment dans les royaumes de Castille et de Léon⁷¹, les nombreux cas de reines régnantes influencent la formulation de leurs privilèges en ne les écartant pas du pouvoir :

Dos eran sus grandes poderes, el judicial y el gubernativo. El rey tenía potestad de gobernar la comunidad, mantener la paz, conservar la justicia, defender a la iglesia, proteger el territorio y guardar personas y bienes. Nada especifican los códigos de leyes acerca de si esas prerrogativas del rey alcanzaban también a la reina. Habría que pensar que no, pues las menciones a las mujeres del rey, fueran esposas legítimas o concubinas, se encuentran en otros capítulos en los que simplemente se indica como se ha de guardar a la reina o a la mujer del rey. **Las prerrogativas de un rey, o sus funciones, serían aplicables a las reinas cuando éstas tuvieran en sus manos el reino por ausencia de monarca varón**⁷².

Dans le droit politique médiéval, en dépit des disparités territoriales de la Péninsule Ibérique, ce sont les conditions d'accès au trône qui permettent à une femme de régner. Ces privilèges qui, sont clairement définis cette fois-ci, font de la reine un élément crucial et essentiel dans le système de pouvoir des rois. Le mariage avec une femme titulaire d'un royaume et donc membre d'une famille royale, permet à l'homme d'accéder au pouvoir même

aux XVII^e et XIX^e siècles, voir Bouché, Luis, *Nuevos y viejos problemas en la sucesión de la corona española: pragmática de Carlos III sobre matrimonios desiguales*, Hidalguía, Madrid, 1999.

⁷⁰ « REINAR. Posseer un Reino, gobernarle y administrarle con el caracter de propiedad. GOBERNAR. Mandar, regir, ordenar y dirigir en orden a algún fin. », *Diccionario de Autoridades, op. cit.*, Tome IV et V, 1734, 1737.

⁷¹ Nous renvoyons aux exemples d'Urrique 1^{er} au XII^e siècle ou de Bérengère 1^{re} de Castille au XIII^e évoqués par Antonella Liuzzo Scorpo dans l'article « La idea del poder en la Península Ibérica en la Edad Media: perspectivas universales y particulares en *La General Estoria y La Estoria de España* », in *Studia Historica. Historia Medieval*, n° 29, 2011, p. 23-50.

⁷² Fuente Pérez, María Jesús, « ¿Reina la Reina? Mujeres en la cúspide del poder en los reinos hispánicos de la Edad Media (siglos VI-XIII) », in *Espacio, Tiempo y Forma, Historia Medieval*, Serie III, n° 16, 2003, p. 53-57, p. 56.

si trois autres possibilités sont admises par Alphonse X : la succession, la reconnaissance de la *vox populis* et la concession papale :

Est proprement appelé roi celui qui obtient de droit la seigneurie du royaume. Et il est quatre façons de l'obtenir de droit : la première, lorsqu'à la mort du roi les royaumes reviennent par **héritage** à son fils aîné ou à un autre de ses plus proches parents ; la deuxième, lorsqu'un homme obtient le royaume avec l'**accord de tous**, lesquels l'ont choisi pour seigneur parce qu'aucun parent du roi défunt ne pouvait de droit hériter de sa seigneurie ; la troisième, par **mariage**, lorsqu'un homme épouse une femme héritière du royaume et peut alors, même s'il n'est pas de lignage royal, être appelé roi après son mariage ; la quatrième, par **concession** du pape ou de l'empereur, lorsque l'un d'eux donne des rois aux terres où il est en droit de le faire. Donc, si les rois obtiennent les royaumes de l'une des façons mentionnées ci-dessus, ils sont proprement dits rois⁷³.

L'union avec une femme titulaire d'un royaume suppose donc la possibilité qu'à la femme d'hériter d'un territoire, d'en être propriétaire et d'en faire valoir les droits qui en découlent au même titre que les hommes⁷⁴. D'ailleurs, la titulaire d'un territoire perd son titre de femme commune pour se voir octroyé celui de *Reyna*, ce qui sous-entend une élévation sociale au plus haut. Néanmoins, si en Castille, on attribue la propriété d'un royaume sans distinction de sexe au premier enfant et sans remettre en cause une capacité à gouverner qui serait sexuée⁷⁵, il n'est pas de même au royaume d'Aragon, où règne la loi salique⁷⁶ qui

⁷³ « Es llamado rey verdaderamente a aquel que con derecho gana el señorío del reino, y puédese ganar por derecho de estas cuatro maneras: la primera es cuando por herencia hereda los reinos el hijo mayor, o alguno de los otros que son más cercanos parientes de los reyes al tiempo de su muerte, la segunda es cuando lo gana por conformidad de todos los del reino, que lo escogen por señor, no habiendo pariente que deba heredar el señorío del rey finado por derecho, la tercera razón es por casamiento y esto es cuando alguno casa con dueña que es heredera de reino, que aunque él no venga de linaje de reyes, puédese llamar rey después que fuere casado con ella, la cuarta es por otorgamiento del papa o del emperador cuando alguno de ellos hace reyes en aquellas tierras en que tienen derecho de hacerlo, y los que ganan aquellas tierras en que tienen derecho de hacerlo; y los que ganan los reinos en alguna de las maneras que antes dijimos son dichos verdaderamente reyes, [...] » , « Titre I. Qui traite des empereurs, des rois et des autres grands seigneurs », Alphonse X le Sage, *Deuxième partie*, in *Les Livres d'e-Spania*, dir. Georges Martin, Paris, SEMH-Sorbonne, 1, 2010, <http://e-spanialivres.revues.org/66>, Loi IX.

⁷⁴ Ce sont principalement les droits politique, privé (en particulier le droit matrimonial et successoral) et pénal qui permettent d'appréhender au mieux la considération juridique de la femme depuis le Moyen Âge, le droit civil reconnaissant le plus aisément une parité entre l'homme et la femme. A ce propos, voir Galán-Juárez, Mercedes, « Estudios jurídicos sobre el papel de la mujer en la Baja Edad Media », in *Anuario Filosófico*, 1993, p. 541-557.

⁷⁵ S'inspirant d'exemples de royaumes étrangers et passés, Alphonse X reconnaît à la femme un pouvoir légitime : « Et par conséquent ils établirent qu'en l'absence d'enfant mâle, la fille aînée héritât du royaume. Et ils ordonnèrent de surcroît que si le fils aîné venait à mourir avant d'avoir hérité et qu'il laissât un fils ou une fille né de sa légitime épouse, ce fils ou cette fille reçût le royaume et nul autre. », « Comment le peuple doit garder le roi en la personne de ses fils », Alphonse X le Sage, *Deuxième partie*, *op. cit.*, <http://e-spanialivres.revues.org/80>, Titre XV, Loi II.

⁷⁶ L'introduction de la loi salique, de coutume française à loi publique réactivée au XV^e siècle en France reconnaît les privilèges du « sexe viril », p. 24 afin d'exclure les femmes du pouvoir. « Cette loi fondamentale s'appliquait au domaine royal qui était une chose publique inaliénable, gouvernée par une succession de rois [...] et interdisait au roi régnant d'écarter un dauphin de sa succession. », p. 21. Au XVII^e siècle, la loi salique est remplacée par la loi de la succession en lignée mâle, p. 28. Hanley, Sarah, « La loi salique », in *Encyclopédie politique et historique des femmes : Europe, Amérique du Nord*, éd. Christine Fauré, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 11-29.

exclut automatiquement tout héritier « femelle » du trône⁷⁷. La norme législative du droit médiéval se calque sur celle de Castille entre les XIII^e et XVII^e siècles mais les principes fondamentaux de succession se basent davantage sur ceux d'Aragon. La succession s'y fait par filiation patrilinéaire et agnatique afin de conforter un équilibre social et moral et de confirmer une logique masculine⁷⁸. En théorie, puisque rien ne l'interdit dans les textes juridiques, la femme peut gouverner par son droit de naissance et selon l'ordre de succession, mais dans les faits, son accès au pouvoir repose essentiellement sur un système électif et exclusif de la part des hommes. Il existe donc en Espagne depuis le Moyen Âge deux types de reines que nous définirons de la façon suivante: d'une part, la souveraine, que nous nommons la *reine-roi*, la femme titulaire d'un royaume et qui agit comme une reine à part entière en son nom propre, et d'autre part, la femme régnante qui peut être soit la *reine du roi*, autrement dit, la reine consort, qui n'est définie que comme l'épouse d'un roi, soit la *reine au nom du roi*, c'est-à-dire la reine régente, qui incarne le roi mais sans le remplacer⁷⁹.

1.1.2. Reine-Roi : souveraine et propriétaire, une spécificité castillane

Les véritables femmes régnantes et gouvernantes connues dans l'histoire de l'Espagne sont avant tout des *reines propriétaires*, selon une expression propre à la Castille médiévale, des reines titulaires d'un royaume et qui gouvernent légalement en leur nom propre comme un roi au féminin :

Las mujeres tenían posibilidades de recibir la Corona siempre que no hubiera ningún pariente varón. Sus derechos eran reconocidos cuando surgía un problema sucesorio, es decir cuando faltaban los hombres, que eran quienes tenían el derecho prioritario de recibir la Corona, en detrimento de sus hermanas mayores. No obstante, la situación de las mujeres en Castilla, en relación con la sucesión en el trono, era mucho más favorable que la existente en la Corona de Aragón, puesto que en Castilla se les daba la posibilidad de heredar con plenos derechos y ejercer también el gobierno sin ningún tipo de restricción. Cuando heredan la Corona no hay diferencias en el ejercicio del poder con respecto a los hombres. Si comparamos esta situación con la establecida en la Corona de Aragón, en la cual las mujeres son meras transmisoras de la realeza a sus hijos y están totalmente privadas de la «potestas», la situación de las mujeres en Castilla era mucho más favorable⁸⁰.

⁷⁷ Grañño Segura, Cristina, « Derechos sucesorios al trono de las mujeres en la Corona de Aragón » in *Mayurqa: Revista Del Departament de Ciències Històriques I Teoria de Les Arts*, n° 22, 1989, p. 591-600.

⁷⁸ Grañño Segura, Cristina, « Las mujeres y la sucesión a la corona en Castilla durante la Baja Edad Media », in *En la España medieval*, n° 12, 1989, p. 205-214, p. 205.

⁷⁹ Nous signalons en italiques certaines notions que nous définissons nous-même.

⁸⁰ « Las reinas propietarias eran las reinas por excelencia. Eran reinas por derecho propio, su poder procedía de ellas mismas. », Pérez Samper, María de los Ángeles, « Las reinas en la Monarquía española de la Edad Moderna », Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, p. 1.

Véritable spécificité castillane donc, cette particularité de statut se fonde sur les normes du droit successoral et sur l'héritage de terres qui ne se réduit pas à une attribution exclusive et uniquement agnatique mais à un principe de naissance. Les exemples sont nombreux et viennent confirmer une automatisation dans le système castillan. Au XV^e siècle, Isabelle la Catholique, qui représente la reine propriétaire par excellence au cœur d'une guerre de succession, réactive des débats qui remontent aux origines de la norme et aux cas d'héritage par les femmes en l'absence d'homme :

Algunos grandes dicen que como el rey Enrique murió sin heredero, el derecho sucesorio corresponde a Juan II de Aragón, que es hijo del rey Fernando de Aragón que es hijo de Juan I de Castilla. Y el siguiente en el derecho sucesorio es su hijo, el rey Fernando. Ellos insisten en que la reina Isabel no puede heredar el trono por ser mujer aunque sea pariente directo. Y como la reina no debe entender la política, el rey varón debe heredar el trono. Contra esto la reina insiste que muchas mujeres podían suceder al trono en el caso de carecer de un varón de línea directa en la institución de España desde la antigüedad, y la herencia pertenecía a ellas. La hija de Pelayo, Ermesinda heredó el reino porque no había un heredero varón, y se casó con el rey católico, Alfonso. La hermana de Fruela, Adcinda heredó el reino por carecer de heredero varón, y se casó con Silo. Sancha heredó después de su hermano Bermudo de León, y se casó con el rey Alfonso. La madre del rey Alfonso, Urraca heredó el reino de su padre, el rey Alfonso, y ha sido la reina. Berenguela heredó el trono tras fallecer su hermano, el rey Enrique en Palencia. La hija de Constanza, que es la hija del rey Pedro se reconoció en las Cortes como la primogénita heredera de Castilla. En cualquier época en el caso de que se carezca de varón de línea directa, a las mujeres de la línea directa nunca se le ha impedido el derecho sucesorio por línea colateral. Aunque sea mujer, es evidente que debe heredar el reino, y no el rey Juan ni las demás personas. Y el reino nunca puede ser una dote, y el rey no puede recibir el poder de gobernar el reino, insistió también la reina⁸¹.

Ce statut particulier, bien que récurrent à l'époque du Moyen Âge, et fixé par les lois alfonsines, informe quant aux tensions et aux doutes qui se forment autour de la présence d'une femme au pouvoir. Nombreuses sont donc les reines qui héritent le titre de *Reyna*, mais qui en réalité, ne peuvent en assumer les pouvoirs de façon effective. L'Espagne, ou plus justement la Castille, à la différence de la France et d'autres royaumes européens – dont la succession à la couronne par une lignée est strictement masculine, régie par la loi salique –, fait néanmoins figure d'exception en raison d'un pouvoir non excluant :

Si la phallocratie domine dans toute l'Europe du temps, continentale ou insulaire, il n'est qu'un autre royaume qui, à l'instar de la France, « ne tombe pas en quenouille » : c'est l'Espagne, cette couronne orientale de la péninsule Ibérique destinée, avec celle de Castille, à former le royaume d'Espagne. Encore que l'Aragon ne connaisse pas de loi salique à proprement parler puisque les princesses royales peuvent du moins transmettre à leurs descendants mâles des droits à la Couronne⁸².

⁸¹ Palencia, Alfonso de, *Crónica incompleta de los Reyes Católicos*, éd. Puyol, Julio, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934, chap. XXII, *La manera que debe tomar en el gobernación del reino*, cité par Shima Ohara, « La formación de la memoria y la función del derecho consuetudinario en el caso del derecho sucesorio al trono de las mujeres en la Castilla Medieval », in *Edad Media: revista de historia*, n° 7, 2005-2006, p. 101-120, p. 101.

⁸² Wanegffelen, Thierry, *Le pouvoir contesté : souveraines d'Europe à la Renaissance*, Paris, Payot, 2008, p. 138-139.

1.1.3. Reine *et* Roi : la souveraine régnante. Typologies et représentations historiques

Le cas de la *reine consort*, modèle le plus répandu, que nous dénommons *Reine du Roi*, vient en complément du roi, et n'est pas nommée Reine par un droit de succession mais grâce à sa position en tant qu'épouse du roi⁸³. Elle n'a le droit de régner qu'en cas de situations exceptionnelles, en l'absence du roi, et ne peut donc régner en son nom propre de ce que garantissent les droits de la propriétaire en Castille. En Aragon, les femmes accèdent au trône mais sans obtenir le droit de gouverner. Cette réglementation qui s'apparente à la loi salique, appliquée par le royaume de France notamment dès le XIII^e siècle, fixe et écarte clairement les femmes du pouvoir. La reine consort représente davantage la conception que les divers dictionnaires peuvent proposer de la reine en tant qu'épouse du roi sans y mettre une quelconque étiquette politique. Cela détermine donc un statut dépendant de l'autorité masculine qui ne laisse en théorie aucune marge de manœuvre politique au sexe féminin.

L'autre type de reine accepté et même parfois loué, agit plus par « intérim » lorsque le roi meurt, elle règne au nom du roi et pour un roi. Avant le XVII^e siècle, il s'agit de reines qui assument seules le pouvoir pour pallier une absence du roi et qui voient leur règne écourté dès qu'un homme peut remplacer le roi défunt. La régence vient donc renforcer un règne affaibli qui prend en compte une temporalité⁸⁴. Au XVII^e siècle, l'exemple de Marianne d'Autriche illustre une nouvelle conception de la régente puisqu'elle prend en charge le pouvoir au nom de son fils Charles II dès 1665. Elle est alors considérée comme une reine mère qui assure la régence jusqu'à la majorité du fils et qui assume une charge périodique et temporaire sans pour autant imposer une politique :

Cuando se presentaba una regencia por minoría de edad del heredero, la reina madre se convertía ciertamente en la regente más adecuada del reino, pues se suponía que por su calidad de mujeres y madres, defenderían como nadie la herencia de sus hijos, sin sentirse jamás tentadas a usurparla. Podemos suponer que los discursos que sublimaban la bondad femenina a través de la maternidad habían calado hondo, pero también que estas construcciones en realidad encubrían el hecho de que no se aceptaría la usurpación del trono por parte de una mujer⁸⁵.

⁸³ En espagnol, le terme *consorte*, apparaît dans le *Diccionario de Autoridades* au XVIII^e siècle, inspiré de l'anglais « Partícipe y compañero con otros en los bienes o males. Es del Latino *Consors*, que significa esto mismo ». Tome II, 1729, « Se toma especialmente por el marido y por la muger. », Tome III, 1732. En français, on considère le ou la consort, comme « celui qui possède conjointement quelque chose avec quelqu'un, celui ou ceux qui possèdent en commun », <http://www.cnrtl.fr/etymologie/consort>

⁸⁴ « Regencia. Se toma asimismo por el gobierno de un Reino o Estado, en tiempo de la menor edad, ausencia o insuficiencia de su legítimo Príncipe. », *Diccionario de Autoridades*, *op. cit.*, Tome V, 1737.

⁸⁵ Barranco García, Margarita, « La Reina Viuda o la muerte del cuerpo simbólico », in *Chronica Nova: Revista de Historia Moderna de La Universidad de Granada*, n° 34, 2008, p. 45-61, p. 58.

La législation du XVIII^e siècle, qui ne subira plus de modification jusqu'à ce jour, vient clarifier le statut des femmes *au* pouvoir et élimine donc toute chance pour une femme d'être *de* pouvoir politique à part entière. Le pouvoir donne le droit d'exercer une autorité :

Una de las nociones fundamentales del derecho en Roma fue precisamente la separación entre autoridad – *auctoritas* – y el poder – *potestas* –, cuya distinción es la base de toda la construcción en su periodo clásico. Autoridad –*auctoritas*– se puede definir siguiendo a Alvaro Dors, una de las mayores eminencias en el campo, como «saber públicamente reconocido», que en el sistema romano – explicado de un modo no del todo exacto pero creo que válido para mi propósito – recaía sobre los jurisperitos o juriconsultos, que eran los encargados de – guiados por la prudencia, de aquí la palabra jurisprudencia – dar soluciones a los problemas jurídicos que les plantearan. La *potestas*, «el poder públicamente reconocido» que recaía sobre los consules, era la encargada de ejecutar lo dispuesto por la *auctoritas*⁸⁶.

Il convient de toujours définir la reine par rapport au roi et très peu comme un individu politique indépendant selon le principe alfonsin de subordination⁸⁷. Il faudrait alors concevoir la reine selon deux domaines : l'un relevant du politique et du public et l'autre du juridique et du privé. Spécialiste de l'absolutisme monarchique, Fanny Cosandey reprend la théorie des deux corps du roi⁸⁸ qui, pour les reines européennes du XVII^e siècle, se définit à partir d'une dichotomie entre le corps royal et le corps-sujet, le politique et l'humain : « Le corps charnel, mortel, est le support d'un corps intemporel, spirituel, caractérisé par la dignité et incarnant l'essence même de la monarchie »⁸⁹.

1.2 Les corps de la reine

1.2.1 Être reine : le corps légitime de la reine

Comme rappelé là encore par Alphonse X, le mariage en général implique la représentation des deux sexes en jugeant leur union capitale et indivisible :

⁸⁶ Zafra, Rafael, « ¿Emblema? *Imago auctoritatis*, in *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, éd. Ignacio Arellano, C. Strosetzki y E. Williamson, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, p. 285-293, p. 287.

⁸⁷ « Et pour tout le reste, les gens du peuple doivent honorer et garder la reine comme ils honorent et gardent le roi. En effet, ils ne pourraient pas s'acquitter pleinement envers lui des cinq choses exposées plus haut s'ils ne gardaient pas aussi la reine. Et quiconque oserait faire à la reine l'une des choses dont nous avons dit plus haut qu'il est défendu de les faire au roi, commettrait une trahison notoire ; tout d'abord en raison de l'honneur du roi, parce que le roi et la reine ne font qu'un, ensuite parce que les enfants qui naissent d'eux sont appelés à devenir seigneurs et doivent hériter des royaumes. Ainsi, ceux qui le feraient devraient recevoir la même peine que s'ils l'avaient fait au roi en personne. », « Comment le peuple doit garder son roi, sa femme, ses enfants et ses autres parents, ainsi que les dames, les demoiselles et les autres femmes qui entourent la reine », Alphonse X le Sage, *Deuxième partie*, *op. cit.*, <http://e-spanialivres.revues.org/90>, Titre XVI, Loi I.

⁸⁸ La comparaison est basée sur la métaphore des deux corps du roi, étudiée par Ernst Kantorowicz en 1957, et s'applique aux royaumes français et britanniques de la Renaissance, selon laquelle, le roi se diviserait en deux entités : l'une naturelle, humaine et politique doublée d'une seconde nature immortelle, surnaturelle et mystique, Kantorowicz, Ernst Hartwig, *Les deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen âge*, Traduction Jean-Philippe Genet et Nicole Genêt, Paris, France, Gallimard, 1989.

⁸⁹ Cosandey, Fanny, *La Reine de France : symbole et pouvoir*, Paris, Gallimard, 2000, p. 87.

Matrimonio es ayuntamiento de marido y de mujer hecho con tal intención de vivir siempre en uno, y de no separarse, guardando lealmente cada uno de ellos al otro, y no ayuntándose el varón a otra mujer, ni ella a otro varón, viendo reunidos ambos⁹⁰.

Le droit privé et en l'occurrence matrimonial, plus largement destiné à l'ensemble des femmes, apporte un éclairage plus précis quant à la place de la reine qui n'est qu'une transposition aux hautes sphères du pouvoir de la société phallocrate de l'époque : « L'aspect théorique de la construction monarchique repose sur la projection de l'autorité du père : le pouvoir souverain est semblable à celui du *pater familias* mais à une autre échelle »⁹¹. L'état civil même d'une femme est attesté au moment de sa naissance et ne réapparaît que lorsqu'elle se marie, puisque le contrat de mariage stipule les aspects de l'union entre l'homme et la femme. Comme remarqué précédemment, l'institution du mariage régie par l'Eglise est l'une des principales voies formulées dans les *Partidas*, qui permette à une femme non roturière⁹² d'accéder au pouvoir et d'embrasser les fonctions de reine, davantage en tant que *reine pour le roi* que *reine-roi* :

[...] el cristianismo favoreció la condición de la mujer, en cuanto al reconocimiento de su capacidad jurídica civil, en plano de igualdad al hombre dentro del matrimonio [...] No se puede dudar del espíritu cristiano que las inspira y de la consideración de la mujer como compañera del hombre [...]⁹³.

Le sacrement du mariage au XVII^e siècle, respectant le droit canonique au XIII^e siècle, se projette sur trois plans différents : institutionnel, normatif et rituel⁹⁴. Les principes

⁹⁰ Alphonse X Le Sage, *Las siete partidas*, éd. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Castalia, 1992, Quatrième partie, Titre II, Loi I.

⁹¹ Sicard, Frédérique, *La reine dans le théâtre de la cour d'Espagne : Isabelle de Bourbon, première épouse de Philippe IV*, Thèse de doctorat, Université de Caen, 2012, p. 298.

⁹² « Notre loi veut qu'une fois célébré, le mariage ne puisse être dissout sinon pour des raisons bien déterminées, comme il est exposé dans la quatrième partie de ce livre. C'est pourquoi le roi doit veiller à ce que la femme avec laquelle il entend se marier possède quatre qualités. La première, qu'elle soit de bon lignage ; la deuxième, qu'elle soit belle ; la troisième, qu'elle ait de bonnes mœurs ; la quatrième, qu'elle soit riche. En effet, plus elle sera de haute naissance, plus il s'en trouvera honoré, et plus les enfants qu'il aura d'elle seront honorés et considérés. Item, plus elle sera belle, plus il l'aimera et plus les enfants qu'il aura d'elle seront beaux et bien faits, ce qui convient beaucoup aux enfants de rois, qui doivent être ainsi faits qu'ils se distinguent des autres par leur belle apparence. Et meilleures seront ses mœurs, plus elle fera sa joie et mieux elle saura défendre l'honneur de son mari et le sien. Item, plus elle sera riche, plus le roi, sa descendance, et même le pays où il vit en tireront profit. », « Ce que doit être le roi pour sa femme et elle, pour lui », Alphonse X Le Sage, *Deuxième partie, op. cit.*, <http://e-spanialivres.revues.org/71>, Titre VI, Loi I.

⁹³ Galán-Juárez, Mercedes, « Estudios jurídicos sobre el papel de la mujer en la baja Edad Media », art. cit., p. 556.

⁹⁴ « Se trataba en realidad de un pacto mediante el cual se hacía entrega de una mujer a un hombre, para que éste ennobleciera o enriqueciera con ella a su familia y, sobre todo, para que asegurara su descendencia. La mujer, además, llevaba el ajuar con que su padre la proveía, y los derechos que pudiera tener en relación con la familia que dejaba. El esposo, por su parte, garantizaba la seguridad económica de la esposa mediante la donación de unas arras que consistían en tierras, bienes o dinero. La ceremonia del matrimonio reflejaba en su ritual esos objetivos. Ponía el padre con sus propias manos a su hija en las manos del esposo; y el esposo entregaba – significadas en unas monedas – las arras a la esposa. Se visitaba la cámara nupcial, por otro lado; y, en ella, se deseaba y se pedía una copiosa descendencia. », Casaldueiro, Joaquín, « Alfonso El Sabio: El

chrétiens d'origine divine servent de base pour la construction d'une théorie du mariage qui se conçoit, en principe, comme une union civile monogamique consentie et libre qui distingue bien les deux identités en présence et qui rappelle l'ascendant du mari sur la femme⁹⁵. Toutefois, l'union entre l'homme et la femme implique une certaine parité au sein du couple dans les domaines du patrimoine et de l'héritage⁹⁶. En effet, le régime économique matrimonial, établi dans la quatrième partie des *Partidas*, qui fait reposer l'ensemble de l'administration des biens sur le mari, prend en compte la présence de la femme qui jouit de droits identiques puisqu'elle dispose des mêmes biens. Le mariage apporte donc à la femme une connexion indissoluble avec son époux et, dans le cas des unions royales, dessine la possibilité d'une protection et d'un traitement supérieurs aux autres femmes, grâce notamment aux nombreuses lois d'Alfonse X qui définissent les façons de traiter la reine⁹⁷. Plus qu'une union civile à caractère religieux, le mariage avec une femme est à considérer comme une institution fondamentale à l'équilibre non seulement du roi mais aussi du royaume car il suppose un enrichissement économique non négligeable. A partir du caractère indivisible et interdépendant du mariage que nous soulignons, la reine entre en compte en tant que principale monnaie d'échange dans un marché matrimonial européen en pleine effervescence qui consolide les alliances entre les royaumes depuis la fin du XV^e siècle⁹⁸. Les

matrimonio y la composición de *Las Partidas* » in *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36, n° 1, 1988, p. 203-218, p. 211.

⁹⁵ L'œuvre alfonsine insiste sur le caractère indissoluble et consenti du mariage : « Consentimiento solo con voluntad de casar hacer matrimonio entre el varón y la mujer; y esto es por esta razón, porque aunque sean dichas palabras según deben para hacer el casamiento, si la voluntad de aquellos que las dicen no consiente con las palabras no vale el matrimonio quanto para ser verdadero, como quiera que la Iglesia juzgaría que valiese, si fuesen probadas las palabras por juicio que fueran dichas en la manera que se hace el casamiento por ella. Pero razón hay por la que se podría hacer el matrimonio sin palabras tan solamente por el consentimiento; y esto sería como si alguno casase que fuese mudo, que aunque por palabras no pudiese hacer el casamiento, lo podría hacer por señales y por el consentimiento. », Alfonse X le Sage, *Las siete partidas*, *op. cit.*, Quatrième partie, Titre 2, Loi V.

⁹⁶ « En ellos se estipulan y regulan cada uno de los aspectos de dichas alianzas. Entre otras cuestiones, contienen las obligaciones y deberes de los esposos, la cuantía de la dote a aportar y los derechos de viudedad en el caso de supervivencia de la reina al rey. Las gestiones que se recogen en estos contratos eran realizadas por los embajadores extraordinarios, a los que se les concedía poderes especiales en los que eran nombrados para llevar a cabo estos negocios. », García Barranco, Margarita, *Antropología histórica de una élite de poder: Las reinas de España*, Thèse de doctorat, Université de Grenade, 2007, p. 54.

⁹⁷ Alfonse X le Sage, *Deuxième Partie*, *op. cit.*, Titre XIV.

⁹⁸ L'exemple de l'arrivée à la cour d'Espagne d'Isabelle de Bourbon, reine de France unie à Philippe IV en 1615 et à l'origine de dissensions et de discordes géopolitiques, ainsi que la rivalité entre le favori du roi, le comte-duc de Olivares, et les maisons de France et d'Espagne, preuve d'un malaise occasionné par cette figure, cité par Sicard, Frédérique, « Une reine entre ombres et lumières ou le pouvoir au féminin : le cas d'Isabelle Bourbon, reine d'Espagne, première femme de Philippe IV (1603-1644) », in *Genre & Histoire*, n° 4, 2009, <http://genrehistoire.revues.org/736>

traités de paix étant souvent signés sous contrepartie d'alliances matrimoniales, la femme apporte très souvent une compensation financière non négligeable⁹⁹.

Les alliances convenues entre les pères des princesses ou des infantes, bravant ainsi le principe chrétien du libre choix des époux dans le consentement du mariage, garantissent une tutelle à vie de la femme qui passe du père au mari, perpétuant le modèle patriarcal en vigueur : « El matrimonio tradicional se define como una institución jurídica en la que las enseñanzas de la Iglesia, son las inspiradoras del derecho: se basan en la subordinación de la mujer frente al marido, el cual tiene en el seno de la *familia* la autoridad entera y plena. Las mujeres serán las eternas menores que pasan de la tutela del padre a la del esposo¹⁰⁰. » La femme de haute naissance intervient dans les processus d'héritité et de continuité des alliances inter-royaumes, véritables affaires d'Etat, et fait partie d'une stratégie politique de pacifisme, orchestrée par les hommes. L'échec du mariage et plus particulièrement l'infécondité, peut conduire à un désastre politique non sans répercussions, comme le remarque le philosophe et médecin espagnol Juan Huarte de San Juan au XVI^e siècle :

Mayormente dice Platón que convenía este arte en los casamientos de los reyes; porque, como importe tanto a la paz y sosiego del reino que su príncipe tenga hijos legítimos en quien suceda el estado podría acontecer que, casándose el rey a tiento, topase con una mujer estéril, con quien estuviese impedido toda la vida sin esperanza de generación; y muerto sin herederos, luego nacen guerras civiles sobre quién ha de mandar¹⁰¹.

Force est de constater que princesses, infantes et bientôt reines, n'ont de pouvoir que dans leur nom et leur titre, incarnant la femme *de* pouvoir mais, instrumentalisées par les hommes à des fins mercantiles, économiques et géopolitiques, ne pouvant asseoir une forme de pouvoir politique en tant que femme *au* pouvoir. La reine sans le roi n'existe pas et inversement, conformément aux principes d'unité, de complémentarité et d'interdépendance. D'ailleurs, les femmes qui s'approchent du pouvoir sont très souvent mal vues par les hommes, sauf si elles agissent avec le roi :

Si, como es evidente, hubo reinas y mujeres nobles que ejercieron funciones políticas efectivas y plenas de todo orden, tal hecho fue percibido por la mayor parte de los historiadores considerados como algo contra natura, valorando tal actividad solo bajo patronos de comportamiento que se identificaban como típicos de la condición varonil, dando lugar a esta repetida manifestación de

⁹⁹ Citons en exemple le traité de Cateau-Cambrésis d'où découle le mariage d'Isabelle de Valois et Philippe II (avril 1559) ou la paix des Pyrénées qui se conclut par le mariage entre Marie-Thérèse d'Autriche et Louis XIV en 1659, Bély, Lucien, *La société des princes : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1999, voir la seconde partie : Union et désunion, p. 163-382. L'importance des unions franco-espagnoles inspire d'ailleurs le poète français François de Malherbe (1555-1628) qui fait cette réflexion : « c'est à l'Espagne à produire des reines, / Comme c'est à la France à produire des rois », *Stances sur le mariage du roi et de la reine*, 1615, Malherbe, François de, *Poésies de François Malherbe*, éd. Jean-Baptiste Tenant de La Tour, Paris, Charpentier, 1842.

¹⁰⁰ García Barranco, Margarita, *Antropología histórica de una élite de poder: Las reinas de España*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰¹ Huarte de San Juan, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 588-589.

que una reina solo podía ser ejemplar por su sumisión al rey consorte o por su renuncia a favor del hijo o del hermano, o porque, puesta a ser reina de verdad por exigencia de las circunstancias, parecía más hombre que mujer¹⁰².

Être reine signifierait donc représenter, incarner et symboliser plutôt qu'administrer, commander et diriger auquel cas, il lui faudrait faire preuve d'une certaine masculinité ou virilité.

1.2.2 Rester reine : le corps biologique de la reine

Tout comme la femme, le statut de reine et ses éventuels pouvoirs, en dehors de son lien héréditaire ou matrimonial, passe par le regard de cette autorité portée par les hommes¹⁰³. La tension générée par le statut se construit bien toujours à partir de l'acceptation et du regard posé sur la femme par l'homme. Plus que des droits, il convient de parler des devoirs et des obligations de la reine que les hommes ont toujours eu soin de rappeler et qui se limitent à la sphère familiale et conjugale. Scrupuleusement observé, son devoir moral qui la lie directement à son tuteur et qui est fixé par le mariage, la pousse à adopter une attitude exemplaire et conforme à l'ensemble des reines de l'histoire. Elle incarne l'idéal vivant de la perfection afin d'inciter l'ensemble des femmes du royaume à suivre son exemple.

A la pression successorale ou matrimoniale selon le type de reine, s'ajoute une pression sociale et éthique très forte, dictée par son éducation qui est dispensée à la femme depuis son enfance. Tout son développement cognitif et biologique dépend d'un apprentissage codifié qui passe par un endoctrinement pédagogique répétitif de ses devoirs avant et pendant son mariage. Une littérature didactique foisonnante et orientée l'incite par ailleurs à adopter les bonnes manières à suivre et la conditionne, pour ne pas dire la formate, à suivre les normes imposées pour son sexe¹⁰⁴.

Comme cela est induit par la morale de Saint Augustin, le mariage supposant procréation et fidélité, impose une fonction proprement biologique et presque animale, et plus

¹⁰² Nieto Soria, José Manuel, « Ser reina », in *e-Spania*, 1, juin 2006, <http://e-spania.revues.org/327>

¹⁰³ « On ne naît pas femme, on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin », Beauvoir, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949, p. 13.

¹⁰⁴ Citons parmi les exemples de traités d'apprentissage celui de Durand de Champagne, *Speculum dominarum. Miroir aux dames*, écrit à la fin du XIII^e siècle pour la reine Jeanne, reine de France et de Navarre et qui passa au Moyen Âge entre les mains des princesses européennes. Ce manuel de morale féminine et chrétienne composé de trois traités est plus particulièrement destiné aux reines et aux princesses qui doivent assumer les responsabilités qui incombent à leur titre, Bibliothèque Nationale, Fonds français, n° 610.

encore pour une reine. Le mariage contraint la reine à une vie sexuelle intime à la fois régulée et tolérée dans le seul but de garantir une progéniture si possible masculine :

Elle ne peut pas être exilée sauf cas de haute trahison ou de stérilité. Sa fonction est de donner des héritiers à la couronne. Or la maternité renforçait considérablement son pouvoir, [...] la femme au XVII^e siècle, tant qu'elle n'a pas l'expérience d'être mère, n'est souvent pas prise au sérieux : elle reste « sous la tutelle de » ; dans l'esprit de l'époque, elle est « enfant » jusqu'à ce qu'elle soit « mère ». Mais parce qu'elle donne la vie et doit protéger les intérêts de ses enfants, on considère alors qu'elle sait protéger les intérêts de ses enfants : sa parole est respectée, elle acquiert du poids¹⁰⁵.

La pression somme toute biologique qui repose sur la reine se doit d'être gérée, en tenant compte des règles morales de pudeur et de fidélité afin de ne pas affecter les objectifs assignés à sa fonction reproductrice qui, en cas d'échec était durement condamnée : « La fecundidad de una Reina es la prenda que más ensalza. Reina que no logra esta dicha se reputa por muerta y su Monarquía por desgraciada »¹⁰⁶. La doctrine religieuse limite la sexualité à la seule fécondation, le mariage étant considéré comme une solution à des mœurs sexuellement dissolues :

En el modelo cultural del Antiguo Régimen la norma del comportamiento sexual está determinada por los imperativos morales de orden religioso; la doctrina católica desde San Pablo a San Agustín considera superior la castidad y el celibato consagrado. El placer sexual se considera intrínsecamente nocivo y es solo tolerable con vistas a la procreación en el seno del matrimonio, pues aunque elevado a la dignidad de sacramento, el matrimonio siempre fue considerado por la Iglesia, esencialmente como un remedio contra la fornicación, y su fin primero será la procreación, viéndose la felicidad y la santificación de los esposos como fines secundarios. De aquí se deriva que todo acto sexual fuera del matrimonio es un pecado mortal, como también lo es un acto matrimonial que no tenga como fin la procreación¹⁰⁷.

La classique et symétrique structuration des relations entre homme et femme, basée sur la subordination de la femme se trouve au sein du couple royal qui en théorie n'échappe pas aux mêmes règles législatives. Ainsi, au même titre que n'importe quel homme de la société, la liberté du roi se définit par une possession absolue du corps de la reine et sa responsabilité peut le conduire à châtier l'épouse adultère : « La autoridad del marido estaba apoyada por grandes facilidades jurídicas, incluso el asesinato por infidelidad de la mujer »¹⁰⁸. Fille, épouse puis mère, telle est la triade qui jalonne la vie des reines. Leur vie est réduite à satisfaire des besoins physiques qui servent les intérêts politiques, économiques et sociaux de l'ensemble du royaume.

¹⁰⁵ Sicard, Frédérique, « Une reine entre ombres et lumières ou le pouvoir au féminin : le cas d'Isabelle Bourbon, reine d'Espagne, première femme de Philippe IV (1603-1644) », art. cit., p. 9.

¹⁰⁶ López y Franco, Pedro, Oración fúnebre en las exequias de la Sereníssima Reyna Nuestra Señora, D. Maria Luisa Gabriela de Saboya; celebradas por la siempre vencedora Ciudad de Huesca, Huesca, Joseph Lorenzo de Larumbe, 1714, p. 17.

¹⁰⁷ Ortego Agustín, María Angeles, *Familia y matrimonio en la España del Siglo XVIII: Ordenamiento jurídico y situación real de las mujeres a través de la documentación notarial*, Thèse doctorale, Universidad Complutense Madrid, 2000, p. 64.

¹⁰⁸ Luján, Nestor, *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 100.

1.3 Quand la reine gouverne : exercice de la reine-roi

1.3.1 Isabelle de Castille, la reine-roi au pouvoir

La souveraine reste une exception dans l'expression d'un pouvoir féminin même si le nombre de princesses royales et de reines ne manque pas dans l'Histoire espagnole¹⁰⁹. Il est évident que le modèle le plus récurrent est celui des reines consorts : dans l'Histoire de l'Espagne moderne, quinze femmes au total sont reconnues non comme souveraines mais comme épouses du roi. Rappelons néanmoins la modification récente de la pratique puisque l'actuelle princesse d'Asturies Leonor de Borbón, est pour le moment l'héritière directe de la couronne espagnole en l'absence de mâle dans la famille et pourrait prétendre, un jour, à devenir la quatrième reine d'Espagne comme ses aïeules Isabelle la Catholique, Jeanne 1^{re} de Castille et Isabelle II d'Espagne.

La naissance d'Isabelle 1^{re} de Castille lui permit à la mort de son père d'hériter, des territoires de Castille par le *Juramento* des Cours de Madrigal en 1468, bien que cette décision successorale fixée par testament déchaînat une crise politique et dynastique qui débouche sur une guerre civile¹¹⁰. Elle se proclame reine propriétaire de la Castille, évinçant l'héritière légale Jeanne de Castille dite *la Beltraneja* devenant donc usurpatrice du pouvoir¹¹¹. Elle se charge elle-même de son mariage afin d'écarter les prétendants soumis par son frère Henri IV pour se marier avec Ferdinand d'Aragon en 1474. Sa pratique d'auto-proclamation cette même année, en fait d'elle une femme obstinée, têtue et active qui prend

¹⁰⁹ Voir à ce propos l'étude de Rubio, María José, *Reinas de España : las Austrias*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2010 et le volume sur la figure de la reine Isabelle I et des autres reines, *La reina Isabel I y las reinas de España : realidad, modelos e imagen historiográfica, Actas de la VIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, eds. María Victoria López-Cordón et Gloria Angeles Franco Rubio, Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, 2005.

¹¹⁰ Pérez, Joseph, *Isabelle la Catholique, Un modèle de chrétienté?*, Paris, Payot, 2004. Le spécialiste relate la triple problématique soulevée par l'avènement d'Isabelle en Castille : dynastique, politique et diplomatique.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 25. Sur la confusion et l'illégitimité sous-jacente d'Isabelle : « Tercera en la línea sucesoria de los trastámaras castellanos en el momento de su nacimiento, consiguió ascender hasta un discutido primer lugar, merced a los conflictos internos que aquejan a Castilla durante el reinado de su medio hermano Enrique IV. A la muerte de éste, no hay acuerdo entre los castellanos sobre quién debe ser la sucesora. [...] Según el testamento de Juan II la sucesión al trono recaería en su hija sólo en ausencia de sus dos hijos, es decir la coloca en el tercer y último lugar de la línea sucesoria. Al ser destronado Enrique IV, sus enemigos creen aplicar el mencionado testamento cuando llaman a reinar a Alfonso. Siguiendo esta lógica, en julio de 1468 Isabel debía ocupar el puesto dejado vacante por su hermano. Pero hay dos graves escollos que hacen poco recomendable esta opción. En primer lugar que Enrique IV sigue siendo el rey legítimo de Castilla, con un número de partidarios en claro crecimiento. En segundo, que este monarca tenía una hija, Juana o de sus descendencia directa y legítima.», Valdeón Baroque, Julio, *Isabel la Católica y la política*, Valladolid, Instituto universitario de historia, Simancas, 2001, p. 15 et 18.

les devants pour ne pas être éclipsée par le roi¹¹². Isabelle est nommée en 1481 par son époux Ferdinand d'Aragon, « Corregente, Gobernadora y Administradora general en los reinos de la Corona de Aragon », titres exceptionnels qui lui accordent une égalité des attributions politiques¹¹³. Cette reconnaissance de l'égalité de pouvoir entre les personnes des deux sexes, alimente de vives polémiques qui pèsent sur le couple des Rois Catholiques :

La décision unilatérale d'Isabelle de se proclamer, dès le 13 décembre 1474, « reine et propriétaire » de Castille ne heurte pas seulement les partisans de Jeanne, fille présumée du roi défunt, elle choque aussi Ferdinand d'Aragon, l'homme qu'elle a épousé en 1469 et qui se voit maintenant qualifié d'« époux légitime » de la reine et réduit au rôle peu glorieux de roi consort. Si Isabelle a agi vite, sans attendre le retour de son mari, [...] c'est qu'elle savait que les Aragonais, amis aussi certains Castillans, préféreraient voir régner Ferdinand, et cela, pour deux raisons. D'abord, parce que la loi n'est pas très claire en ce qui concerne le droit des femmes à régner ; certes en l'absence d'un héritier du sexe masculin, une femme reçoit et transmet les droits de succession à la couronne, mais s'ensuit-il qu'elle ait elle-même le droit de régner ? [...] Ce qu'on a appelé la Concorde de Ségovie peut se résumer en deux points : Isabelle ne cède rien sur le terrain du droit et des principes, elle est seule titulaire de la couronne. Cette victoire personnelle est appelée à faire date. C'est depuis cette époque qu'en Castille les femmes se voient reconnaître la capacité, non seulement de transmettre les droits de succession au trône, mais encore d'exercer pleinement les prérogatives royales. En pratique, Ferdinand reçoit les pleins pouvoirs ; il est même reconnu comme roi de plein exercice ; tous les textes officiels seront établis au nom de Ferdinand et d'Isabelle, le nom du premier venant avant celui de la seconde. [...] Désormais, le couple royal forme un bloc sur lequel viendront se briser les intrigues et les manœuvres – « une volonté en deux corps », écrit le chroniqueur Pulgar. [...] Quant aux documents officiels, ils commencent tous par la formule stéréotypée : « le roi et la reine ont fait », « le roi et la reine ont décidé »¹¹⁴.

Au-delà du titre qui lui attribue les mêmes droits sur les royaumes de Castille et d'Aragon, la figure d'Isabelle se distingue par un entêtement constant qui caractérise un règne long de 30 années de 1474 à 1504¹¹⁵. Sa singularité lui vient de ses décisions et des lignes de conduite qu'elle adopte, en passant par son idéologie religieuse, son intolérance vis-à-vis des musulmans et des juifs, l'empreinte institutionnelle de son règne et son influence culturelle¹¹⁶. Isabelle, reine rebelle qui défie toutes les conventions de son époque, suscite colère et

¹¹² « Les cogió a todos desprevenidos, incluso a los incondicionales de Isabel y Fernando [...] desagradablemente sorprendido al verse reducido a la situación de rey consorte, cuando pensaba tener derechos superiores a los de Isabel a la corona de Castilla. », Pérez, Joseph, « El asalto al poder: Isabel la Católica en el trono de Castilla », in *Historia* 16, 13, 150, 1988, p. 12-28, p. 14-15.

¹¹³ de la Torre, Antonio, « Isabel la Católica, corregente de la Corona de Aragón », in *Anuario de Historia del Derecho Español*, XXIII, 1953, p. 423-428.

¹¹⁴ Pérez, Joseph, *Isabelle la Catholique, Un modèle de chrétienté?*, *op. cit.*, p. 25-27.

¹¹⁵ Même si la Reine Catholique impose une empreinte personnelle, à partir de son mariage avec Ferdinand, sa politique va de paire avec celle de son mari et ni l'un, ni l'autre ne montreront le moindre signe de désaccord afin de rester un couple fort et puissant : « c'était un moyen de décourager les intrigants qui auraient cherché à les opposer. Les Rois sont censés agir toujours ensemble et les mesures politiques sont réputées avoir été prises par l'un et par l'autre, même quand ils étaient séparés. », p. 99. On rappellera la devise personnelle du roi d'Aragon, *Tanto monta ou Monta tanto* (et non *Tanto monta, monta tanto, Isabel como Fernando*), qui, selon Joseph Pérez ne signifie rien en espagnol et est historiquement erroné car il ne marque pas une unité du couple royal même si la tradition l'a considérée comme un symbole de l'égalité entre les deux souverains, *Ibid.*, note p. 171.

¹¹⁶ Elle prendra toujours soin de signer « Yo, la Reina » jusqu'à sa mort, ce qui montre sa volonté d'être reconnue comme une Reine sans roi, Pérez, Joseph, *Ibid.*, p. 24.

critiques de la part de ses contemporains, en adoptant notamment une attitude masculine et virile :

Isabel, montée a caballo, desfilaba mientras un caballero segoviano, Gutierre de Cárdenas, iba delante de ella blandiendo en alto una espada desenvainada que cogía por la punta. [Aunque] la brillante hoja representaba el símbolo arquetípico de la justicia y la soberanía, el uso que de este hiciera una mujer provocó comentarios desfavorables¹¹⁷.

Son règne, si controversé qu'il fût, n'en demeure pas moins un exemple d'exemplarité et de courage puisque la reine termine sa vie dans un convent. Cette fin de vie pieuse lui apporte une reconnaissance et contribue à une glorification qui prit véritablement forme après sa disparition. Rappelons qu'après Isabelle, aucune reine ne gouverna officiellement entre les XVI^e et XXI^e siècles¹¹⁸, et le pouvoir féminin est donc très souvent considéré comme exceptionnel dans le sens de hors norme et de contre-nature :

Si la legitimidad del derecho hereditario por vía femenina es aceptado de modo unánime, cabe advertir una evidente división de opiniones en lo que se refiere a las capacidades femeninas para el gobierno. Aunque el abánico de opciones, tal como se ha visto, es bastante grande, puede afirmarse que es postura predominante aquélla que considera que sólo muy excepcionalmente la mujer estaría dotada para actuar plenamente como reina, abundando las recomendaciones a favor de la preeminencia gubernativa del marido, aunque se trate de un rey consorte, y tendiendo a considerar que la experiencia histórica indica que sólo en rarísimos casos de mujeres de valía excepcional y virtudes poco comunes, se dieron reinas gubernativamente competentes, recurriendo casi siempre, por lo que se refiere a las reinas hispánicas, a los mismos ejemplos positivos, Berenguela, María de Molina, María de Aragón, pero siempre limitándolas a la condición de excepciones resultantes de circunstancias políticas anómalas¹¹⁹.

Plus qu'une définition stricte entre reine propriétaire et reine consort, les différentes sociétés qui se succèdent depuis le Moyen Âge, il reste à cerner les représentations et les diverses acceptations que peuvent se faire les contemporains des reines de l'époque.

1.3.2 Normalisation du rôle de la reine

Outre le principe de complémentarité au sein du couple royal et de sa conception physique de jeune génitrice, la reine doit néanmoins faire face aux devoirs que lui imposent son travail (*oficio*) et l'institutionnalisation de son métier. Frédérique Sicard, qui prend l'exemple d'Isabelle de Bourbon, résume ainsi les principales qualités qu'apporte la fonction de reine :

¹¹⁷ Lunenfeld, Marvin, *Los Corregidores de Isabel la Católica*, trad. Leonor Vernet Martínez. Barcelona, Editorial Labor, 1989, p. 36-37.

¹¹⁸ « On objectera qu'en Castille, après la mort d'Isabelle (1504), l'héritière légitime du trône, Jeanne la Folle, n'a pas exercé personnellement ses prérogatives de reine. [...] En 1516, un coup d'Etat a permis au futur Charles Quint de se proclamer roi de Castille au même titre que sa mère. C'est la santé mentale de Jeanne qui a rendu possible cette situation, expressément prévue dans le testament d'Isabelle la Catholique. », Pérez, Joseph, *Isabelle la Catholique, Un modèle de chrétienté?*, *op. cit.*, note p. 170.

¹¹⁹ Nieto Soria, José Manuel, « Ser reina », *art. cit.*, p. 56.

La reine disposait d'une proximité avec la personne du roi égale à nulle autre, elle pouvait s'exprimer librement avec lui, et plus elle partageait de temps avec lui, plus grande pouvait être son influence. Contrairement aux autres nobles et personnages de la Cour, la reine, ne doit rien au Favori : ni fonction, ni argent (elle dispose d'un salaire mais aussi de sa cassette personnelle), ni protection¹²⁰.

Le protocole nommé *Ceremonio Borgoñón*, ou *Ceremonial español*, introduit le 15 août 1548, ritualise la présence de la reine dans les différents palais du royaume, réputés pour leur goût ostentatoire et raffiné (Madrid, Palais de l'Alcazar ou plus tard du Buen Retiro) et normalise mécaniquement sa vie quotidienne à la cour. Le poids du protocole, l'évidente exclusion des affaires publiques et l'attente de progénitures mâles bouleversent la vie des princesses qui très jeunes sont mariées au roi :

El oficio de la reina consistía en tener muchos hijos [...] para ofrecer abundantes posibilidades a la estrategia matrimonial del monarca y de sus consejeros. De esta manera, de la sucesión de matrimonios procedía la acelerada sucesión de nacimientos, ciclo interminable de intensos regocijos y de funerales desolados porque la mayoría de estas criaturas principescas moría a temprana edad: A excesiva juventud y la inmadurez biológica de las madres, la insuficiencia de los médicos y de las atenciones acumulaban las defunciones prematuras¹²¹.

La principale fonction de la reine, très appréciée, consiste à suivre scrupuleusement le cérémonial en tant que langage politique et d'influence et à en connaître tous les secrets¹²². Toutefois, en dehors de ces obligations, il n'est pas rare que les reines fassent preuve d'insouciance face à la souffrance profonde de leur exclusion de la vie du roi et face à l'absence de sentiments réels¹²³.

Si le roi se réserve le privilège de l'espace public où il apparaît de façon triomphante et théâtrale, la reine est davantage éclipsée, mise à l'écart de son mari, et trouve ses occupations dans le contrôle du « grand monde »¹²⁴ que représente la cour et plus

¹²⁰ Sicard, Frédérique, « Une reine entre ombres et lumières ou le pouvoir au féminin : le cas d'Isabelle Bourbon, reine d'Espagne, première femme de Philippe IV (1603-1644) », art. cit., p. 9.

¹²¹ Bennassar, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro*, trad. Pablo Bordonaba, Barcelona, Crítica, 2001, p. 22-23.

¹²² Philippe IV lui-même, invite sa sœur l'infante María, partie à Vienne pour son mariage avec l'empereur Ferdinand III, à perpétuer le protocole du cérémonial dans *Instrucción de Felipe IV a su hermana la Reina de Hungría* (1630 : « Concluyo este papel, Señora y hermana mía con pedir a V.M. afectuosamente que procure con desvelo y atención particular conservar en su servicio el estilo de la Casa de Borgoña que tanto estimamos acá [...] », Saavedra Fajardo, Diego de, *España y Europa en el siglo XVII: Correspondencia de Saavedra Fajardo*, éd. Aldea Vaquero et Centro de estudios históricos, Madrid, 1986, p. 321.

¹²³ De ce point de vue, la correspondance diplomatique éclaire quant à la condition des reines au XVII^e siècle. En 1632 l'ambassadeur Mocenigo écrivait « la reine est peu contente de voir le Roi s'adonner aux plaisirs et la laisser esseulée, vivant une vie triste [...] et elle est peu aimée des grands seigneurs de la Cour ». De même, les contacts physiques réglementés en public, la relèguent à une place superficielle et seulement symbolique explicitée dans le Cérémonial : « c'est la mode en Espagne que le Roi ne baise jamais la Reine sur la bouche ; lorsqu'il la reçoit, ou qu'il s'approche d'elle, il se contente de lui serrer doucement les mains. », p. 337. Le manque de sentiments était probant et souvent relaté par les ambassadeurs comme le Vénitien Simeone Contarini qui affirmait à propos d'Isabelle de Bourbon : « Era una mujer de un porte y elegancia indudables [...] El Rey la honra y la demuestra estimación, pero íntimamente no la ama », Marañón, Gregorio, *El conde-duque de Olivares. La pasión de mandar*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006, p. 311-312.

¹²⁴ Norbert Elias tente de comprendre le petit monde de la cour de par ses effectifs modestes de personnes entourant le couple royal mais qui regroupe en soi un plus *grand monde*, expression utilisée par les élites du

particulièrement sa partie féminine¹²⁵. Le mécénat déjà développé par la reine Isabelle 1^{re}, qui entretient un réseautage de femmes savantes, les fameuses *docta puellae*¹²⁶, en étendant les activités culturelles et artistiques, est repris et amplifié au XVII^e siècle. Le prestige que représente la reine la pousse à entretenir une élite féminine au sein de la Maison de la Reine, qui se compose d'aristocrates et de lignées de femmes de haute noblesse, qui prennent part aux rituels de la cour, des dames de compagnie extrêmement proches et intimes de la reine et qui ont souvent un rôle de conseillères et de confidentes qui elles-mêmes sont rétribuées pour leurs fonctions¹²⁷. Elle s'entoure d'un personnel en grande majorité féminin qui contrôle sa Maison dont elle reste la maîtresse, assistée de la *Camarera mayor*, l'équivalent du chambellan féminin, et de nombreuses dames d'honneurs. Dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, son rôle se développe et ses privilèges aussi : elle intervient dans l'éducation de ses enfants et obtient le droit d'avoir un confesseur royal tout comme le roi¹²⁸. Comme dans une « mini » gynécocratie, et indépendamment du pouvoir gouvernemental, la reine règne dans sa propre sphère certes privée, mais qui s'institutionnalise, en établissant une hiérarchie fortement féminisée et propre à sa conception de la cohésion familiale :

La diferencia fundamental entre la casa del rey y la de su consorte radicaba en la cámara, pues la de la reina carecía de cargos hacendísticos y, además, estaba formada solo por mujeres que prestaban servicios similares a los que el rey recibía en la suya del sumiller, los gentilhombres, ayudas de cámara, guardarropa y mozos. Había tantas categorías como oficios: Camarera mayor, dueñas de honor, damas, guardas menores, azafatas, camaristas, dueñas de retrete, además de ayas, lavanderas, labranderas y mozas de distinto tipo y cada una de ellas tenía consignado un salario proporcional a su categoría¹²⁹.

XVII^e siècle, Elias, Norbert, *La société de cour*, trad. Pierre Kamnitzer et Jeanne Etoré-Lortholary, Paris, Flammarion, 1985.

¹²⁵ Dans l'édition critique d'un Cérémonial de la cour d'Espagne au XVII^e siècle publié dans le dictionnaire de Jean Dumont, *Le corps universel diplomatique du droit des gens au XVIII^e siècle*, Amsterdam, 1739, est soulignée la théâtralisation des apparitions publiques qui se focalisent sur la personne du roi plus que la reine : « Le roi n'apparaissait en public que juché sur des planches couvertes de tissus, à environ cinquante centimètres au sol. [...] Il faut y voir la volonté tout à fait consciente des contemporains de théâtraliser les cérémonies royales. Les techniques élaborées au théâtre étaient ouvertement détournées pour glorifier la monarchie. Sous l'influence des modes de pensée baroques, la plupart des grands personnages du temps avaient d'ailleurs le sentiment d'être les acteurs d'une pièce dont la scène aurait eu les dimensions de l'univers. Le roi d'Espagne était le principal protagoniste de ce *theatrum mundi*. Installé au centre de la péninsule ibérique, il était le point de convergence des regards lors des célébrations publiques. », Bély, Lucien et Coniez, Hugo, *Le cérémonial de la Cour d'Espagne au XVII^e siècle*, éd. Hugo Coniez, Paris, 2009, p. 61.

¹²⁶ « Entre las protagonistas medievales y las abiertamente modernas, se sitúa un pequeño grupo de mujeres [...] una prueba viviente de que la mujer dada la oportunidad, descuella enseguida en cualquier ámbito de los que tradicionalmente se supusieron masculinos. [...] Como grupo constituyen un fenómeno breve y brillante, agostado violenta y prematuramente por la Contrarreforma. », Márquez de la Plata, Vicenta, *Mujeres renacentistas en la corte de Isabel la Católica*, Madrid, éd. Castalia, 2005, p. 10.

¹²⁷ Sicard, Frédérique, « Condesas de Paredes : Señoras de su casa y camareras de la Reina », in *Revista de Estudios Filológicos*, n° 26, janvier 2014.

¹²⁸ Hugon, Alain, « Groupes et réseaux féminins à la Cour de Philippe IV d'Espagne (1621-1665) », in *Genre & Histoire*, n° 12-13, 2014, <http://genrehistoire.revues.org/1842>.

¹²⁹ López Cordón, María Victoria, « Entre damas anda el juego : Las camareras mayores de Palacio en la Edad moderna », in *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo II, 2009, p. 127.

Les actions de la reine se font donc sentir dans la cohésion familiale qu'elle cherche à établir mais également dans les décisions prises par le roi¹³⁰. Certes en retrait du monde politique visible, elle multiplie les tâches et les fonctions au sein de la cour, s'invite comme partenaire dans les relations diplomatiques et prend la tête d'une hiérarchie personnalisée et privée. Sans pour autant négliger les attentes primaires et biologiques imposées par l'étiquette, l'influence et la place que prend la reine dans la société, soulèvent des interrogations qui se traduisent par une littérature orientée et destinée à présenter un idéal de reine.

2. LA REINE EN LITTÉRATURE : JEUX ET ENJEUX IDÉOLOGIQUES

2.1 D'un anti-féminisme à une conscience pro-féministe ?

2.2.1. Idéologies et instrumentalisation de la querelle des femmes

Au XV^e puis au XVI^e siècle se développe un courant européen de défense et de valorisation de la femme marqué par la réception de textes pro-féministes ou proto-féministes qui s'écartent d'une longue tradition misogyne¹³¹. L'idéologie misogyne remonte à l'Antiquité et véhicule des messages de méfiance et de haine vis-à-vis de la femme qui sont favorisés par de nombreux modèles de phallocratie. Le terme *misogyne* correspond à un concept moderne qui n'est pas appliqué et donc pas considéré comme tel ni à la Renaissance ni au Siècle d'Or. Comme le remarque Christian Biet, qui s'interroge sur la réalité de la conscience misogyne, le sens moderne est apposé à un phénomène culturel et littéraire, sans être revendiqué comme tel par un groupe :

¹³⁰ Frédérique Sicard remarque l'influence des liens familiaux lors les négociations politiques entre les royaumes de France et d'Espagne, contrôlée notamment par une riche correspondance épistolaire entre les membres de sa famille. Sicard, Frédérique, « Une reine entre ombres et lumières ou le pouvoir au féminin : le cas d'Isabelle Bourbon, reine d'Espagne, première femme de Philippe IV (1603-1644) », art. cit., p. 15-27.

¹³¹ Le caractère naturellement « misogynne » s'inscrit dans une réflexion qui s'efforce de démontrer l'infériorité de la femme par rapport à l'homme et de prévenir des dangers qu'engendre la présence de la femme dans l'espace public. L'Espagne du XVI^e siècle a son lot d'auteurs aux idéologies misogynes qui contaminent l'ensemble des discours humanistes. Ces auteurs ne formalisent pas leurs discours selon une ligne naturellement haineuse, mais reconnaissent les déficiences naturelles de la femme et tentent de proposer un modèle de femme parfaite en accord avec la doctrine chrétienne. On citera deux œuvres clés de cette littérature moraliste qui présente des modèles de perfection incarnés par des épouses, des veuves et des religieuses parfaites : de León, Fray Luis, *La perfecta casada*, Dueñas, Palencia, Simancas Ediciones, 2005 et Vives, Juan Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*, éd. Elizabeth Teresa Howe, Madrid, Fundación Universitaria, 1995.

Misogynie et misogyne sont des termes qui n'apparaissent dans aucun texte, aucun dictionnaire du XVII^e et du XVIII^e siècles. Est-ce à dire que cette « haine des femmes », cette « aversion pour les femmes » ne prend naissance que dans la conscience textuelle et culturelle du XIX^e siècle¹³² ?

Ce sentiment extrêmement virulent a une assise bien confirmée depuis *La Genèse*, qui annonce ainsi le châtement de Dieu réservé à Ève et aux femmes en général : « Il dit à la femme : 'J'augmenterai la souffrance de tes grossesses, tu enfanteras avec douleur, et tes désirs se porteront vers ton mari, mais il dominera sur toi' »¹³³. Il sera alors vite relayé par les Anciens, philosophes ou auteurs antiques comme Aristote¹³⁴, Sophocle ou encore Juvénal¹³⁵.

Ainsi s'énonce la fameuse thèse misogyne d'Aristote : « Il est préférable pour tous les animaux domestiques d'être dirigés par des êtres humains. Parce que c'est de cette manière qu'ils sont gardés en vie. De la même manière, la relation entre le mâle et la femelle est *par nature* telle que le mâle est supérieur, la femelle, inférieure, que le mâle dirige et que la femelle est dirigée¹³⁶ ». Il se renforce à la Renaissance où les règnes féminins européens sont féroce ment condamnés. Citons l'exemple du pamphlétaire écossais du XVI^e siècle, John Knox et ses propos acerbes envers les femmes de pouvoir :

Es una monstruosidad de la naturaleza que una mujer gobierne o tenga un imperio por encima de los hombres [...] es una subversión del buen orden de la igualdad y la justicia [...] Porque la mujer que reina sobre el hombre lo ha conseguido mediante la traición y la conspiración contra Dios¹³⁷.

¹³² Biet, Christian, « Du critère de la misogynie appliqué au XVII^e siècle : le cas de La Bruyère », in *Les Cahiers Du GRIF* 47, n° 1, 1993, p. 25-36, p. 25.

¹³³ *La Bible de Jérusalem*, traduite en français sous la dir. de l'Ecole biblique de Jérusalem, Paris, éd. du Cerf, 1998, *La Genèse*, 3, 16.

¹³⁴ Concernant l'influence aristotélicienne dans la littérature espagnole, voir Andrés, Christian, *La nature de la femme : Aristote, Thomas d'Aquin et l'influence du Cortesano dans la Comedia Lope*, in *Bulletin Hispanique*, 91, n° 2, 1989, p. 255-277.

¹³⁵ On renverra plus particulièrement à la VI^{ème} satire du poète latin, polémique par son caractère virulent, dégradant et impitoyable envers le sexe féminin. Juvénal, *Satires*, éd. Pierre de Labriolle et François Villeneuve, Paris, Les Belles lettres, 2011.

¹³⁶ Aristote, *Politics*, Loeb Classical Library n° 264. Oxford, 1932, 1254 b, 10-14. Rappelons toutefois que les Anciens ne partagent pas tous de la même façon l'idéologie misogyne et font part de doutes quant à la supposée infériorité de la femme. C'est le cas notamment de Platon qui fait état d'une certaine ambivalence dans ses discours, plaidant par moments pour une égalité des sexes. Dans sa *République* (Platon, *La République*, in *Œuvres complètes*, tome VI, Paris, Les Belles Lettres, 1965) idéale, les femmes recevraient même une éducation équivalente aux hommes. Plus marquée et osée encore est la posture adoptée par Aristophane qui dédie une pièce de théâtre aux gouvernantes athéniennes, dans *L'Assemblée des femmes*, utopie politique où les femmes prennent la place des hommes. Socrate non plus ne marginalise pas les femmes de la vie en société comme le montrent *Le Banquet* ou *Phèdre*, (Platon, *Le banquet, Phèdre, Ménon*, trad. Victor Cousin, Clermont-Ferrand, éd. Paleo, 2008) suivis par ses disciples Antisthène et Eschine de Sphettos. Euripide s'insurge même contre l'infériorité de la femme. On soulignera enfin l'absence de misogynie dans les récits homériques et leurs évocations des femmes. Pour une vision plus générale d'un « féminisme » antique, se reporter à l'article de Flacelière, Robert, « Le féminisme dans l'ancienne Athènes », *Comptes Rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 115, n° 4, 1971, p. 698-706.

¹³⁷ Knox, John, *Premier coup de trompette contre le gouvernement monstrueux des femmes, 1558*, Traduction Pierre Janton, Paris, H. Champion, 2006.

Face à une hostilité et à une aversion manifestes, en somme une misogynie *naturelle* ou instinctive, émerge une idéologie opposée, communément nommée « querelle des femmes », – synonyme de conflit ou même de bagarre, ce terme est utilisé en France dès le XIV^e siècle et s'intensifie au cours du XVI^e siècle – désigne la controverse manifestée pour défendre la cause féminine, les égalités et inégalités entre les deux sexes et débattre essentiellement du mariage et de l'éducation¹³⁸. Ce débat peu commun pour l'époque déclenche un élan littéraire nouveau et digne d'intérêt. Délocalisée, la Querelle ainsi nommée s'étend à l'ensemble des territoires de l'Occident et prend les couleurs d'une « European Gender Dispute »¹³⁹. Marqué par la diffusion en 1405 de *La cité des dames*¹⁴⁰, œuvre de l'humaniste franco-italienne Christine de Pisan, le débat de réhabilitation de la femme, sonne étrangement faux dans un monde où les droits de la femme en général manquent de reconnaissance et de clarté¹⁴¹. Comprendre les causes de cette émergence pro-féministe peut s'avérer surprenant et parfois difficile à appréhender. Pourquoi défendre subitement la femme alors que la conscience collective s'est depuis toujours efforcée de démontrer son infériorité par rapport à l'homme ?

En Espagne¹⁴², la littérature profuse qui fait écho au courant humaniste italien mené par Cornelius Agrippa de Nettesheim, ne vitupère pas les femmes comme le font les

¹³⁸ « L'expression *querelle des dames* date au moins du XIV^e siècle, mais elle signifie alors la *cause des dames*, et elle est employée dans un sens judiciaire : il s'agit de soutenir leur cause, soit littéralement (plaintes de femmes spoliées dans leurs biens et leur honneur, rapportées par Boucicaut, 1409), soit plus métaphoriquement (mention par Martin Le Franc de l'intérêt du duc de Bourgogne Philippe le Bon pour « la cause des dames », dans le prologue du *Champion des dames*, 1441) », Viennot, Eliane, « Revisiter la 'querelle des femmes' : mais de quoi parle-t-on ? » in *Revisiter la Querelle des femmes. Discours sur l'égalité / inégalité des femmes et des hommes, de 1750 aux lendemains de la Révolution*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, note 3, p. 3.

¹³⁹ Titre du chapitre de l'ouvrage de Bock, Gisela, *Women in European History*, Oxford, Malden, Mass., Blackwell, 2002.

¹⁴⁰ Pisan, Christine de, *Le Livre de la Cité des dames*, éd. Thérèse Moreau et Eric Hicks, Paris, Stock, 1986. La littérature courtoise, développée au XVI^e siècle, influence sans aucun doute ces prises de position gynéphiles qui visent à la réhabilitation du genre féminin ou tout du moins à un certain respect vis-à-vis de la femme.

¹⁴¹ Dans les domaines artistiques et iconographiques, c'est la « lutte pour la culotte », thème plus populaire, parfois même grossier, qui est souvent représentée et vivement critiquée afin d'avertir les hommes sur les dangers encourus dans l'intimité conjugale lorsque les femmes tentent de prendre le contrôle d'une autorité naturellement masculine. Voir Klapisch-Zuber, Christiane, « La lutte pour la culotte, un *topos* iconographique des rapports conjugaux (XV^e-XIX^e siècles) », in *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, 34, 2011, p. 203-218.

¹⁴² Nous soulignons quelques exemples d'œuvres en castillan qui marquent profondément la tradition misogynne espagnole : *El corbacho* de l'Arcipreste de Talavera, publié en 1438 qui dénonce la luxure des femmes, œuvre elle-même certainement influencée par *El libro de Buen Amor* de Juan Ruiz Archiprêtre de Hita, écrit un siècle auparavant. Dans le *Corbacho* de l'Archiprêtre, nous renvoyons à la seconde partie et au chapitre 1, sans doute l'un des plus parlants quant à cette veine misogynne intitulé « De los vicios y tachas e malas condiciones de las perversas mugeres e primero digo de las avariciosas. », Martínez de Toledo, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, éd. Joaquín González Muela, Madrid, Castalia, 1970, p. 121. Pour une étude comparée de l'idéologie misogynne commune aux deux œuvres ainsi que *La Célestine*, à la fin du XVI^e siècle, nous conseillons l'article de Miguel Donoso Rodríguez, « Mujer y misoginia en tres textos medievales

misogynes mais n'adopte pas pour autant une vision diamétralement opposée¹⁴³. Pour les querelleurs de la péninsule ibérique, la présence de la première femme sur terre n'est plus à bannir et à invectiver, au vu de son rôle joué dans les origines du monde humain et de la procréation :

Ved el gran bien que tenemos
por una Virgen doncella;
e pues fué mujer, por ella
todas las otras honremos.
Que si bien consideramos
cuanta honra se les deba,
siempre en debda les quedamos;
pues que por mujer cobramos
lo que perdimos por Eva¹⁴⁴.

Les auteurs pro-féministes espagnols et européens ne sont à cet égard pas les porte-parole d'une voix féministe au sens moderne du terme mais les truchements pour une redéfinition plus égalitaire de la femme et une valorisation de ses qualités¹⁴⁵. Ils recherchent la définition de la femme parfaite tout en délimitant bien les normes de son genre et de ses rapports au pouvoir masculin. L'exemple de l'œuvre *Jardín de nobles donzellas* (vers 1468) de Fray Martín de Córdoba, écrite pour Isabelle la Catholique et destinée plus largement aux

españoles », in *Taller de letras*, n° 43, 2008, p. 121-130. On renverra à la violente diatribe contre les femmes, prononcée par Sempronio dans le premier acte de l'œuvre de Fernando de Rojas. Tout comme l'auteur de *La Célestine*, Luis de Lucena, l'un de ces auteurs « a la escuela universal de los misóginos ultra-rencorosos y naturalistas », selon les termes de Jacob Ornstein, réitère la sévère accusation des maux des femmes dans *Repetición de amores* publiée à peu près à la même époque. Ornstein, Jacob, « La misoginia y el profemenismo en la literatura castellana » in *Revista Filológica Hispánica*, III, 1941, p. 219-232.

¹⁴³ Voir Bolufer Peruga, Mónica, « Ecos de la *Querelle des femmes* en la España del siglo XVIII », in *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen. Actas de la II Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*, éd. L.C. Alvarez Santaló y M.C. Cremades Griñán, vol. II, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, p. 185-194. Parmi les auteurs pro-féministes à succès qui traversent les XIV^e et XVII^e siècles, nous pouvons également citer Cristóbal de Castillejo, Diego Valera, Álvaro de Luna, Juan de la Cerda, Juan de Espinoza, Pérez de Guzmán ou encore Juan Rodríguez del Padrón. Castillejo, Cristóbal de, *Diálogo de mujeres*, éd. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Castalia, 1986 ; Valera, Diego de, *Defensa de virtuosas mujeres*, éd. Federica Accorsi, Pise, 2009 ; Luna, Álvaro de, *Libro de las virtuosas é claras mujeres*, éd. Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, 1891 ; Cerda, Juan de la, *Libro intitulado vida política de todos los estados de mugeres en el que se dan muy prouechosos y christianos documentos y auisos para criarse y sonseruarse deuidamente las mugers en sus estados ...con vn indice alphabetic omuy copiosode materia*, éd. Veuve de Juan Gracia, Alcala de Henares, 1599 ; Espinoza de Medrano, Juan, *Diálogo en laude de las mujeres*, éd. José López Romero, Granada, A. Ubago, 1991 ; Guevara, Antonio de, *Epístolas familiares*, éd. Emilio Blanco, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2004 ; Pérez de Guzmán, Fernán, *Generaciones y semblanzas*, éd. Antonio Marquina Barrio, Madrid, Cátedra, 1998 ; Rodríguez del Padrón, Juan, *Obras completas*, éd. Hernández Alonso, Madrid, 1982.

¹⁴⁴ Encina, Juan del, « Contra los que dicen mal de mujeres », in *Antología de poetas líricos castellanos*, Menéndez y Pelayo, Marcelino et Enrique Sánchez Reyes, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944.

¹⁴⁵ Sur cette même position de revalorisation de la femme, Henri Corneille Agrippa, dans son œuvre *Sur la noblesse et préexcellence du sexe féminin*, rappelle à ce titre le rôle d'Ève dans la perpétuation de l'être humain, ce qui est nié et rejeté par Aristote, entre autres. Voir la préface de l'œuvre, par Marie-Josèphe Dhavernas : « Eve représente la vie, puisque tel est son nom, et d'ailleurs qui pourrait en douter, si l'on songe à la place de la femme dans la génération ? C'est ici qu'Agrippa ne se rattache plus à une position qui serait de l'ordre d'une proximité avec le féminisme radical ultérieur, mais à l'inverse, rejoint les conceptions qui président à l'affirmation de spécificités de sexe [...] ». *Discours abrégé sur l'excellence du sexe féminin, de sa prééminence sur l'autre sexe et du sacrement du mariage : 1537*, Paris, Côté-femmes, 1990, p. 18-19.

princesses, met en lumière ce féminisme relatif qui s'apparente davantage à une prise de conscience moins triviale de la place de la femme :

Algunos, señora, menos entendidos e por ventura no sabientes las causas naturales e morales, ni revolviendo las crónicas de los pasados tiempos, avían a mal guando algún reino o otra policia viene a regimiento de mugeres; pero yo, como abaxo diré, soy de contraria opinión¹⁴⁶.

L'auteur tolère le cadre juridique qui permet à la reine de gouverner et non pas seulement de régner. Mais il se range du côté des traditionnels détracteurs de la femme qui ne considèrent le pouvoir qu'en des termes masculins¹⁴⁷. La notion d'un pouvoir naturel et égalitaire de la femme reste indirecte et glissante et l'auteur ne semble pas sûr quant à la clarification des droits donnés aux femmes en matière de politique, comme le remarque Rina Walthaus :

Pocos son, en el fondo, los consejos que se refieren específicamente al arte de gobernar, destino de su lectora. Es significativo que, hablando en algún momento de la actuación política, el autor se desvíe de lo femenino y hable de "el rey", para concluir luego que lo mismo se aplica a la reina, "ca ella con el rey velan para nos guardar en nuestra seguridad"¹⁴⁸.

Tout comme les défenseurs de l'idéologie misogyne, les proto-féministes ne s'étendent pas sur les capacités politiques des femmes et, lorsqu'ils sont amenés à le faire¹⁴⁹, ils ne développent pas suffisamment leurs raisonnements mais se contentent de brandir l'argument de la sempiternelle infériorité féminine :

Ainsi, la question de la place de la femme génère-t-elle, dans l'économie même de l'œuvre, le sentiment d'un profond malaise : il est en particulier surprenant de constater que la position « gynophile », qui semble plutôt l'emporter dans le débat, est en même temps celle qui paraît la plus fragile du point de vue de l'efficacité argumentative. En effet, alors que les propos des misogynes, dans leur radicalité même, sont dotés d'une grande fermeté, les développements en faveur des femmes paraissent souvent minés par des contradictions qui fragilisent de manière souterraine la valorisation de la « dame de palais »¹⁵⁰.

¹⁴⁶ Alonso de Córdoba, Fray Martín, *Jardín de nobles donzellas*, éd. Golberg, Harriet, Chapel Hill, University of North Carolina, 1974, p. 136.

¹⁴⁷ Saavedra Fajardo, *De la política y razón de Estado del Rey Católico Don Fernando* : « A las mujeres quitó la naturaleza los instrumentos de reinar: Fuerza, constancia y prudencia ; y les dio su contrario : flaqueza, inconstancia y ligereza pero no a todas. Algunos ejemplos ilustres nos da la edad presente, muchos nos dio la pasada, de mujeres dignas del Imperio. Dos solamente comprobarán esta verdad: La reina doña Maria, mujer del rey Don Sancho el Bravo, y la reina Doña Isabel, mujer del rey Fernando el Católico; aquella constante y religiosa, esta varonil y sabia. », in *Obras de don diego de Saavedra Fajardo y del Lienciado Pedro Fernández Navarrete*, Madrid, Rivadeneyra, 1853, 25 p. 137.

¹⁴⁸ Walthaus, Rina, « 'Gender', revalorización y marginalización: la defensa de la mujer en el Siglo XV », *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, vol. IV, p 269-274, p. 273.

¹⁴⁹ « ¿No creéis vos que se hallarían muchas tan sabias en el gobierno de las ciudades y de los exércitos como los hombres? Mas yo no he querido dalles este cargo, porque mi intinción es formar una dama y no una reina », Castiglione, Baltassare, *El cortesano*, Livre III, éd. M. Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994, p. 356, cité par Evangelina Rodríguez Cuadros, « La mujer en la escena del poder en el Siglo de Oro: naturaleza y *tejnë* », in *Per tal variedad tiene belleza. Omaggio a Maria Grazia Profeti*, Florencia, Alinea Editrice, 2012, note p. 200.

¹⁵⁰ Bottineau, Claire, « La Querelle des femmes en paroles et en actes dans le *Livre du Courtisan* de Baldassare Castiglione », in *Acta Iassyensia Comparationis*, 4, 2006, p. 25-32, p. 26.

Si une voix discordante peut être entendue, dès le XVI^e siècle, en Espagne comme ailleurs, il est ainsi difficile de parler d'un seul et même discours « offensif » de défense de la femme au pouvoir.

2.1.2 Les *Vies* de femmes, nouveau genre littéraire à succès

Les argumentations en défense des femmes sont donc souvent paradoxales et donnent l'impression de servir un discours visant à consolider la société patriarcale et à renforcer l'image d'un pouvoir masculin. Dans ces œuvres écrites en partie par des hommes, il ne s'agit pas de plaider en faveur d'une émancipation de la femme mais de constater certaines différences entre les deux sexes. Certains spécialistes de la Renaissance considèrent cependant qu'il y eut des féministes avant l'heure, même si le changement se produisit dans les mentalités et non dans les pratiques sociales ou historiques :

Aunque en el Renacimiento no hubo cambios ni mejoras en la condición social de las mujeres, sí hubo un cambio en la idea que ellas tenían de sí mismas. Este cambio surgió de la experiencia espiritual de las mujeres y culminó en la conciencia articulada en palabras de las primeras feministas del Renacimiento. Estas mujeres no eran monstruos ni aberraciones de la naturaleza, sino seres inteligentes que buscaban un nuevo camino y esgrimieron las lanzas de su entendimiento para construir una mejor "ciudad para las damas"¹⁵¹.

Christine de Pisan elle-même, pionnière du genre, ne revendique pas une égalité des droits entre les hommes et les femmes mais expose des faits qui bousculent les clichés autour de la femme¹⁵². Les discours des querelleurs, souvent allusifs, sonnent creux et manquent d'une réelle profondeur sociologique qui prendrait en compte les préoccupations sociales autour des femmes. L'objectif d'une prise de conscience féminine est donc à écarter au profit d'une instrumentalisation des mœurs, y compris des femmes elles-mêmes, dans le but de limiter sa place dans la société :

Por la fuerza de la palabra y de la retórica, la lectora se ve hecha cómplice privilegiada del autor y aceptará el ideal femenino que le ofrece el texto: una feminidad revalorizada, pero marginalizada y fuertemente condicionada por los mecanismos de « género ». En los umbrales de la época moderna, cuando el sistema social se ve amenazado por tantos desarrollos nuevos, la « defensa »

¹⁵¹ King, Margaret, L., « *Virgo et virago*: La mujer y la alta cultura », in *Mujeres renacentistas: La búsqueda de un espacio*, Alianza, Madrid, p. 297-298.

¹⁵² Sans s'ériger en porte-paroles féministes, les querelleurs et querelleuses n'adoptent pas nécessairement les outils propres à une quelconque forme de résistance ou de dénonciation de la condition féminine de l'époque. Nous retrouvons donc ici l'idée que les femmes n'aient pas exprimé une volonté d'inverser les tendances, ce que Kelly Joan a analysé à la fin des années 1970. Elle prétend ainsi que les femmes n'ont pas tiré profit de l'opportunité historique d'un renouveau européen, reprochant aux femmes d'élite de ne pas avoir éveillé une véritable prise de conscience féminine. Kelly, Joan, « Did women have a Renaissance? » in *Becoming Visible, Women in European History*, éd. Renate Bridenthal et Claudia Koonz, Houghton Mifflin Co., Boston, 1977, p. 21-47.

de la mujer puede funcionar de instrumento para propagar la dignidad (limitada) de la mujer y, a la vez, su marginalización en una sociedad masculina¹⁵³.

Enfin, le débat qui en découle, s'inscrit davantage dans un exercice littéraire et stéréotypé de « faiseurs de sentences »¹⁵⁴ à « caractère conventionnel et ludique d'affrontements rhétoriques, d'escarmouches intellectuelles où se répondent avec monotonie invectives et panégyriques sans pour autant faire progresser ni trancher le débat »¹⁵⁵. Face à une morale chrétienne omniprésente au XVI^e siècle que l'on peut considérer comme ultra-misogyne, la littérature renaissante propose une façon inédite de considérer la femme, sans pour autant se revendiquer féministe ou révolutionnaire¹⁵⁶. Le cadre élastique de la littérature permet donc une réflexion binaire, de passer d'un extrême à un autre, misogyne ou apologétique, à partir de modèles de femmes donnant matière tantôt à la condamnation tantôt à la réhabilitation.

Les expériences politiques des reines et des régentes qui fleurissent non seulement en Espagne mais aussi dans les autres monarchies européennes constituent autant de modèles qui font écho à un genre littéraire à contre-courant de la dénonciation de l'imperfection féminine si chère à l'idéologie misogyne du temps. L'italien Boccace s'inspire du modèle initié par Pétrarque dans *De viris illustribus*, et compile dans une œuvre fondatrice, *De claris mulieribus*¹⁵⁷ (1361-1362), les *Vies* de femmes illustres et exemplaires en langue latine, traduites en italien puis en castillan¹⁵⁸ en 1494 afin d'être accessibles à un lectorat européen, à la fois masculin et féminin¹⁵⁹. Cette référence marque le début d'une effervescence de textes philogynes¹⁶⁰, encouragés par l'élan donné par la querelle des femmes – des textes parmi les

¹⁵³ Walthaus, Rina, « 'Gender', revalorización y marginalización: la defensa de la mujer en el Siglo XV », art. cit., p. 274.

¹⁵⁴ Aristote, *Rhétorique*, édition et traduction Médéric Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1938, Livre II.

¹⁵⁵ Lazard, Madeleine, *Les Avenues de féminie. Les femmes et la Renaissance*, Paris, Fayard, 2001, p. 31.

¹⁵⁶ Sur la vie des femmes illustres en tant que genre littéraire et ses divers représentants comme Christine de Pisan, Boccace et Antoine Dufour, voir l'introduction dans Dufour, Antoine, *Les Vies des femmes célèbres*, éd. Jeanneau, Gustave, Genève, Droz, Paris, Minard, 1970.

¹⁵⁷ Boccaccio, Giovanni, *De las mujeres illustres en romance*, Zaragoza, Paulo Hurus, Alemán de Constancia, 1494, éd. José Luis Canet, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Mujeres/Index.html>. La seule traduction moderne qui existe à ce jour est la suivante, Boccaccio, Giovanni, *Des cleres et nobles femmes. Ms. Bibl. Nat. 12420*, éd. Jeanne Baroin et Josiane Haffen, Paris, Les Belles Lettres (Annales littéraires de l'Université de Besançon, 498 et 556), 1993-1995.

¹⁵⁸ On notera le succès de deux autres œuvres de Boccace, le *Decaméron*, traduite en castillan en 1496, recueil allégorique de cent nouvelles qui traitent de la femme héroïque et le *Corbacho*, à tendance plus clairement traditionnelle et donc misogyne, écrit entre 1354 et 1355.

¹⁵⁹ Vigier, Françoise, « Public féminin et production littéraire en Espagne, du milieu du XV^e au début du XVI^e : traités de défense et roman sentimental », in *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles : des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, édition Augustin Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994, p. 103-116, p. 113.

¹⁶⁰ Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres: Antología de textos medievales*, Madrid, Cátedra, Instituto de la Mujer, 2001.

plus connus comme les *Femmes Illustres*¹⁶¹ de Madeleine de Scudéry, *Les vies de femmes célèbres*¹⁶² d'Antoine Dufour ou *La galerie des femmes fortes*¹⁶³ du père Le Moyne qui se veulent éminemment rhétoriques¹⁶⁴ –, sont animés par un esprit de joute, de harangue ou de dispute¹⁶⁵. Maniant l'*exemplum* et l'amplification, ces textes prennent la forme de galeries, de catalogues ou de recueils selon une méthodologie très encyclopédique et pour le moins redondante. L'ensemble du corpus littéraire inter-royaumes puise son matériau dans une mythologie gréco-latine généreuse en femmes exemplaires pour renouveler un modèle idéalisé de la femme en opposition avec les postulats haineux des misogynes. La construction d'un imaginaire de la femme se fait essentiellement à partir de sources classiques et antiques mais intègre également des matériaux bibliques, médiévaux et historiques, même si le recours au panthéon polythéiste peut surprendre au regard de la doctrine religieuse chrétienne en vigueur à l'époque. On pourrait avancer l'hypothèse que le recours à l'anachronisme et à l'éloignement, à la fois géographique et historique, favorise à la fois l'intégration et l'acceptation d'une position favorable pour la femme.

2.2. Visages de la femme forte : de la perfection à la diabolisation

2.2.1. Trois archétypes paradigmatiques de la perfection

Qu'on les nomme femmes fortes, célèbres, illustres, vertueuses ou héroïques, quelle terminologie adopter pour désigner celles qui incarnent des valeurs d'exemplarité recherchées par les auteurs ? Il nous semble indispensable de préciser à quoi renvoie chacun des termes utilisés par les auteurs, tout en les hiérarchisant. Nous nous attarderons davantage sur trois archétypes : ceux de la *femme illustre*, la *femme forte* et la *femme héroïque*, syntagmes dont l'intentionnalité et le sens divergent sensiblement. En plus de ces qualifications, il existe également les termes de *femme vertueuse* ou *femme célèbre*.

¹⁶¹ Scudéry, Madeleine de, *Les femmes illustres : 1644*, éd. Claude Maignien, Paris, Côté-femmes, 1991.

¹⁶² Cassagnes-Brouquet, Sophie, *Un manuscrit d'Anne de Bretagne : Les Vies des femmes célèbres* d'Antoine Dufour, Nantes, Editions Ouest-France, 2007.

¹⁶³ Le Moyne, Pierre, *La Galerie des femmes fortes*, Paris, chez Charles Osmont, 1672.

¹⁶⁴ Sur les moyens rhétoriques propres à ce courant littéraire, se reporter à Kuizenga, Donna « Écriture à la mode / modes de réécriture : « Les Femmes illustres » de Madeleine et Georges de Scudéry », in *La femme au XVII^e siècle*, éd. R.G. Hodgson, Tübingen, G. Narr, 2002, p. 151-163.

¹⁶⁵ « La mise en lumière des femmes célèbres s'avère en effet un moyen de réfuter les attaques contre les femmes, particulièrement intenses à partir de la fin du Moyen Âge. Le modèle du débat est donc souvent structurant, et la dimension judiciaire fondamentale. », Clavier, Tatiana, « L'exemplarité de Didon dans les *Vies de femmes illustres* à la Renaissance », in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 30, 2009, p. 5.

Dans ces recueils, toutes les figures féminines du passé ont en commun un rapport à la vertu et au talent, à l'habileté ou encore aux aptitudes qui se déclinent de façon extraordinaire, c'est-à-dire qui les rendent supérieures à la moyenne féminine. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que les catalogues ou les recueils de femmes célèbres soient précisément destinés aux reines ou princesses, que l'on considère déjà comme étant supérieures aux femmes plébéiennes. En premier lieu, est illustre ou célèbre toute femme de renom, ce qui se conçoit avant tout à partir de ses droits de naissance :

De toute évidence, l'emploi de l'adjectif « illustre », lourd de significations sociologiques et idéologiques, constitue l'une des clés de lecture de ces ouvrages. D'un point de vue sémantique, est « illustre » celui ou celle qui est très connu(e). Mais cette renommée peut être acquise soit par la naissance, soit par le mérite. On peut naître « illustre », *nomine illustris*, et, à ce titre, parce que l'on est « fille de... », « épouse de... », « veuve de... », l'on est, *de droit*, par cette titulature qui prend valeur quasi juridique, « très-illustre, très-haute et très-vertueuse »¹⁶⁶.

Ce rappel des origines sociales fait écho à un lectorat féminin avisé qui, lui-même, est illustre ou célèbre de droit. Par ailleurs, cela renvoie à la définition que nous proposons de la « reine du roi », celle qui est reine et donc illustre grâce au roi. On comprend donc que les exemples de femmes illustres servent avant tout de « miroirs » pour les reines ou princesses avec des finalités didactiques¹⁶⁷. Les dédicataires sont toujours clairement identifiables¹⁶⁸, certainement favorisées par la féminisation progressive de la cour depuis l'époque d'Isabelle la Catholique¹⁶⁹.

En second lieu, vient le mérite qui apporte à une femme à la fois reconnaissance et prestige dans la société. Il s'agit pour la plupart des modèles mis en lumière de défendre la femme intelligente, savante et instruite, la *docta puella*¹⁷⁰ qui force un respect sans borne¹⁷¹.

¹⁶⁶ Pascal, Catherine, « Les recueils de femmes illustres au XVII^e siècle », in *Connaître les femmes de l'Ancien Régime. La question des recueils et dictionnaires*, Rencontres de la SIEFAR Paris, 20 juin 2003, p. 5.

¹⁶⁷ Vigier, Françoise, « Public féminin et production littéraire en Espagne, du milieu du XV^e au début du XVI^e : traités de défense et roman sentimental », art. cit., p. 105.

¹⁶⁸ On prendra pour exemple la dédicace du *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda*, roman de Diego de San Pedro écrit spécialement pour les courtisanes d'Isabelle la Catholique : « a las damas de la Reina [nuestra señora] », San Pedro, Diego de, *Obras completas*, éd. K. Whinnom, Madrid, Castalia, 1985, p. 87.

¹⁶⁹ En se basant sur l'œuvre *El triunfo de las Donas* de Juan Rodríguez del Padrón, dédié à la reine Marie d'Aragon, de la cour de Jean II de Castille, Ana Vargas Martínez souligne l'intention des auteurs proféministes à viser des dédicataires contemporaines qui sont scrupuleusement choisies et parle d'un « Público que hay que situar en un contexto de significativa presencia de mujeres en la corte castellana, que viene dándose desde los inicios del siglo XV, y que, en general, es extensible a todas las demás cortes peninsulares de la época. » Martínez, Ana Vargas, « Sobre los discursos políticos a favor de las mujeres (*El Triunfo de Las Donas* de Juan Rodríguez de La Cámara) », in *Arenal: Revista de Historia de Mujeres*, n° 2, 2013, p. 263-288, p. 271.

¹⁷⁰ Sur les modèles de femmes intelligentes et savantes et leurs détracteurs du Moyen Âge au XVII^e siècle, voir deux références principales : Segura Graiño, Cristina, *La querrela de las mujeres*, XII, éd., Madrid, Almudayna, 2011; Lacarra, María Jesús, « El arquetipo de la mujer sabia en la literatura medieval », in *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Foro Hispánico, 5, Groningen, 1993, p. 1-21.

Cela n'est pas sans rappeler le débat autour des présupposés de la noblesse au Moyen Âge : une noblesse qui serait de naissance et une autre de mérite ; autrement dit, la vertu déterminerait la noblesse¹⁷². La femme vertueuse est l'exemple type de cette représentation féminine inspirée entre autres par la déesse romaine Minerve¹⁷³.

La vertu en tant que courage moral est reconnue comme une qualité propre au sexe féminin, une « excellence féminine », qui pourrait même distinguer la femme de l'homme. Cette définition de la *femme illustre* relance un débat déjà amorcé au XV^e siècle qui tend à valider les capacités de la femme à écrire et rédiger¹⁷⁴. Toutefois, si les traités destinés aux reines épousent parfaitement ce cadre apologétique, moralisateur et éducatif, ils tendent à valoriser un idéal de femme conforme à une doctrine religieuse puissante qui fixe les limites d'un « savoir-être » féminin¹⁷⁵. Très tôt à la Renaissance, se met en place une florissante littérature de l'éducation et du mariage qui débouche sur une instrumentalisation de la femme dans la société. Car derrière ce panthéon polythéiste et païen, se dresse le modèle de la Vierge Marie, « aquella Reina de la virginidad »¹⁷⁶ et paradigme de la *virgo intacta*¹⁷⁷.

Si la *femme forte*, est une formule littéraire emprunte de la Bible¹⁷⁸ qui apparaît en Italie au XV^e siècle pour désigner la femme qui se distingue par « une action militaire,

¹⁷¹ Juan Luis Vives lui-même écrit, dans son *Instrucción de la mujer cristiana*, commandée par la reine Catherine d'Aragon, future reine d'Angleterre, dans le but d'avoir un « programme-clé » de l'éducation à enseigner à ses propres enfants et à encourager l'ensemble des femmes du royaume à s'instruire.

¹⁷² Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 259-260.

¹⁷³ Citons la comparaison entre cette déesse et Marie d'Aragon, reine de Castille (1420-1445), établie par Juan Rodríguez del Padrón dans *Triunfo de las damas* qui met en lumière la sagesse innée dont font preuve les femmes de haute naissance : « Fallé, siguiendo la razón, dever a ninguna otra persona que a vuestra real Magestad el siguiente compendio intitular. El qual, muy graciosa señora, non a fin de querer vuestra singular discreción enseñar, le enbio, por quanto sería un presuntuoso pensar querer enseñar a Minerva, mas porque el real resplandor la escuridad esclaresca del mi ciego ingenio, aquesta, segun que las otras simples escripciones mias, de los repreensores, por su acostunbrada benenidad, defienda », Serrano, Florence, « Del debate a la propaganda política mediante la *Querrela de las Mujeres* en Juan Rodríguez del Padrón, Diego de Valera y Álvaro de Luna », in *Talia Dixit*, 7, 2012, p. 97-115, p. 100.

¹⁷⁴ Pelaz Flores, Diana, « A la más virtuosa de las mujeres », La reina María de Aragón (1420-1445) como impulsora de las letras en la Corona de Castilla », in *Hispania*, 2014, vol. LXXIV, n° 247, p. 331-356.

¹⁷⁵ Sangu, Delphine, *Savoir-être féminin dans le drame historique en Espagne (1625-1680)*, Thèse de Doctorat, Université Paris VIII, 2011, p. 55-56.

¹⁷⁶ Vives, Juan Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*, op. cit., p. 217.

¹⁷⁷ Guerra, Lucía, *La mujer fragmentada : Historias de un signo*, Casa de las Américas, La Habana, 1994, p. 51.

¹⁷⁸ « Mulierem fortem quis inveniet », Cette expression est formulée par Salomon dans le livre des Proverbes in *La Bible de Jérusalem*, op. cit., (Pr 31, 10-31) pour désigner une femme de caractère puis dans le livre du Siracide (ou *Ecclésiastique*), où étonnement elle apparaît plus comme le paradigme de la mauvaise femme ou de la « femme méchante », cité par Daniel Moulinet, « La femme forte », in *Chrétiens et sociétés*, 15, 2008, p. 2. Cette citation est d'ailleurs remise à jour dans un *auto* de Calderón de la Barca *¿Quién hallará mujer fuerte?*, signalé par Rina Walthaus, « 'Femme forte' y emblema dramático, la Jezabel de Tirso y la Semiramis de Calderón », in *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, éd. Christoph Strosetzki, 2001, p. 1361-1370, p. 1361, Dans l'*auto*, le personnage de la Sabiduría, « *dama bizarra, con guirnalda de flores y estrellas* », se pose inlassablement la question de savoir « *quién hallará mujer fuerte* »,

politique ou morale »¹⁷⁹, en Espagne, on la perçoit davantage comme une femme chaste et honnête, qui emploie l'effort et le courage dans une perspective de réussite et d'excellence de la performance. La vertu est une richesse intérieure ne servant donc qu'à mettre en avant cette conscience de l'effort, élément-clé de l'accès à la notoriété. La *virgo bellatrix*¹⁸⁰, modèle par excellence de la *femme forte* prend les traits, dans la littérature chevaleresque espagnole, de l'amazone, héritée des mythes classiques, ou de la *doncella guerrera*, inspirée notamment par Jeanne d'Arc¹⁸¹, toutes deux amenées à faire preuve de courage et de bravoure¹⁸². L'amazone Penthésilée est par exemple considérée par María Isabel Romero Tabares comme une *femme forte* dont l'exploit conté dans les *Silves de la Selva* de Pedro de Luján¹⁸³ est « la mayor y más estraña del mundo, con la qual fue libre »¹⁸⁴ :

La hazaña de Pantasilea es extraordinaria, no tanto por la categoría del hecho en sí, como por la circunstancia de estar realizada por una mujer sola y desarmada. Por tanto, lo que se quiere resaltar en la heroína son, además de su propia condición femenina, rasgos de carácter moral: la valoración de la honestidad más que la propia vida, la fortaleza de corazón, la presencia de ánimo, la confianza en Dios, el valor, todas estas cualidades que pueden resumirse en la *virtud latina* y hace más referencias a la entereza de carácter que al cultivo de determinadas cualidades¹⁸⁵.

La *femme forte* serait donc l'incarnation d'une exemplarité innée, caractéristique d'une féminité extraordinaire et exceptionnelle qui fait d'elle une personne fondamentalement distincte du sexe masculin. Cependant, nous serions plus à même de penser que la femme illustre *devient* forte par ses exploits et ses hauts faits qui sont atteignables grâce à sa qualité de femme célèbre et digne. En somme, la femme est considérée comme forte, *grâce à sa*

cette « invincible mujer palabra el Génesis da », incarnée par deux femmes fortes et de pouvoir : Déborah et Jael, sortes de préfiguration de la Vierge Marie, Calderón de la Barca, Pedro, *¿Quién hallará mujer fuerte?*, éd. Ignacio Arellano et Luis Galván, Pamplona, Reichenberger, 2001, vv. 6-7.

¹⁷⁹ Lehours, Emilie, « Création et recréation d'images symboliques de femmes fortes dans le répertoire d'Elisabetta Sirani », in *La construction des images : persuasion et rhétorique, création des mythes*, juin 2009, Paris Sorbonne, publication en ligne http://www.paris-sorbonne.fr/la-recherche/les-ecoles-doctorales/ed-4/archives-1115/article/la-construction-des-images?var_mode=calcul

¹⁸⁰ Pour un bilan sur cette présence dans la littérature chevaleresque espagnole voir l'article de Marín Pina, María Carmen, « Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españolas » in *Criticón*, 45, 1989, p. 81-94.

¹⁸¹ Jeanne d'Arc fait pleinement figure de modèle de femme chevalier ou demoiselle guerrière dont les vertus inspirent une reconnaissance par l'hagiographie chrétienne puis la littérature du Moyen Âge qui voit en elle l'une des cinq « esforzadas » ou mujeres ilustres de la literatura medieval caballeresca. » La remarque suivante justifie cette appellation : « y obsérvese que el adjetivo « esforzada » hace relación a la Fortaleza, quizás la virtud más admirada en estas mujeres que rompían el tópico literario de su sexo en los años de la Edad Media », Romero Tabares, María Isabel, *La mujer casada y la amazona : un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Séville, 1998, p. 106.

¹⁸² Elle marque ainsi entre ces deux modèles de femmes une distinction de cause : « la doncella que por circunstancias diversas viste los hábitos de caballero y, encubriendo su propio sexo, practica accidentalmente la caballería, en oposición a la *amazona*, otra variante del arquetipo de la mujer belicosa, guerrera por naturaleza y educación e inicialmente andrófoba. », *Ibid.*, p. 82.

¹⁸³ Romero Tabares, María Isabel, *Silves de la Selva de Pedro de Luján*, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 2004.

¹⁸⁴ *Ibid.*, II, LXI, cxxxii.

¹⁸⁵ Romero Tabares, María Isabel, *La mujer casada y la amazona: un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Sevilla, 1998, p. 116.

condition de femme illustre qui lui offre la possibilité de se démarquer de toutes les autres femmes illustres. Il existe selon nous une gradation marquée entre la femme forte plus extraordinaire encore que la femme illustre car elle accomplit des choses :

Son mujeres que han llevado a cabo actos extremos, en la mayoría de los casos heroicos, siempre dentro de una concepción patriarcal de la familia y, por supuesto de la sociedad. Todas son mujeres excepcionales, no por su vida, sino por el hecho heroico que les ha dado fama¹⁸⁶.

Prenons l'exemple de la reine Zénobie, femme noble illustre par son union avec Odénat, prince de Palmyre du III^e siècle, qui devient une femme forte admirée et respectée par tous, grâce à une réputation fondée sur ses nombreux exploits sur les champs de bataille. Le concept de la *fama*¹⁸⁷ ou en français de la « gloire » est essentiel lorsque l'on parle du chevalier mais aussi de la chevalière, car elle garantit une renommée publique qui survivra dans le souvenir de la personne dont il est question. La réputation, la notoriété mais surtout l'exploit viennent renforcer et modeler l'image d'une femme forte et héroïque. Avec la femme héroïque, les auteurs insistent essentiellement sur la force de l'âme, l'une des quatre vertus platoniciennes¹⁸⁸ :

La principale innovation qu'introduisit cette littérature consistait en une définition *laïque* et *politique* de la « *virtus* » féminine : du modèle médiéval, essentiellement biblique et hagiographique, fondé sur l'exaltation des exploits spirituels et de la *fortitudo* des saintes, vierges et martyres, allait se dégager, à l'imitation de l'Antique, mais aussi à grand renfort d'exemples tirés de plus en plus souvent de l'histoire moderne, *un type nouveau d'héroïne civile, mondaine, parfois guerrière*, liée aux destinées de la Cité, voire de la Nation¹⁸⁹.

Ainsi que François Delpech le souligne, le débat pro-féministe du Moyen Âge donne son impulsion à une conceptualisation nouvelle et inédite de l'héroïne qui paraît plus complexe et profonde que les modèles de la *femme forte* ou *illustre*, davantage ancrés dans la tradition et la doctrine chrétienne.

¹⁸⁶ Segura Graíño, Cristina, *La querrela de las mujeres*, op. cit., p. 7.

¹⁸⁷ Sur le concept de la *fama*, de la *honra* ou de l'*honor*, voir Lida de Malkiel, María Rosa, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, Fondo de cultura económica, 2006.

¹⁸⁸ Sur les normes et les liens entre la philosophie antique et la littérature, voir l'essai d'Ullrich Langer, *Vertu du discours, discours de la vertu : littérature et philosophie morale au XVI^e siècle en France*, Genève, Droz, 1999, p. 97. Les quatre vertus fondamentales des Anciens, portées par Platon le premier, que sont la *prudentia*, *justitia*, *fortitudo* et *temperantia*, fusionnent avec la morale chrétienne et seront diffusées par Saint Augustin : « A l'époque de la Renaissance, le point d'ancrage du discours de la vertu dans la littérature est la *mimesis*, c'est-à-dire que ce discours présente des fictions dans lesquelles apparaissent des comportements qualifiés de vertueux, ou identifiables comme tels. Ces comportements traduisent souvent un caractère plus ou moins permanent ; la vertu s'exprime moins par un éclat surprenant, un geste inattendu, que par l'application dans un cas précis d'une capacité déjà présente, qui s'exerce peut-être d'une manière plus marquée ».

¹⁸⁹ Delpech, François, « De l'héroïsme féminin dans quelques légendes de l'Espagne du Siècle d'Or. Ebauche pour une mythologie matronale », in *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles : des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, éd. Augustin Redondo, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994, p. 13-31, p. 13-14.

2.2.2. La femme héroïque : les deux visages du féminin ?

L'héroïsme en soi définit le noble qui fait fit de sa *fama*, sa réputation ou sa vertu et qui expose ses hauts faits ce qui constitue pour lui une préoccupation constante car son *opinión* est une valeur transmise aux descendants comme stipulé par Alphonse X dans ses *Partidas* : « fazen buena vida porque les viene de heredad : et por ende son más encargados de facer bien et guardarse de yerro et de malestanz, ca non solamente quando lo facen resciben daño et vergüenza ellos mismos, mas aun aquellos onde ellos vienen »¹⁹⁰. La noblesse est donc une valeur des plus importantes qui détermine le statut social d'un individu, une condition toujours transmise par le père. Fondée sur l'idéologie féodale du sang et de la naissance, la noblesse sert de vecteur de définition des groupes sociaux. Dans la société patriarcale du XVII^e siècle donc, l'homme permet la transmission héréditaire de la noblesse même si rien n'empêche dans le langage d'utiliser ses valeurs pour parler des femmes.

En effet, lorsque l'on parle d'exemplarité en termes d'héroïsme, on considère la femme dans un domaine qui la mettrait sur un pied d'égalité avec l'homme. En accord avec la distinction de Pauline Schmitt Pantel entre héroïsme et vertu, il est donc possible de définir *la femme héroïque* à partir de trois fonctions : une première qui serait littéraire, en tant que personnage d'aventures ; une seconde religieuse, qui force un hommage lors de sa disparition, et une dernière, éthique, par la transmission de valeurs reconnues par la société dans laquelle elle est définie¹⁹¹. En d'autres termes, l'héroïne téméraire et aventureuse laisse une empreinte indélébile dans la mémoire collective qui la loue pour son courage, une vertu traditionnellement masculine. A ce propos, rappelons que l'étymologie de la vertu, la fameuse *virtus* en latin, se construit sur le même radical que *vir*, l'homme. La femme qui réunit les qualités viriles est désignée dans les langues romanes *virago*¹⁹², soit également par un dérivé de *vir*. La virilisation de la femme n'est d'ailleurs pas considérée comme dépréciative mais favorise une égalité entre les deux sexes :

Représenter une femme comme virile est, dans l'Espagne de la Renaissance et du Baroque, la meilleure manière de faire son éloge. La vertu est d'abord regardée comme valeur, ostentation d'une supériorité et tension vers un dépassement de soi et des autres. [...] On peine à

¹⁹⁰ Alphonse X le Sage, *Deuxième partie, op. cit.*, Título XXI, Ley II.

¹⁹¹ Schmitt Pantel, Pauline, « Les femmes vertueuses sont-elles des héroïnes ? Femmes et tyrans dans les *Gunaikon Aretai* de Plutarque », in *Paysages et religion en Grèce antique : mélanges offerts à Madeleine Jost*, éd. Pierre Carlier et Charlotte Lerouge, De Boccard, Paris, p. 183-193, p. 192.

¹⁹² Le terme *virago*, formé sur la même racine que *vir*, apparaît dans la langue française à la fin du XIV^e siècle pour désigner une « femme possédant des caractéristiques masculines », Le Fèvre, Jean, *Le Livre de Leesce*, éd. A. G. Van Hamel, 1895, p. 3726. Le dictionnaire de Félix Gaffiot donne cette définition : « *Virago, inis (vir)* femme robuste (une gaillarde), femme guerrière, héroïne, amazone », Gaffiot, Félix, *Dictionnaire latin-français, op. cit.*, p. 810.

admirer une vertu qui, pour s'accommoder de la place subalterne faite aux femmes dans la réalité sociale, se ferait mérite d'une abnégation docile et d'une obscurité sans histoires. L'idéal humain pour les deux sexes, à l'âge baroque, est presque exclusivement héroïque, donc militaire et aristocratique, les vertus bourgeoises, citadines et domestiques, n'atteignant pas un degré comparable de reconnaissance. La femme idéale reste la femme héroïque et elle appartient donc en propre à l'ailleurs, au champ de l'imaginaire. Non seulement on ne la rencontre pas communément, mais on ne souhaite la rencontrer que sur le mode de l'image adorée et du fantasme¹⁹³.

Il est donc évident, une fois de plus, que le masculin et l'homme en général conditionnent la notion même d'exemplarité et d'héroïsme¹⁹⁴. Nous rejoignons la définition que proposent les historiennes Sophie Cassagnes Brouquet et Mathilde Dubesset qui conçoivent l'héroïne comme une actrice de son destin qui cherche, au même titre que le héros, l'exploit et le mérite :

Héros et héroïnes ont en commun leur vitalité, leur jeunesse et l'accomplissement d'un exploit – la recherche de celui-ci étant plutôt une affaire d'hommes. Ils et elles ont en général une vie brève, s'achevant le plus souvent de manière tragique. L'acte héroïque est presque toujours qualifié de viril ou de mâle y compris lorsqu'il est le fait d'une femme, comme si le genre de l'exploit ne pouvait être que masculin¹⁹⁵.

Dans l'Espagne du Moyen Âge, se forge une héroïsation féminine toute nouvelle, originale et locale, une « mythologie folklorique », très souvent collective, toutefois limitée et passagère :

Un type laïque et original de *mulier fortis* allait peu à peu s'imposer : populaire, sexué et positif, il devait se distinguer, par sa vocation à une certaine contemporanéité, par son inscription dans un paysage connu et familier, des images de plus en plus utopiques et anachroniques des héroïnes antiques et royales, des vierges martyres et des inquiétantes amazones ou sauvages *serranas* dont l'imagination gynophobe masculine des clercs et des chevaliers avait peuplé le légendaire de l'Espagne médiévale. Ce qu'il y avait de potentiellement subversif dans cette représentation de féminité guerrière fut d'emblée neutralisé par son intégration dans le cadre étroit du patriotisme local : l'antagonisme intersexuel est entièrement détourné sur l'ennemi extérieur : les femmes en armes ne sont que des guerrières occasionnelles, qui reprendront après l'exploit leurs rôles fondamentaux de mère et d'épouse¹⁹⁶.

¹⁹³ Blanco, Mercedes, « L'Amazone et le Conquistador ou les noces manquées de deux rebelles. À propos d'*Amazonas en las Indias* de Tirso de Molina », in *Réalité et représentation des Amazones*, éd. G. Leduc, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 179-197, p. 179.

¹⁹⁴ Cette notion d'interdépendance par rapport à l'homme se retrouve avant tout dans la conception antique du terme *heroína* qui s'affranchit de l'autre masculin pour s'ériger en figure vertueuse dans la langue castillane : « La muger ilustre, que por su virtud, prendas y acciones heróicas, se hizo digna de eterna fama. Antiguamente se llamaban assí las hijas y hermanas de los Heróes. », in *Diccionario de Autoridades*, op. cit., Tome IV, 1734. Le concept du héros évolue et s'adapte depuis la tradition classique jusqu'au Siècle d'Or : « Si en la Antigüedad los héroes significaban la capacidad del hombre para luchar contra los dioses y las pruebas negativas de la vida, reafirmando en la victoria su valor, en el siglo XVII, por ejemplo, Baltasar Gracián prometía en el prólogo de *El héroe* ofrecer al lector un varón heroico que reuniese una serie de cualidades como la prudencia, la sagacidad y la belicosidad; debería de ser también filósofo y buen político. [...] Es decir un héroe construido con las cualidades a las que aspiraba el Barroco. » Ibáñez Ehrlich, María Teresa, « El concepto de héroe y su desarrollo en la literatura española actual » in *Céfiro: Enlace Hispano Cultural y Literario* 9, n°1, 2009, p. 35-65, p. 36.

¹⁹⁵ Cassagnes-Brouquet, Sophie, et Dubesset, Mathilde, « La fabrique des héroïnes », in *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, n°30, 2009, p. 7-18, p. 3.

¹⁹⁶ Delpech, François, « De l'héroïsme féminin dans quelques légendes de l'Espagne du Siècle d'Or. Ebauche pour une mythologie matronale », art. cit., p. 31.

Mais cette mythification de la femme pose les bases d'un questionnement de la structure sociétale traditionnelle de part son caractère fortement allégorique :

[...] En mettant la femme au centre de ce retour imaginaire à la geste primordiale on lui conférait cependant une dimension initiatique, on rappelait l'importance de son rôle dans les passages critiques, et, sans remettre en cause les hiérarchies traditionnelles, on lui reconnaissait la maîtrise des cohérences et des continuités biologiques, ethniques et identitaires. Prélude indispensable, sinon suffisant, à la remise en cause éventuelle, encore inaboutie, du monopole masculin sur les contrôles sociaux¹⁹⁷.

Construction de l'imaginaire, l'héroïne s'inscrit dans le prolongement d'une image féminine idéalisée qui déborde du cadre de l'exemplarité irréprochable. En effet, les *femmes héroïques* dont il est question ne sont pas toutes exemplaires et endossent bien souvent des rôles aux antipodes de la norme : victimes, tentatrices, saintes ou magiciennes. A l'instar des cent six héroïnes de Boccace qui ne présente pas seulement des femmes illustres dignes de vertu, la mise en fiction des *femmes héroïques* au sein de la « Querelle des femmes » fait montre d'un panel de modélisations parfois confus, en exposant principalement deux archétypes féminins antithétiques. On parlera des parfaites et des mauvaises héroïnes :

On constate à travers ce corpus littéraire le caractère confus de la notion d'héroïne. [...] D'une part, les héroïnes maléfiques sont parfois mêlées aux héroïnes bénéfiques ou juxtaposées en un volet symétrique de diptyque, d'autre part, les femmes atteignent la notoriété, justifient l'admiration, aux yeux des auteurs, pour des raisons multiples, parfois d'une façon dont elles ne sont pas responsables volontairement ou directement¹⁹⁸.

Face aux héroïnes parfaites se hissent les héroïnes meurtrières du panthéon gréco-latin, qui ne parviennent pas à conserver une ligne de vie exemplaire et qui sont élevées au rang des illustres par des exploits non héroïques mais sanglants, violents et terribles. C'est d'ailleurs très souvent le cas de reines des diverses contrées qui se sont illustrées par leurs actes « anti-héroïques » : Sémiramis, reine d'Assyrie, Hécube, reine de Troie, ou encore Thomyris, reine de Scythie, qui se démarquent par les coups, mutilations et décapitations, une série de gestes barbares. Ces figures féminines qui servent une ambivalence féminine et une tératologie effrayante, sont pourtant inlassablement réécrites par les auteurs de la Renaissance puis par ceux du Baroque¹⁹⁹. Êtres hybrides par leur condition illustre et de droit, ces figures sont récupérées pour peindre une nouvelle *femme forte*, qui, au sommet de sa gloire, révèle sa

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Vasselín, Martine, « Histoires déformées, miroirs déformants : l'imaginaire artistique des héroïnes au XVI^e siècle » in *Nouvelle revue du XVI^e siècle*, 17/2, 1994, p. 33-62, p. 37 et p. 40. « Le statut d'héroïne ou de héros suppose une reconnaissance dans le présent, mais aussi une postérité, toutes deux tributaires du contexte historique, des modèles culturels et des représentations sociales. Héroïnes et héros sont le modèle de discours historiques, littéraires ou imagés, porteurs d'enjeux forts pour des communautés. », Cassagnes-Brouquet, Sophie et Dubesset, Mathilde, « La fabrique des héroïnes », art. cit., p. 14.

¹⁹⁹ Selon son étymologie latine *monstrum* renvoie à un prodige ayant une valeur de présage : « *Monstrum*, i : 1. fait prodigieux. 2. Tout ce qui sort de la nature. *Monstruosus* : extraordinaire. », Gaffiot, Félix, *Dictionnaire latin-français*, op. cit., p. 468.

facette monstrueuse. La terminologie des types de femmes qui sont compilées dans les recueils prouve que les notions qui sont à y associer sont différentes. D'une femme célèbre à une femme héroïsée par ses actions qui peuvent être irréversibles et mortelles, l'objectif des querelleurs est de porter à la littérature des modèles d'exemplarité ou de contre-exemplarité.

Entre la Renaissance et le Siècle d'Or, se forge progressivement la conscience d'une identité féminine²⁰⁰ qui implique une nouvelle théorie des libertés individuelles. Dans cette apparente tolérance humaniste, et au cœur d'une littérature didactique, la monstruosité dont peut faire preuve la femme héroïque oblige les hommes à se méfier de la femme de pouvoir et à poursuivre leur lutte contre les soubresauts émancipateurs féminins afin de conserver un contrôle politique, économique et social.

Dans ce cadre de contrôle, le roman sentimental²⁰¹ mais aussi le théâtre, servent à absorber ces modèles vertueux, illustres, héroïques ou au contraire anti-héroïques qui, après deux siècles de querelle, sont entrés dans l'imaginaire collectif. Les auteurs s'ingénient alors à proposer à leur tour, des modèles nouveaux de femmes intelligentes et fortes. En pleine effervescence créatrice, et à la conquête du succès auprès du public, ils se soumettent aux thématiques en vogue et qui 'marchent' :

Al elegir a la mujer docta como material dramático y proclamar su capacidad intelectual desde las tablas, los dramaturgos españoles más destacados del tiempo, como se ha mencionado, se unieron a toda una corriente que en defensa de la mujer había aflorado desde los albores del Renacimiento, sobre todo en el Humanismo. [...] No existía tal tradición en el teatro, y por ello el mismo hecho es extraordinario e innovador. Pese a que al desafiar, en esta cuestión, los presupuestos ideológicos del tiempo se unieron desde el escenario de un teatro de masas, o sea, un teatro que, por una parte, había de responder a la demanda del público y que, por otra, tenía que ajustarse a los presupuestos ideológicos del *statu quo*²⁰².

Il ne s'agit plus alors d'orienter un débat qui se voudrait féministe mais d'explorer le potentiel des archétypes de la femme forte et de l'héroïne maléfique à des fins théâtrales. Se fondant sur les idéaux effleurés par les champions des dames, les dramaturges réactivent grâce au théâtre une nouvelle forme jusque-là inédite de concevoir la femme.

²⁰⁰ « La literatura muestra también posiciones individuales y personales de sus autores con respecto a las mujeres. El novelista y el dramaturgo exponen, junto a corrientes de pensamiento generales, actitudes particulares. [...] Con todo, la literatura muestra cómo están siendo desafiadas algunas normas y cómo están apareciendo ideas nuevas, aunque ello no esté generalizado y lleve mucho tiempo su conversión en valores dominantes. Porque [...] son las cualidades de las heroínas, creadas por los dramaturgos del siglo XVII y admiradas por el público desde la segura distancia de sus asientos y otras las cualidades que ese mismo público exigiría a sus esposas o hijas», en el Barroco », Vigil, Mariló, « La vida cotidiana de las mujeres en el Barroco », in *Nuevas Perspectivas sobre la Mujer: Actas de las Primeras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, éd. Pilar, Folguera, Seminario de Estudios de la Mujer, 1982, p. 151-168, p. 153.

²⁰¹ Sur le lien entre la fiction sentimentale et les méthodes utilisées par les auteurs proféministes pendant la Querelle des femmes voir Vigier, Françoise, « Public féminin et production littéraire en Espagne, du milieu du XV^e au début du XVI^e : traités de défense et roman sentimental », art. cit., p. 109.

²⁰² Mochón Castro, Montserrat, *El intelecto femenino en las tablas áureas: contexto y escenificación*, Madrid, Iberoamericana, 2012, p. 201-202.

3. LA REINE-ROI AU THÉÂTRE : HYPERACTIVITÉ ET TRANSGRESSION

3.1. La *dama* virile : un archétype à la mode

3.1.1. La reine dans le système des personnages au théâtre

Les modèles humanistes de la *femme forte* et virile, qui forment une conscience collective du féminin, servent de base pour la modulation du personnage de la reine, un protagoniste dont les *dramatis personae* ne pourraient en aucun cas se dispenser. Ils contribuent en effet à la création vers 1570²⁰³ de la figure de la *mujer varonil*²⁰⁴, catégorisation particulière au sein du système de personnages²⁰⁵ lié à celui de la dame. La classification des personnages dans la *comedia*, telle qu'elle est proposée par Christophe Couderc, met en évidence au cœur du schéma pentagonal, le personnage type de la jeune première ou de la *dama*, qui appartient toujours à la classe noble de la société :

Le poète crée ses personnages en pensant à leur incarnation, sur scène, par l'acteur, qui a un rôle spécialisé, en fonction de son physique et de son type de jeu. De là une liste de 5 personnages types : le jeune premier (*galán*), la jeune première (*dama*), le barbon (*barba*), le valet comique (*criado gracioso*), la servante (*criada*)²⁰⁶.

Dans cette taxinomie qui caractérise la dame selon un rang à la fois social et sexué, se distinguent deux types antithétiques ou duels qui ont toute leur importance dans l'intrigue théâtrale et qui sont élaborées par les auteurs suivant leur fonctionnalité : la dame passive et la dame active²⁰⁷ ou hyperactive, qui sont parfois complémentaires mais souvent contradictoires, se trouvent dans un rapport qui doit être compris « más como oposición funcional que

²⁰³ Il semble que ce soit les auteurs Juan de la Cueva et Cristobal de Virués qui aient été les deux premiers dramaturges à introduire ce personnage à la fin du XVI^e siècle dans le théâtre antérieur à celui de Lope. McKendrick, Meelvena, *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age: a study of the "mujer varonil"*, *op. cit.*, p. x.

²⁰⁴ A partir de l'étymologie de *varonil*, directement tiré de *varón*, Meelvena McKendrick propose dans son étude cette expression qui n'est pas totalement convaincante car elle impose l'image d'une dérive sexuelle ce qui n'est pas le cas de l'ensemble des femmes viriles de la *comedia*. *Ibid.*, p. ix.

²⁰⁵ Selon José María Díez Borque « cualquier estudio de los personajes de la comedia del Siglo de Oro español ha de asentarse, por fuerza, sobre tres conceptos problemáticos: El personaje, éste de su especificidad genérica (dramático) y cronológica-espacial (Siglo de Oro español) », Díez Borque, José María, « Notas sobre la crítica para un estudio del personaje de la comedia española del Siglo de Oro » in *Teoría del personaje*, éd. Castilla del Pino, Madrid, Alianza, 1989, p. 97-120, p. 97.

²⁰⁶ Couderc, Christophe, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, *op. cit.*, p. 274.

²⁰⁷ Couderc, Christophe, *Le système des personnages de la 'comedia' espagnole (1594-1630) : Contribution à l'étude d'une dramaturgie (1594-1630)*, Thèse de doctorat, Paris Ouest Nanterre La Défense, 1997, p. 274.

semántica: una de las damas es activa, la otra pasiva: una será responsable del enredo y la otra su víctima »²⁰⁸.

De ces deux archétypes, l'un fait l'objet d'une analyse, car il permet une plus grande flexibilité à l'heure d'individualiser la femme sur scène. Il s'agit de l'archétype de la « dame instable », certes au second rang dans le schéma des personnages féminins mais « sur qui repose le ressort des complications. C'est aussi la place qui admet le plus de 'jeu' dans les déterminations individuelles. [...] cette position qu'adoptent les dames dont la liberté d'action n'est pas limitée par un représentant de l'instance paternelle, soit qu'elles en sont débarrassé, [...] soit qu'il n'en soit simplement pas fait mention »²⁰⁹. La liberté et l'émancipation par rapport à l'autre masculin s'érigent en critère obligatoire pour toute dame qui incarne l'héroïne ou le personnage principal sur scène²¹⁰. Plus encore, la dame instable ou active est contrainte de le devenir par la force des choses, véritable personnage « rétroactif » dont l'action « est seulement la conséquence d'une action d'un autre personnage »²¹¹. Dans le cas de la femme virile, la dame a pleinement conscience de son hyperactivité et l'affiche très souvent, et ostensiblement, par une transformation physique.

De même, si nous suivons l'idée qu'il avance prudemment d'ailleurs, que la dame n'est un personnage que « secondaire », le fait d'être reine lui donne un pouvoir qui lui permet de passer du statut secondaire à celui de personnage principal, ce qui ne peut être acceptable, en théorie, pour tout personnage féminin. Peut-on encore considérer la reine comme une *dama* ? Est-ce que la typologie fonctionnaliste proposée par Christophe Couderc est applicable à ce personnage ? Il semblerait que le personnage de la reine appartienne à une sous-catégorie à part dans la catégorie propre des personnages féminins et des personnages secondaires, à rapprocher peut-être des rois, parfois inclassables. Ainsi, la *dama*, lorsqu'elle est reine, n'est plus réellement une *dama*, dès lors qu'elle assume les responsabilités du roi, au même titre que le *galán* qui, en l'absence de souverain dans la liste des rôles de la pièce assume le rôle du *poderoso*²¹².

²⁰⁸ Couderc, Christophe, *Galanes y damas en la comedia nueva : Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2006, p. 225.

²⁰⁹ Couderc, Christophe, *Le système des personnages de la 'comedia' espagnole (1594-1630)*, *op. cit.*, p. 272.

²¹⁰ Se reporter au chapitre I sur les fonctions du schéma pentagonal qui traite plus particulièrement des rôles féminins et dans lequel Christophe Couderc explique la translation qui s'opère entre les rangs des deux archétypes de dames au sein de la *comedia*, *Ibid.*, p. 268-285.

²¹¹ « [...] l'héroïne [...] et surtout la mode de la *comedia* [...] se caractérise par un comportement moins actif que, si l'on peut dire, rétroactif », Forestier, Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français : 1550-1680*, cité par Christophe Couderc, *Ibid.*, p. 272.

²¹² Couderc, Christophe, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, *op. cit.*, p. 276.

La difficulté réside dans l'application de la typologie fonctionnaliste telle que le propose Christophe Couderc à ce type de personnage féminin. Comme il le suggère, les archétypes concernant le roi ne sont pas toujours applicables aux personnages masculins et lorsqu'il s'agit de la reine, il pose le problème du hors cadre de la dame. Ainsi, dans la plupart des cas, elle est reine et garde les attributs des dames conventionnelles mais lorsqu'elle transgresse la norme, aucune étiquette n'est attribuable et la reine, très souvent est hors cadre, inclassifiable.

3.1.2. Femmes viriles au sommet du monde inversé

C'est bien à partir d'un corps particulier, en l'occurrence celui de la femme, puis des possibilités de son type de jeu que le dramaturge invente son personnage. La *mujer varonil* est définie par Meelvena McKendrick comme une sorte de carcan d'un archétype ou d'un modèle féminin dans lequel la chercheuse distingue huit facettes que peuvent incarner tour à tour, séparément ou indépendamment les personnages féminins : femme froide (*esquiva*)²¹³, savante (*learned*), bandit (*bandolera*), politique (*career*), guerrière (*leader*), usurpatrice, travestie ou chasseresse²¹⁴. Selon McKendrick, toute femme est virile à partir du moment où elle se dresse contre les règles que lui impose la société, soit en se travestissant²¹⁵, soit en endossant une attitude traditionnellement masculine. Cette étiquette qui embrasse des comportements stéréotypés que l'on peut observer au théâtre dès la fin du XVI^e siècle, semble à la fois claire et confuse dans le sens où elle désigne, d'une part, toute femme qui va à l'encontre des normes. Celle-ci est donc l'avatar de la transgression. D'autre part, elle renvoie à un comportement qui passe par une virilisation de l'attitude de la femme ou un passage par

²¹³ Le modèle de la *mujer esquiva* repose en partie sur le modèle de la *Belle dame sans merci* pétrarquienne en tant que modèle de féminité androgyne, de femme cruelle et distante qui rejette l'amour en général et le mariage en particulier. Voir Pando Canteli, María J., « The *mujer esquiva* or elusive woman : from Petarchan conceptions to dramatic portrayals », in *Heroines of the Golden Stage: women and drama in Spain and England, 1500-1700*, éd. Marguerite Corporaal and Rina Walthaus, éd. Reichenberger, Kassel, 2008, p. 15-31.

²¹⁴ « By *mujer varonil* is meant here the woman who departs in any significant way from the feminine norm of the sixteenth and seventeenth centuries. She can take the form of the *mujer esquiva* who shuns love and marriage, the learned woman, the career woman, the female bandit, the female leader and warrior, the usurper of man's social role, the woman who wears masculine dress or the one who indulges in masculine pursuits. » McKendrick, Meelvena, *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age: a study of the "mujer varonil"*, *op. cit.*, p. ix.

²¹⁵ Ou plus largement le déguisement en tant que « métamorphose et instabilité de l'être, paraître ostentatoire et trompe-l'œil, théâtralité généralisée et dédoublement », Forestier, Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français : 1550-1680*, *op. cit.*, p. 15. Le travestissement ou travestisme implique nécessairement un changement identitaire conscient.

un travestissement du corps féminin²¹⁶. François Delpech considère que cette transgression qui inverse l'ordre naturel arrange le personnage féminin qui souhaite échapper au désir sexuel avec un homme voire d'afficher une tendance homosexuelle :

[...] en el contexto mítico de los cuentos de mujeres que pasa por un período de inversión, representado por ejemplo por la elección de la 'virilidad' ; esta elección es manifestada muchas veces por la adopción del disfraz masculino, por el dedicarse a unas actividades bélicas (como es el caso en el ciclo de la « doncella guerrera ») o por varias formas de inversión sexual que implican, cuando no una tendencia homosexual, una transformación del amor en odio, del deseo en agresividad²¹⁷.

Toutefois, concernant ce caractère subversif, surgit une contradiction : comme vu auparavant, la virilisation consciente ou non, du personnage féminin n'est pas toujours perçue comme négative mais, au contraire, comme valorisante et exaltante du moment qu'elle reste cantonnée au domaine de l'imaginaire.

Illusion populaire donc, le travestissement féminin, inspiré des autres scènes européennes, en particulier d'Italie et d'Angleterre, devient un motif littéraire en Espagne, reflet d'un goût incontestable qui répond à une mode plus qu'à une pratique réelle et quotidienne²¹⁸. Dans son essai sur le théâtre, l'*Arte nuevo de hacer comedias*, publié en 1609, Lope de Vega fait état du goût pour le motif, qui sera traité abondamment dans son œuvre :

Las damas no desdigan de su nombre ;
y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho²¹⁹.

²¹⁶ Voir sur ce point l'ouvrage référence quelque peu obsolète sur la femme vêtue en homme de Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955. Le thème de la femme habillée en homme au théâtre a été de nombreuses fois étudié : Romera Navarro, Miguel, « Las disfrazadas de varón en la comedia », in *Hispanic Review*, II, 1934, p. 280-281 ; Homero Arjona, Jaime, « El disfraz varonil en Lope de Vega », in *Bulletin Hispanique*, 39, 1937, 120-145 ; Ashcom, B. B., « Concerning 'la mujer en hábito de hombre' in the comedia », in *Hispanic Review*, 28, 1960, p. 43-62 ; Figure, Paul, « El disfraz varonil y la mujer en el teatro: su génesis, evolución y elaboración dramática en la obra de Tirso de Molina », in *Estudios*, 156-57, 1987, p. 137-143 ; Kenji, Inamoto, « La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes », in *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 12, n° 2, 1992, p. 137-144 ; Escalonilla López, Rosa Ana, « Mujer y travestismo en el teatro de Calderón », in *Revista de Literatura*, 63, n°125, 2001, p. 39-88 ; González, Lola « La mujer vestida de hombre: aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica » in *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Burgos-La Rioja, éd. Francisco Domínguez Matito et María Luisa Lobato López, 2004, p. 905-916.

²¹⁷ Delpech, François, « La leyenda de la serrana de la vera : las adaptaciones teatrales », in *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse, 1979, p. 23-38, p. 32-33.

²¹⁸ « Estos personajes que entran en escena como pajes, criados o jóvenes señores y que luego resultan ser doncellas disfrazadas, no nos inducen a creer que en realidad anduvieran las mujeres camufladas de varones por las calles, caminos y posadas españolas de los siglos XVI y XVII. Se trata más bien de una moda literaria importada de Italia y que era útil para la literatura barroca en el sentido de que permitía complicar mucho las tramas amorosas. », Vigil, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, op. cit., p. 152.

²¹⁹ Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, éd. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006, vv. 281-284. Lola González relève chez cet auteur pas moins de vingt *comedias* qui utilisent ce thème entre 1579 et 1603, « La mujer vestida de hombre : aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica », op. cit, p. 905.

A partir de cette conception virilisante de l'héroïne en tant que personnage de théâtre, représenter la femme de pouvoir suppose une amplitude de sa singularisation qui passe, quoi qu'il en soit, nécessairement par une transgression de la norme sociale :

Au-delà des effets strictement mécaniques propres aux comédies d'intrigue, le trait individualisant peut devenir un motif plus largement développé, et éventuellement dans une tonalité plus sérieuse, pour peu que cette caractérisation initiale se trouve compliquée du fait qu'elle concerne un personnage de sang royal, doté en tout cas d'un pouvoir réel sur des sujets²²⁰.

Ce personnage subversif trouve naturellement sa légitimité au sein d'un cadre favorisé par le *topos* du monde à l'envers²²¹, un cosmos renversé, sens dessus dessous, ou à rebours, thème populaire qui centre les relations entre les personnages à partir d'un environnement de fiction plus ou moins concret. Le renversement du monde découle de l'utopie et de l'imagination dans le sens où il est considéré comme contre-nature²²². Les effets de miroir induits par ce thème reposent sur une explosion des valeurs, qui pervertit les oppositions physiologiques et physiques de genre ainsi que les valeurs incarnées par chacun des sexes²²³. Les personnages féminins travestis sont des agents de métathéâtralité, qui portent un masque, se déguisent, endossent le costume du masculin pour jouer un rôle nouveau, dans le monde inventé dans le théâtre. Rappelons avec Mercedes Blanco que le déguisement conventionnel porté par les personnages féminin n'est : « que la marque visible de l'adoption d'une identité masculine d'emprunt; la femme travestie se fait passer pour homme. Ce n'est donc pas sur le mode de la feintise ludique partagée, [...] mais sur celui du mensonge ou de l'imposture que la femme se déguise. Cependant, ce qui est mensonge dans l'univers de la fiction n'est pour les spectateurs qu'une fiction au second degré, car il n'est pas question de les tromper, eux, sur ce qu'ils ont devant les yeux. [...] De ce point de vue, le motif n'est qu'une des manifestations les plus spectaculaires du dispositif du théâtre dans le théâtre, dont on sait à quel point il est répandu dans la dramaturgie du XVII^e siècle. Plus que simplement fréquent, ce dispositif est

²²⁰ Couderc, Christophe, *Le système des personnages de la 'comedia' espagnole (1594-1630)*, op. cit., p. 284.

²²¹ Redondo, Augustin, *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires, de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e*, Paris, J. Vrin, 1979.

²²² « La nature a donc fait naître des hommes faits pour commander et d'autres pour obéir, ils ont une constitution différente et vouloir intervertir leur ordre serait faire écrouler l'édifice de la nature. », Bercé, Yves-Marie « Fascination du monde renversé dans les troubles du XVI^e siècle », in *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires, de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e*, op. cit., p. 12.

²²³ Nous signalons que le travestissement est également une pratique « inversée » qui peut se faire de l'homme à la femme. On distinguera les « disfrazados de mujer » et les « disfrazadas de varón », travestis et travesties. Canavaggio, Jean, « Los disfrazados de mujer en la comedia », *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse, 1979, p. 133-145.

universel si nous étendons la notion de théâtre jusqu'à signifier jeu de rôles, simulation et mensonge²²⁴.

L'inversion de l'équilibre social bouleverse certes une paix harmonieuse mais a pour conséquence de favoriser la prolifération dans le théâtre de personnages transgressifs. La femme de pouvoir qui s'inscrit donc parfaitement dans ces figures de déséquilibre du monde, devient une « woman on top »²²⁵ ou « mujer arriba », que nous pourrions traduire en français par « femme au sommet », une sorte de *virago*, qui n'est plus une considération générique d'une spécialiste du théâtre du XX^e siècle mais un mot utilisé depuis l'Antiquité, employé par Isidore de Séville au VI^e siècle, notamment en opposition à la vierge pour désigner non seulement les laïques mais aussi les religieuses, en somme, toute femme faisant preuve de force virile :

La virago est bien une femme, agissant la plupart du temps comme telle. Elle s'oppose à la vierge, car la virago occupe l'office d'un mâle, tandis que la vierge, en réprimant ses pulsions charnelles considérées par l'homme d'Eglise comme typiquement féminines, fait preuve d'une constance masculine²²⁶.

La typologie contamine par la suite les discours européens du Moyen Âge puis de la Renaissance sur les héroïnes, les illustres et les vertueuses²²⁷. Comme cela est rappelé par Sophie Cassagnes-Brouquet, cette appellation renvoie avant tout à une considération historique bien réelle, car nombreuses sont les femmes « nées avec certains traits physiologiques masculins qui les rendraient capables d'agir comme ou mieux que les hommes »²²⁸.

La mujer *virago* durante el Renacimiento responde al prototipo de la soberana, la erudita y la heroína que, alejándose del papel tradicional destinado a la condición femenina, desempeña funciones consideradas patrimonio del hombre. Representa, pues, una transgresión que « altera » el ámbito social y « oscurece » su sexualidad²²⁹.

Dans le prolongement de ces premières méfiances, dans le théâtre, la *virago*, figure de l'angoisse, cristallise une peur de la femme virilisée, « tal vez porque quienes gobernaban la Monarquía y quienes guiaban la conducta de los habitantes del reino temían la inversión de

²²⁴ Blanco, Mercedes, « Tirso de Molina : une dramaturgie du travesti féminin », in *Travestissement féminin et libertés*, éd. G. Leduc, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 125-140, p. 131-132.

²²⁵ Expression proposée par Nathalie Zemon Davis dans « Women on top » in *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford UP, 1965, p. 124-151. Le terme est traduit en espagnol par María Yaquelín Caba pour parler des femmes qui dirigent des sociétés fictives dans le théâtre. Caba, María Yaquelín, *Isabel La Católica en la producción teatral española del siglo XVII*, Londres, Tamesis, 2008, note p. 145.

²²⁶ Cassagnes-Brouquet, Sophie, *Chevalereses : une chevalerie au féminin*, Paris, Perrin, 2013, p. 22.

²²⁷ « qui vault a dire en latin comme virago et en François 'celle qui a vertu et force d'omme' », Boccaccio, Giovanni, *Des cleres et nobles femmes*, op. cit., p. 135.

²²⁸ Cassagnes-Brouquet, Sophie, *Chevalereses : une chevalerie au féminin*, op. cit. p. 22.

²²⁹ Segarra Añon, María Isabel, « Bajo la sombra de tus alas, Isabel la Católica y Cassandra Fedele » in *Miscelánea Comillas: Revista de ciencias humanas y sociales*, 69, n° 134, 2011, p. 275-292, p. 280.

los papeles, la sustitución del modelo de mujer sumisa, silenciosa, casta y piadosa, que exigían los códigos vigentes, por el de la irrespetuosa e independiente *virago* de las historias antiguas. Con la figura de Pallas-Minerva, la ovidiana ‘belli metuenda virago’²³⁰. » De par son étymologie et sa proximité phonétique avec la *virgo*, la Vierge, la *virago*, qui remonte à *La Genèse* et aux origines du monde, agit comme l’antithèse de la sainte et son origine remonte à la *Genèse*, à la naissance de la première femme Ève²³¹.

La transformation ou métamorphose du personnage de la dame sur scène s’avère essentielle à l’heure de représenter la souveraine non consensuelle, la reine héroïne, reine-roi, reine avec roi ou reine pour le roi comme nous les avons déterminées à partir d’un constat historique dans le premier chapitre.

3.2. La reine nationale : construction d’un mythe du pouvoir féminin

3.2.1. Perfection et exemplarité de la reine virile

Virilité, travestissement et troc d’identités sont tout à fait compatibles et contribuent à la représentation de la reine dès le Moyen Âge. Il est vrai qu’à cette période, toute personne incarnant le pouvoir se devait d’être un chef militaire, un guerrier à la fois capable de conquérir de nouvelles terres et de défendre son royaume. C’est pourquoi la présence du meneur était tenue d’être obligatoire ou, et seulement en son absence, incarnée par un corps féminin. Pour preuve, l’image que se faisaient les contemporains d’Urraque 1^{re} de Léon²³², première reine titulaire du XII^e siècle :

²³⁰ Schwartz Lerner, Lía, « Discursos dominantes y discursos dominados en textos satíricos de María de Zayas », in *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*, éd. Bosse, Monika, Barbara Potthast, and André Stoll, Kassel, Reichenberger, 1999, p. 301-322, p. 302-303.

²³¹ Ainsi est décrite la naissance d’Ève dans la *Genèse* : « haec vocabitur virago quoniam de viro sumpta est » (Elle partagera le nom de l’homme car elle est tirée de l’homme). A propos de *virago*, dérivé de *virgo* et de la conception de l’image imparfaite de la femme par les Anciens : « Cette implication mutuelle se traduit même dans le caractère concret du langage de la Création [...] et dans le jeu sur le nom lui-même. », Bloch, Howard R., « La misogynie médiévale et l’invention de l’amour en Occident », in *Les Cahiers du GRIF*, 47, n° 1, 1993, p. 9-23, p. 9.

²³² Sur le portrait historique de la reine médiévale virilisée : « Elle agissait comme seigneur – *princeps* – du royaume en affichant son *auctoritas*, mais aussi comme bras armé de la divinité en vengeant l’outrage causé par le militaire à la Vierge : *reina del cielo e de la tierra*. [...] nous voyons une reine placée au centre du champ politique : elle maintient l’ordre dans le territoire qu’elle dirige, elle aspire à la paix et rend justice. Mais c’est aussi une femme toute parée des vertus qui étaient habituellement attribuées aux hommes. Dans ce passage, Urraque n’est pas gracieuse mais courageuse, forte et constante ; il s’agit-là de qualités qui la rehaussent de son abaissement inhérent à sa nature de femme dont elle est en fait dépouillée », Garcia, Charles, « Le pouvoir d’une reine », in *e-Spania*, juin 2006, <http://e-spania.revues.org/319>, p. 4.

Ainsi, Urraque n'aurait pas été faible, changeante, dépourvue de jugement et intrigante, comme la dépeint le misogynne chanoine Géraud, car loin d'être une nouvelle Ève par qui le péché s'introduit dans le monde, elle possédait simultanément des qualités masculines et royales puisqu'elle était bien : "varonil princesa", à l'image de la légendaire impératrice Sémiramis. En réalité, c'est parce que la femme cessait de l'être qu'elle pouvait devenir reine, et par conséquent *varonil*. Ainsi, lorsque la femme accédait au pouvoir, ou plutôt pour pouvoir y accéder, elle était obligée de se déprendre de son marqueur sexuel, c'était là une condition indispensable pour atteindre les plus hautes marches du pouvoir²³³.

La reine Isabelle de Castille, avatar suprême de la reine-roi, comme nous l'avons soulignée précédemment, est maintes fois dépeinte comme la reine virile par excellence par ses contemporains, en l'occurrence les chroniqueurs de sa cour²³⁴. L'Histoire elle-même retient la soumission et surtout la masculinisation de la reine Catholique, élément-clé dans l'instrumentalisation et la conservation du pouvoir :

Siempre se declaró dócil, pobre mujer y obediente a la voluntad divina para, de esta manera, poder ejercer un poder fuertemente masculinizado. Aludía a su gran sacrificio para adoptar comportamientos masculinos para el bien común del reino²³⁵.

Inspirés de la copieuse bibliographie contemporaine sur la Reine Catholique, les auteurs du XVII^e siècle façonnent un mythe national marqué par la pluralité des visions données d'Isabelle qui donnent à voir à la fois le malaise et les interrogations que suscite une femme au pouvoir²³⁶. Cette dualité et la complexité de sa figure n'encouragent toutefois pas une surenchère de la représentation théâtrale de la reine qui reste essentiellement symbolique et plutôt morne. Au théâtre, la mise en scène de la figure d'Isabelle 1^{re}, semble rester

²³³ *Ibid.*, p. 14. Juan de Lucena dans *Epístola Exhortatoria*, œuvre écrite en 1483, qualifie la reine de « el más fuerte de los reyes habidos », ayant un « corazón de varón vestido de hembra », cité par María Márquez de La Plata y Ferrándiz, *Mujeres renacentistas en la corte de Isabel la Católica*, Madrid, Castalia, 2006, p. 92. Dans un écrit sur cette même reine, (*Crónicas anónimas de Sahagún*, éd. Antonio Ubieto, Saragosse, Anubar, 1987), son pouvoir est reconnu grâce à son comportement virilisé et son incarnation de valeurs masculines : « Doña Urraca fué casta, honesta, y varonil Princesa, y que todo su crimen se reduce á haber querido mantener, y gobernar el Reyno, que su gran padre, como á heredera legítima la habia dexado ; y á haberse opuesto varonilmente á los que pretendian quitársele. »

²³⁴ Miguel Ángel Ladero Quesada analyse l'implication de la reine catholique dans le gouvernement, l'économie ainsi que sa participation aux diverses guerres au même titre que son mari. En effet, Isabelle prit part à sa façon aux conflits armés notamment en s'occupant de la gestion des effectifs humains, des ressources quotidiennes nécessaires à la survie des armées et intervenant dans les conseils qui décident de la tournure des opérations militaires. Son implication personnelle dans les événements majeurs de l'histoire de l'Espagne comme la prise de Grenade en 1492 s'est d'ailleurs avérée essentielle puisque celle-ci participait aux conseils et décisions préalables aux actions menées. Ladero Quesada, Miguel Ángel, « Isabelle de Castille : exercice du pouvoir et modèle politique », in *Femmes de pouvoir, femmes politiques durant les derniers siècles du Moyen Âge et au cours de la première Renaissance*, Bruxelles, De Boeck, 2012, p. 47-66.

²³⁵ Segura Graíño, Cristina, *Las mujeres en la España medieval*, in *Historia de las mujeres en España*, éd. Elisa Garrido González, Madrid, Editorial Síntesis, 1997, p. 115-245, p. 231.

²³⁶ « En general, los historiadores de la corte de Isabel coinciden en cuanto a la personalidad fuerte y decidida que poseía la Reina [...] los mismos elogios de Castiglione y de Pulgar [...] al igual que otros discursos encomiásticos sobre Isabel, cuando se analizan a fondo, revelan no sólo los sentimientos y ansiedades que inspiraba Isabel, sino también los aspectos de su personalidad que contribuyeron directamente a esa dualidad. », Caba, María Yaquelin, *Isabel La Católica en la producción teatral española del siglo XVII, op. cit.*, p. 15 et p. 21.

prisonnière d'un carcan codifié et assez rigide de son image. Dans le drame du Siècle d'Or, aux côtés du roi, qui représente le pilier fondamental de la société, la présence de la reine est souvent protéiforme, selon des soucis de complémentarité et d'équilibre. En tant que couple royal unifié, les Rois Catholiques interviennent conjointement et très souvent au dénouement des pièces, tels un *deus ex machina*. « S'il est unique, le monarque n'est jamais tout à fait seul au sommet de l'édifice dramaturgique... Le souverain trouve aussi son reflet exact auprès d'une dame d'exception. S'il s'agit de la reine, le monarque est à l'abri de ses doubles potentiellement aptes à le léser²³⁷. »

On citera le célèbre exemple de Lope de Vega, *Fuenteovejuna*²³⁸, pièce à la fin de laquelle les rois font une apparition symbolique qui permet de restaurer la justice, bafouée par le tyrannique Commandeur Fernan Gómez²³⁹. Dans *La niña de Gómez Arias*²⁴⁰, œuvre de Calderón de la Barca, cette fois c'est la reine catholique qui, seule, rétablit l'ordre moral mis à mal par Gómez Arias. Si la reine n'apparaît qu'au début de la pièce et revient sur scène pour un final spectaculaire, elle est cette souveraine héroïque et guerrière qui combat le rebelle Cañerí et qui, comme *regina iusta*, rétablit la paix²⁴¹. Elle fait par ailleurs décapiter Gómez Arias et exhiber sa tête après lui avoir ordonné de se marier avec Dorotea, jeune dame déshonorée²⁴² :

A ese hombre al punto mismo
un verdugo corte el cuello
y su cabeza en el sitio
que a su esposa vendió quede
en una escarpia²⁴³.

²³⁷ Aranda, Maria, *Le Galant et son double : approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanentes et ses structures variables*, Presses Universitaires du Mirail, Hespérides, 1994 p. 167.

²³⁸ Vega, Lope de, *Fuenteovejuna*, éd. Lola Josa, Edebé, Barcelone, 2011.

²³⁹ « Los Reyes Católicos son presentados como seres modélicos. Son prudentes, discretos, admirables. Forman un matrimonio perfecto. Su actuación se adecua perfectamente al código de la monarquía teocéntrica, propio de la comedia nueva. Su poder viene de Dios, quien se lo entrega para que lo ejerzan correctamente. Su acción es similar a la del Creador. Dejan actuar. Pero al final intervienen e imparten premios y castigos. Con ello logran restablecer el orden social, reflejo del orden y la armonía del universo », Cañas Murillo, Jesús, « El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega », in *Anuario de Lope de Vega*, III, 1997, p. 25-36.

²⁴⁰ Calderón de la Barca, Pedro, *La niña de Gómez Arias*, in *Comedias*, éd. Sebastian Neumeister, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010.

²⁴¹ « Su impartición de justicia encierra una acción normativa que trasciende a su propia persona y emblematisa universalmente esta virtud cardinal, paradigma de todo príncipe cristiano. No obstante, su función dramática e ideológica es de primera importancia, pues encarnan el celo político y religioso que los enviste como símbolos de la Fe misma. », Bravo Arriaga, María Dolores, « Protagonismo real y dramático de los Reyes Católicos », in *Isabel la católica y la política*, éd. Valdeón Baroque, Julio, Valladolid, Instituto Universitario de Historia Simancas, 2001, p. 407-421.

²⁴² « En cualquier delito, el rey/ es todo. Si parte has sido/ tú y le perdonas, yo no, / porque no quede a los siglos/ la puerta abierta al perdón/ de semejantes delitos. », *La niña de Gómez Arias*, op. cit., III, p. 547.

²⁴³ *Ibid.*

Paradigme de la reine juste qui exige un châtement mortel²⁴⁴, elle répond aux attentes de son peuple : en agissant pour son bien, elle réunit là les qualités attendues d'une souveraine²⁴⁵. Nous en revenons donc au modèle de la femme vertueuse, célébré par les protoféministes renaissantistes. La reine de Castille est érigée en figure quasi divine dont le comportement n'est à première vue que perfection et religiosité.

A l'image d'Isabelle la Catholique, d'autres reines « nationales » viennent s'ajouter au panthéon de reines fortes et parfaites visant à produire une image idéalisée de la femme au pouvoir²⁴⁶. C'est le cas d'Isabelle d'Aragon, reine du Portugal médiéval, béatifiée au Siècle d'Or, qui occupe également une place de choix dans le registre théâtral²⁴⁷, en suivant les mêmes normes de représentation que la reine castillane²⁴⁸. La reine consort María de Molina fait aussi l'objet d'une valorisation poussée à l'extrême dans *La prudencia en la mujer*, pièce de Tirso de Molina dans laquelle la reine consort du XIII^e siècle fait figure de sainte.

Une autre pièce de Lope de Vega, *El mejor mozo de España*²⁴⁹ met en scène la reine Isabelle, encore jeune infante, qui rencontrant son futur époux, se prend à rêver de son destin futur comme reine d'Espagne²⁵⁰. Elle délaisse alors les tâches traditionnellement féminines pour se consacrer entièrement à la défense de sa foi et à son expansion hégémonique :

Isabel esclarecida,
trueca la rueca en espada ;
que no eres de las mujeres
que han de hilar ; mas pelear.
Y quien librar
puede mi cuello tú eres,
del moro y del fiero hebreo,

²⁴⁴ Le roi en tant que vicaire de Dieu sur scène, domine à sa façon l'ensemble des personnages et de l'intrigue, en restant en retrait et n'apparaissant, a priori que pour rétablir la justice : « La figura del rey es enfocada desde un doble punto de vista como cargo en que se reúnen el poder y la majestad, fuente y raíz de todo poder y de todo honor, fundamento de la justicia y del orden. Su misión dramática es premiar o castigar, permaneciendo por encima del caos humano, y por tanto, por encima de la acción. [...] Hay en él un destello de divinidad, pues de Dios se recibe su realeza, que impide mirarlo a los ojos y turba a quienes a él se aproximan. », Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español, op. cit.*, p. 152.

²⁴⁵ Dans la même perspective, nous pouvons penser à la pièce de Lope de Vega, *El niño inocente de la Guardia*, dans laquelle la Reine Catholique et son mari, érigés en fervents défenseurs de la foi chrétienne, sont chargés d'expulser les Juifs, en pleine apogée inquisitoriale, Vega, Lope de, *El niño inocente de la Guardia* in *Obras de Lope de Vega*, éd. Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Ediciones Atlas, 1965.

²⁴⁶ Sur le lien entre les commandes de *comedias de santos* visant à idéaliser les reines de la part du pouvoir en vigueur et les auteurs du XVII^e siècle, se reporter au chapitre « Patronage, martyre et royauté » tiré de l'ouvrage de Cécile Vincent-Cassy, *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII^e siècle : culte et image*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011.

²⁴⁷ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Santa Isabel, Reina de Portugal*, Coimbra, Comibra Editora, 1965.

²⁴⁸ Sur la construction du personnage parfait de la reine, voir Reyes Duro Rivas, « La fuerza de la mujer : sobre 'Santa Isabel, Reina de Portugal', de Rojas Zorrilla » in *Scripta manent*, éd. Carlos Mata Induráin et Adrián J. Sáez, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, p. 157-172.

²⁴⁹ Vega, Lope de, *El mejor mozo de España*, éd. Warren T. Mc Cready, Salamanque, Anaya, 1967.

²⁵⁰ Sur la mythification de la reine dans cette pièce et sa résonance par rapport aux autres reines historiques espagnoles, voir Gitlitz, David, « *El mejor mozo de España* de Lope : montage de un mito nacional » in *El escritor y la escena*, éd. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, 1993, p. 129-135.

que has de desterrar de España ;
que guarda el cielo esta hazaña
a tu valor y deseo²⁵¹.

La reine ne conserve toutefois pas cette volonté de se viriliser mais se concentre sur son mariage, et l'intrigue principale de la pièce tourne autour de cette union royale²⁵². Elle entre donc dans un processus de complémentarité qui laisse peu de flexibilité à une individualisation du personnage. Seule, elle ne parvient pas à se défaire des autres personnages, comme le remarque Maria Yaquelín Caba à propos des pièces tirsianes, « ya que los juicios emitidos por Tirso de Molina sobre Isabel no son necesariamente hechos de forma abierta sino que, muchas veces, estas aserveraciones se hacen a fuerza de comparación y contraste con otros personajes. De ahí que se haga necesario establecer una práctica exegética que considere y tome en cuenta el efecto de los demás personajes, ya sean masculinos o femeninos sobre la figura de la Reina y vice-versa »²⁵³.

La figure de la reine est par conséquent à mettre en lien avec les autres personnages qui gravitent autour, que ce soient les hommes ou les femmes, tout en considérant le statut de la souveraine à leur égard.

3.2.2. La reine virile : Tensions et ambiguïtés

L'unique pièce qui s'écarte de cette fonction dramatique, providentielle et messianique, est sans doute *Antona García*²⁵⁴ de Tirso de Molina, œuvre publiée en 1621, plus originale et moins strictement historique. Même si la pièce reprend une période troublée et houleuse de l'avènement d'Isabelle, à savoir la guerre de succession, la reine virile évolue en parallèle du personnage éponyme, Antona García, simple et humble paysanne qui voue une admiration sans borne à sa souveraine légitime. Trois personnages féminins dominant et triomphent sur scène : la reine, au cœur de la pièce, son *alter ego* Antona et son antagoniste

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² « [...] Lope nos muestra una faceta no muy explotada de los Reyes Católicos, la de enamorados que, sin embargo, no abandonan los designios de su destino superior. De aquí podemos desprender la ejemplaridad estética, tal vez ilusoria, de la comedia que en la gran soberana Isabel la Católica supo conjugar la verdad histórica con la verosimilitud poética para exaltar a la monarquía como el único orden social de designación avalado y elegido por Dios », Bravo Arriaga, María Dolores, « Protagonismo real y dramático de los Reyes Católicos », *op. cit.*, p. 420.

²⁵³ Caba, María Yaquelín, *Isabel La Católica en la producción teatral española del siglo XVII*, *op. cit.*, p. 85.

²⁵⁴ Molina, Tirso de, *Antona García*, éd. Eva Galar, in *Cuarta parte de comedias*, éd. Ignacio Arellano et Instituto de estudios tirsianos, 1999.

María Sarmiento²⁵⁵, partisane du camp portugais. Trois femmes viriles qui établissent un triangle original de protagonistes pour mettre en lumière une forme de résistance féminine et collective sur les champs de bataille. Dès lors, la masculinisation de leurs attitudes est un procédé naturellement favorable à la construction d'un héroïsme propre au féminin.

La reine catholique est, dans cette pièce, en rébellion avec sa propre personne, intérieurement partagée entre deux façons de concevoir sa place au pouvoir dans un monde violent et masculin. En effet, elle apparaît sur scène comme extrêmement pieuse et dévouée à son peuple, qualités qu'elle semble placer au-dessus de ses passions. Elle fait preuve de bonté envers son peuple et s'appitoie sur les pertes causées par la guerre civile qu'elle-même a provoquée, en s'engageant dans une lutte pour le pouvoir contre sa nièce Jeanne. Ainsi est-elle dès le début de la pièce plongée dans un microcosme théâtral à rebours, où les femmes sont au cœur de l'action, fortes, intelligentes et guerrières²⁵⁶.

Sacro-sainte gardienne de la paix, Isabelle n'hésite pas à éclipser sur scène son époux ni à saisir les opportunités pour se lancer sur le front et y diriger ses troupes. Ainsi, lorsque le roi Ferdinand tarde à arriver sur le front de Zamora, la reine-roi prend volontairement les devants, sauvant l'honneur en l'absence du sexe masculin. Toutefois, le comportement de la reine catholique apparaît comme empreint d'une certaine dualité et il est intéressant de noter que malgré une attitude clairement masculine et énergique, elle tente de tempérer son rôle au pouvoir pour ne pas blesser la gente masculine ni rompre avec la tradition patriarcale. Cette attitude ambiguë prouve que la reine de Castille peine à assumer une mission traditionnellement masculine mais qu'elle en apprécie temporairement ses facettes. C'est en moralisatrice qu'elle se place lorsqu'elle rappelle la véritable place de la femme, selon une traduction presque évidente de la théorie aristotélicienne, à l'autre *mujer varonil* de la pièce, Antona García, personnage qui transgresse également les limites imposées par le monde masculin :

REINA : No os preciéis de pelear,
que el honor de la **mujer**
consiste en **obedecer**
como el **del hombre en mandar**²⁵⁷.

²⁵⁵ Ainsi la décrit la reine au tout début de la pièce, faisant de María Sarmiento son ennemie jurée : « Doña María Sarmiento, / su mujer, vituperando / su misma naturaleza, / en el acero templado / trueca galas mujeriles; / plaza de armas es su estrado / sus visitas, centinelas, / y sus doncellas, soldados. », *Ibid.*, I, vv. 17- 24.

²⁵⁶ Les qualificatifs de cette femme virile et guerrière sont marqués par Antona García qui loue le courage de sa reine : « tan apuesta y guereadora », *Ibid.*, I, v. 250.

²⁵⁷ *Ibid.*, I, I, v. 371-374.

Ainsi, le discours moralisant et très conventionnel qu'Isabelle tient sur la place de la reine ainsi que celle de la femme dans la société du XVII^e siècle ne semble être qu'un moyen de justifier, tout en le dissimulant, la nature foncièrement transgressive de son attitude, de ses actes et de ses discours. Dans cette pièce, le paradoxe se construit à la fois sur une exemplarité féminine dans le but de mythifier la reine Catholique et sur un héroïsme au féminin qui se décline en trois niveaux : Isabelle mais aussi Antona et María. La double intentionnalité marquée par Tirso et la problématique liée à son genre font d'Isabelle une figure « conflictuelle » qui concentre les méfiances réelles d'un pouvoir féminin à l'époque :

Por *conflictiva*, quiero significar no solo las tensiones políticas que creó la militancia y liderazgo político y religioso de Isabel en su propia época, sino también las secuelas de las mujeres, las cuales tienen que afrontar la monarquía, como por ejemplo, la situación sociopolítica de los conversos y la Inquisición. Está, además, el desconcierto que creó su desafío a las reglas sociales que delimitaban el terreno de acción de la mujer por su género social y las prescripciones del mismo. Todo esto, claro, dentro de un marco de fingida sumisión y un franco sentido de sacrificio del beneficio a favor del bien común²⁵⁸.

Même si le contexte politique comme les guerres ou les idéologies religieuses est au cœur du discours de la reine dans la pièce, le franchissement des limites imposées au genre féminin reste une singularité qui, couplée à une virilisation, ne finit pas de surprendre.

3.3 Des virilités à l'épreuve

3.3.1. Dé-construction du mythe national du pouvoir féminin

L'exemplarité et l'exceptionnalité d'une femme au pouvoir sont des thèmes repris par le dramaturge Luis Vélez de Guevara dans *La luna de la sierra*²⁵⁹ et *La serrana de la vera*²⁶⁰ mais avec une volonté acerbe de relativiser le statut mythique de la reine. En effet, dans ces deux pièces, le dramaturge s'emploie à montrer les défauts de la reine et son incapacité à conserver son pouvoir, non seulement comme souveraine mais surtout comme femme.

Dans *La luna de la sierra*, la reine, modèle de la *regina iusta* et de la reine virile, comparée à une « Palas nueva española »²⁶¹, divinisation de la déesse Athéna, est rapidement dépassée par ses propres sujets qu'elle ne parvient plus à contrôler, qui outrepassent ses ordres. Mise en miroir avec l'autre personnage fort de l'œuvre, Pascuala, jeune *serrana*, elle

²⁵⁸ Caba, María Yaquelin, *Isabel La Católica en la producción teatral española del siglo XVII*, op. cit., note p. 132.

²⁵⁹ Vélez de Guevara, Luis, *La luna de la sierra*, éd. William R. Manson y C. George Peale, Newark, Juan de la Cuesta, 2006.

²⁶⁰ Vélez de Guevara, Luis, *La serrana de la Vera*, éd. Piedad Bolaños Donoso, Castalia, Madrid, 2001.

²⁶¹ Vélez de Guevara, Luis, *La luna de la sierra*, op. cit., I, v. 37.

réactualise le mythe primitif de la femme fatale et sauvage, sorte de fusion de la femme bandit (*bandolera*) et de la montagnarde espagnole²⁶², mais est vite rattrapée par une identité sexuelle²⁶³ malgré tous les attributs valorisants et virilisants que le texte apporte²⁶⁴. Sans une chute radicale, la reine prouve progressivement que sa seule présence en tant que femme, non assistée d'un roi, ne suffit plus à une soumission totale de ses sujets et de sa cour. Elle échoue en tant que reine et à cause de son statut de femme, ne parvenant pas à combler ses lacunes vis-à-vis de l'homme :

[...] Luis de Guevara sabotea a propósito su inicial intento de representación de Isabel como la soberana ideal para demostrar cómo, aun con los mayores esfuerzos y virtudes, una mujer no puede llegar a ser un monarca perfecto, un fiel representante de Dios y su justicia divina en la tierra ; en esta obra, Isabel contribuye con su actuación al caos y al deterioro del sistema instaurado. [...] este fracaso se debe precisamente a que la Reina, por muy varonil que sea, sigue siendo mujer. Como mujer, Isabel carece de ciertas capacidades y virtudes imprescindibles para gobernar y, aun cuando hace su mejor intento, falla como gobernante: es incapaz de mantener el equilibrio entre los intereses contrapuestos de corte y pueblo, rico y pobre, noble y villano²⁶⁵.

Pour sa part, *La serrana de la vera* met en scène une reine affaiblie, véritable objet de mimétisme²⁶⁶ et d'érotisation pour le personnage de la montagnarde Gila qui soulève ainsi des problèmes de genres assez avant-gardistes²⁶⁷. Une fois de plus, nous retrouvons une paire de dames car la reine dans cette pièce a bien trouvé son double hommasse ou femme virilisée²⁶⁸ qui veut à tout prix lui ressembler et incarner cette « otra Semíramis / otra Evadnes y Palas

²⁶² « Primeramente se trata de un mito sacrificial, una eliminación del obstáculo – aquí un monstruo en forma de mujer – que impide el paso de la vida salvaje a la cultura. En segundo lugar se distinguen muy bien las etapas sucesivas de una leyenda iniciática [...] Por fin, esta leyenda se relaciona estrechamente con una serie de cuentos matrimoniales que narran la union agonística de la 'mujer fuerte' o de la 'mujer salvaje' con un hombre al que se pone a prueba por una lucha y unos juegos erótico – deportivos. », Delpech, François, « La leyenda de la serrana de la Vera : Las adaptaciones teatrales », art. cit., p. 27.

²⁶³ « Esta suma de dualidades – mujer pero hombre, humana pero divina – convergen en el personaje de Isabel creando una tensión conceptual. [...] Luis Vélez de Guevara trata de representar en el personaje de Isabel esta mezcla de características – femeninas y masculinas, humanas y divinas – que hacen de Isabel un sujeto como las demás mujeres pero, a la vez, diferente de ellas por ser ella reina soberana. [...] Vélez de Guevara falla en la medida en que hace que el personaje de Isabel sea más madre y mujer que reina. », Caba, María Yaelín, *Isabel La Católica en la producción teatral española del siglo XVII*, op. cit., p. 142.

²⁶⁴ « de alientos heroicos, llena, / la Católica Isabel, / que contra el moro andaluz, / lleva la corte a Adamuz [...] Reina entre tantas que han sido, / mas heroica ni mas bella. », Vélez de Guevara, Luis, *La luna de la sierra*, op. cit., p. 91 « con baquero, sombrero y venablo », « botas y espuelas poniendo », *Ibid.*, p. 96 et p. 184.

²⁶⁵ Caba, María Yaelín, *Isabel La Católica en la producción teatral española del siglo XVII*, op. cit., p. 134 et p. 140.

²⁶⁶ Gila sur la reine : « Rabiando vengo por ver/ a la reina, porque della, / después de dezir que es bella, / dizen que es brava mujer, / que al lado de su marido, /que le guarde Dios mil años, / le ven hazer hechos estraños; / mas tal madre la ha parido / y tal padre la engendró. », Vélez de Guevara, Luis, *La serrana de la Vera*, op. cit., I, vv. 631-639.

²⁶⁷ Sur le désir érotique de Gila envers la reine Isabelle et la complexité du personnage féminin homosexuel, lire l'article Otero-Torres, Dámaris M., « Historia, ortodoxia y praxis teatral: El homoerotismo femenino en *La serrana de la vera* », in *El escritor y la escena V : estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: homenaje a Marc Vitse*, Ciudad Juárez, 1997, p. 131-139.

²⁶⁸ « De hombruno, a, adj. Lo que pertenece a hombre », *Diccionario de Autoridades*, op. cit., Tome IV, 1734.

española »²⁶⁹. Dans la pièce *La conquista de Oran*²⁷⁰, d'un intérêt moindre pour la figure de la reine catholique, Vélez de Guevara qualifie la reine Isabelle de « otra Española amazona », ce qui nous conduit à penser que dans les *comedias* de l'époque s'instaure une symbolique nouvelle qui s'appuie en partie sur les codes traditionnels de la mythologie gréco-latine tout en y assimilant une valeur nationale et chrétienne propre à l'Espagne.

La montagnarde, qui, jamais n'est confrontée à la reine sur scène – le public se contentant de suivre ses sentiments passionnés –, meurt transpercée par des flèches tirées sur ordre de Ferdinand. Cette mort prononcée par le roi condamne une femme qui se débat dans son identité sexuelle et correspond à un anéantissement sous-jacent de la reine : « un castigo desplazado del monarca sobre su viril consorte, una forma de sujetar a la hombruna Isabel, de devolverla a una penetrable y subyugada feminidad »²⁷¹. Dans ce cas précis, c'est le roi qui prend les décisions importantes, déposant ainsi Isabelle de son image de souveraine exemplaire et la reléguant à sa place de femme. L'objectif recherché par l'auteur n'est plus d'exalter la reine catholique mais bien de replacer dans un contexte qui se veut juste et légitime, un ordre troublé et transgressé par la présence d'une reine-roi :

¿Qué busca Vélez de Guevara con este mundo al revés? ¿Poner en tela de juicio el sistema patriarcal? En mi opinión, Vélez, más que cuestionar el sistema patriarcal, está cuestionando la capacidad de Isabel como reina, líder y soberana de la nación española. Isabel no solo les falla a sus vasallos al poner por encima de sus deberes como soberana los de madre y mujer, sino que, además, usurpa el espacio y el poder de Fernando como rey aun cuando Fernando se encuentra presente²⁷².

Teintés de misogynie traditionnelle²⁷³, les textes de Luis Vélez de Guevara oscillent entre le modèle de la reine exemplaire et celui de la reine avec le roi ; dans les deux cas, la femme en tant que souveraine ne peut exister individuellement sur scène, reconnaissant finalement sa sujétion à l'homme. La reine nationale à l'instar d'Isabelle, reléguée dans les astres comme la « luna de la sierra », incarne ces « mujeres arriba » qui sont réprimées dans un système inflexible et qui renvoient à l'ensemble des personnages, à la fois masculins et

²⁶⁹ Vélez de Guevara, Luis, *La serrana de la Vera*, *op. cit.*, vv. 1611-1612. Ce sont des vers qui se répètent dans la pièce « O castellana Evadnes ! / O Semíramis cristiana ! », vv. 1927-1928, mais aussi dans d'autres œuvres du même auteur. On retrouve également cette évocation de Pallas-Minerve et de Sémiramis dans *La luna de la Sierra* : « nueva Palas castellana / Semíramis Espanola. », Vélez de Guevara, Luis, *La serrana de la Vera*, *op. cit.*, I, v. 235-236.

²⁷⁰ Vélez de Guevara, Luis, *La conquista de Oran* in *Comedias nuevas escogidas*, Parte 35, 42b, Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España, 2010, I, v. 27.

²⁷¹ Caba, María Yaquelín, *Isabel La Católica en la producción teatral española del siglo XVII*, *op. cit.*, p. 157.

²⁷² *Ibid.*, p. 146.

²⁷³ Sur les propos misogynes tenus par les personnages masculins de deux œuvres et leur volonté de démythifier toute figure féminine sans exception, on lira avec profit l'analyse textuelle proposée par María Yaquelín Caba, *Ibid.*, p. 143 et 144.

féminins, l'image de l'infériorité des femmes²⁷⁴, sans doute dans le but d' « amedrentar a las mujeres que salen de su rol pasivo »²⁷⁵.

Un peu plus d'un siècle après la disparition de la reine catholique, son image est diamétralement opposée : qu'elle soit exaltée ou contestée, sa légitimité est toujours écorchée, preuve d'une bivalence de son statut même sur scène. Au théâtre, la caractérisation de la reine est parfois poussée à l'extrême : elle peut ainsi interpréter un type de femme forte extrêmement subversif, voire destructeur, en incarnant l'une de « ces héroïnes, libératrices ou castratrices selon le point de vue, qui, sur le modèle de la Judith et de la Jahël bibliques, n'hésitent pas à commettre un homicide sur la personne d'un chef »²⁷⁶, à l'instar du personnage de la montagnarde de la Vera.

3.3.2. Vers des revendications féminines : les menaces du mythe amazonique

Le modèle de reine virile et nationale, porté par les figures ambivalentes ou paradoxales telles celle d'Isabelle la Catholique sert de point de repère à une pluralité d'archétypes qui ne nous semblent pas seulement se cantonner aux huit étiquettes proposées par McKendrick. Si les représentations de la reine catholique font alterner effectivement le modèle de l'exemplarité et celui de l'incapacité, mettre en scène la reine-roi s'avère beaucoup plus subtil et les nuances ne manquent pas. En se démarquant de la *reine nationale*, qui se doit d'imprimer de sa perfection l'imaginaire collectif de l'époque, la reine amazone est une sorte d'archétype du personnage libéré et libre, loin d'être exemplaire et qui concentre en soi une série de pouvoirs beaucoup plus visibles. En tant que modèle d'une figure de l'émancipation car les types sont des « personnages qui restent inchangés tout au long d'un récit », dont « les

²⁷⁴ « En oposición con el sol, es decir, el rey, la luna, que en *La Luna de la sierra*, viene asociada directamente a la figura de la reina Isabel, representa lo carente de luz propia, lo oscuro y lo inestable. Si a esto, agregamos la simbología implícita en la oposición ciudad/ sierra, en la que la ciudad (donde se encuentra la corte y por ende el rey) representa el orden, la civilización y la razón, y la sierra (donde reinan Isabel y Pascuala) las pasiones, lo bárbaro, lo peligroso y lo irracional, nos queda claro por qué Isabel no puede representar al monarca ejemplar. », Caba, María Yaquelin, *Isabel La Católica en la producción teatral española del siglo XVII op. cit.*, p. 157. Pour le symbolisme de la lune comme métaphore littéraire et emblématique du pouvoir féminin au XVII^e siècle, astre support et subordonné à l'astre solaire du roi, se reporter à l'article de Víctor Mínguez, « La metáfora lunar : La imagen de la Reina en la emblemática española » in *Español i Història*, Castellón, Universitat Jaume I, n°XVI, 1993, p. 29-46 : « Por lo que respecta el eclipse solar, es entonces cuando la Luna juega el papel mas importante : ante la ausencia del astro rey y reflejando la luz que aquél le cede, presiden en solitario el cielo nocturno a la espera del regreso del Sol. La imagen es clara, la reina es la garante de la estabilidad política y de la firmeza del trono durante el intervalo que transcurre desde la muerte del esposo hasta la coronación del heredero. », p. 34.

²⁷⁵ Caba, María Yaquelin, *Isabel La Católica en la producción teatral española del siglo XVII, op. cit.*, p. 148.

²⁷⁶ Tropé, Hélène, « La confrontation du roi, des nobles et des paysans dans *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara », in *Études Épistémè*, 14, 2008, Figures du conflit, p. 19-30, p. 24.

attributs [...] restent identiques mais [...] sont extrêmement peu nombreux et représentent souvent le degré supérieur d'une qualité ou d'un défaut »²⁷⁷.

Contrairement à la reine nationale de la scène espagnole qui sert un discours orienté visant à créer un mythe nouveau de femme, la reine amazone s'inscrit non plus dans une réalité mais dispose d'une ascendance mythologique qui n'est plus à démontrer. Si la reine nationale se virilise ou se masculinise, elle le fait à cause d'une inversion non désirée des valeurs. La reine amazone, quant à elle, se dresse contre la société à laquelle elle appartient, devenant l'agent du renversement du monde. Nous ne pouvons entièrement partager la différenciation que fait Meelvena Mckendrick à partir du type de l'amazone entre la guerrière et la meneuse même si son chapitre « The Amazon, the leader, the warrior », induit une similitude dans les appellations. La reine amazone au théâtre est une représentation plus prégnante qui vient du fait que ce personnage de *poderosa*, en épousant à la fois les traits de la guerrière et ceux de la meneuse, devient un élément-clé dans l'intrigue des œuvres théâtrales. Comme Nancy K. Mayberry le souligne à propos de *Amazonas en las Indias*, « the Amazons deserve the title role because of their vital function in the dramatic structure of the tragedy »²⁷⁸.

L'étymologie grecque de l'amazone proposée par Hérodote²⁷⁹ (*sin-mama*, qui signifie « celle qui l'a pas de mamelle ») éclaire quant à l'une des plus fameuses coutumes barbares de ce peuple féminin qui consiste à se mutiler le sein droit pour pouvoir manier aisément l'arc lors de combats de chasse ou de guerre. Tueuses d'hommes ou mangeuses d'hommes pour les uns, prêtresses d'Artémis qui vénèrent la Lune pour les autres, femmes fortes en langue slave ou femmes de la lune en arménien : toutes les possibilités autour du mythe témoignent d'un trouble poussé à l'extrême par ces femmes qui rejettent le sexe masculin, choisissant de vivre sans les hommes ou contre eux. Autodéterminé, autarcique et fondamentalement matriarcal, puisqu'il est dirigé par une reine à la fois souveraine et chef militaire, ce peuple itinérant qui traverse les contrées de la Lybie jusqu'à la Scythie, lutte et résiste en permanence contre une

²⁷⁷ Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, Collection Points, 1972, p. 289.

²⁷⁸ Mayberry, Nancy K., « The role of the warrior women in *Amazonas en las Indias* », in *Bulletin of the Comediantes*, 29, 1977, p. 38-44, p. 38. En réponse à ce que McKendrick conclut sur les amazones selon laquelle « the Amazons are not necessary to the plot and are included to provide extra drama, a love interest and a vein of humor. », *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age: a study of the "mujer varonil"*, *op. cit.*, p. 176.

²⁷⁹ L'étymologie de « amazone » fait l'objet de discussions et si notre propos n'est pas de rapporter ces querelles, les diverses significations avancées éclairent toutefois quant aux représentations et aux images qu'ont pu renvoyer ces femmes dans l'Antiquité. Voir la thèse d'Alain Bertrand consacrée aux spécificités du mythe amazonique et plus particulièrement le chapitre « Les suggestions de l'étymologie », Bertrand, Alain, *L'Archétype des amazones*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2000, p. 16-20.

société masculine haïe et rejetée. Conquérantes, nomades, égocentriques, ces femmes hors normes et de nature subversive, à contre-courant des canons traditionnels, sont avant tout revendicatrices de leur identité sexuelle²⁸⁰. C'est ainsi que la conceptualisation de l'amazone qui traverse les époques et les contrées participe à l'élaboration d'une image folklorique forte²⁸¹, et à celle d'un empire féminin fabuleux de femmes libres et indépendantes.

Mythe par excellence de la différence, celui des amazones qui ne connaît apparemment pas de réalité historique directe, est essentiellement véhiculé grâce à la circulation d'œuvres gréco-latines très variées²⁸². Maintes fois réapproprié, il est remis au goût du jour au Moyen Âge tant par la perspective misogyne que par celle des querelleurs, philogynes ou proféministes²⁸³. La littérature de chevalerie française, notamment, s'empare du mythe amazonique classique dans le *Roman d'Enéas*²⁸⁴, le *Roman de Troie* ou le *Roman d'Alexandre*²⁸⁵, avec Jeanne d'Arc comme amazone locale. En fin de période médiévale, « les femmes chevaliers » remportent l'adhésion des lecteurs grâce notamment au succès des Neuf preuses, reines illustres et amazones, toutes guerrières, présentées dans *Le livre de Léesce* (1373-1387) du Français Johan Le Fèvre²⁸⁶. A la Renaissance, l'amazone acquiert une dimension plus symbolique, à la fois politique et sociale, car elle sert naturellement les discours sur l'ambiguïté des femmes au pouvoir mais aussi les doctrines de la morale chrétienne²⁸⁷ et de l'« amour courtois ». Boccace montre son admiration pour la capacité

²⁸⁰ Samuel, Pierre, « Les Amazones : mythes, réalités, images », in *Les Cahiers Du GRIF*, 14, n° 1, 1976, p. 10-17 et du même auteur *Amazones, guerrières et gaillardes*, Editions Complexe, Grenoble, 1975.

²⁸¹ Samuel, Pierre, « Les Amazones : mythes, réalités, images », art. cit., p. 11.

²⁸² On citera entre autres, la reine Thalestris dont le lien avec Alexandre le Grand est raconté par l'historien Diodore de Sicile, (*Bibliothèque historique*, trad. B. Eck, Paris, Les Belles Lettres, 2003, Livre XVII, chapitre 77), la guerrière Camille dans l'*Énéide* de Virgile (*Énéide, Le roman d'Énée et de Didon*, éd. René Martin, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1990, livre XI, 648), Thésée et la reine Antiope dans les *Vies* de Plutarque (*Vie de Thésée*, in *Vies parallèles. II*, trad. J. Alexis Pierron, éd. Jean Sirinelli, Paris, Flammarion, 1996, Tome I), les *Histoires* d'Hérodote (Hérodote, *Histoires, Tome IV. Livre IV, Melpomène*, éd. Philippe-Ernest, Legrand, Paris, Les Belles lettres, 1985, livre IV, 110) ou encore l'historien romain Justin qui résume la vie et la mort des amazones dans son *Abrégé des Histoires philippiques de Trogue Pompée (Epitoma Historiarum Philippicarum*, <http://www.thelatinlibrary.com/justin.html>, Livre II) et enfin les récits homériques de l'*Illiade* (Homère, *Illiade*, éd. Paul Mazon, Collection Classiques en poche, Paris, Les Belles Lettres, 2015, III, 189, VI, 186).

²⁸³ Cassagnes-Brouquet, Sophie, *Chevaleresses : une chevalerie au féminin*, op. cit., p. 54.

²⁸⁴ *Le roman d'Enéas*, trad. Martine Thiry-Stassin, Paris, H. Champion, 1985.

²⁸⁵ Paris, Alexandre de, trad., *Le Roman d'Alexandre*, France, Librairie générale française, 1994.

²⁸⁶ *Le livre de Léesce*, cité par Cassagnes-Brouquet, Sophie, « Penthésilée, reine des Amazones et Preuse, une image de la femme guerrière à la fin du Moyen Âge », in *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, n° 20, 2004, p. 169-179, p. 175. Ces neuf preuses renvoient bien aux neuf preux (*Los nueve de la Fama*, dont parlera encore Cervantès dans *Don Quichotte*), qui sont trois juifs, Josué, David, Judas Macchabée, trois païens, Hector, Alexandre, Jules César et trois chrétiens, Charlemagne, le roi Arthur, Godefroy de Bouillon. Ce groupe apparaît pour la première fois en 1312 dans les *Vœux du paon* de Jacques de Longuyon, éd. Catherine, Gaullier-Bougassas, Paris, Klincksieck, 2011.

²⁸⁷ Sur le glissement de la barbarie des amazones à leur progressive conversion au christianisme, Tauffer, Alison, « The only good amazon is a converted amazon : the woman warrior and christianity in the Amadis

physique et militaire propres aux amazones chez ses femmes illustres²⁸⁸. Christine de Pisan, quant à elle, s'inspire des techniques de conquête et de prise de pouvoir des villes par ces femmes-guerrières.

En Italie, c'est essentiellement dans la poésie épique que l'on retrouve la figure de l'amazone, comme celle de la virgilienne Camille dans l'*Orlando innamorato*²⁸⁹ de Matteo Boiardo (1484), et l'*Orlando furioso* d'Arioste²⁹⁰ (1516), en passant par la reine Clorinde dans *Gerusalemme liberata* du Tasse²⁹¹. La découverte du Nouveau Monde bouleverse le roman de chevalerie hispanique qui affiche sa première amazone littéraire d'origine américaine, la reine Calafia, qui aurait donné son nom à la Californie²⁹², dans *Las Sergas de Esplandián*²⁹³ de Garcí Rodríguez de Montalvo (1508). La reine amazone d'inspiration chevaleresque Penthésilée, certainement la plus reproduite dans la littérature hispanique²⁹⁴, est également présente dans la *Silva de varia lección*²⁹⁵ de Pedro Mexía (1540) et les *Silves de la Selva*²⁹⁶ de Pedro de Luján (1546).

Puisqu'il s'agit d'un mythe protéiforme, les réécritures ou les incorporations de la reine amazone sont variées et le dénominateur commun reste la caractérisation de la femme guerrière. Celle-ci, qui renvoie à un imaginaire collectif du féminin, exempt de contraintes historiques, donne de la flexibilité au traitement de la reine. De plus, elle dépasse le simple stade de la virilisation de la femme, qui suppose une transformation ou une assimilation physique, pour atteindre celui de la rébellion et de la belligérance, en accord avec la définition proposée par le *Tesoro de la lengua castellana* : « Fueron unas mujeres varoniles y belicosas en diversos lugares y tiempos »²⁹⁷. Les diverses versions du mythe et leur transmission à travers les siècles préservent le trait de l'indiscipline de ce groupe de femmes qui déconstruisent un système politique traditionnel pour fonder une société matriarcale.

Cycle », in *Playing with gender : a Renaissance pursuit*, éd. Jean R. Brink, University of Illinois Press, 1991, p. 35-48.

²⁸⁸ Boccace fait le portrait de ces quatre reines amazones : Orithye, Marpésia, Antiope et Lampédos.

²⁸⁹ Boiardo, Matteo Maria, *Orlando innamorato*, éd. Giuseppe Anceschi, Milano, Garzanti, 1978.

²⁹⁰ Arioste, L', *Roland furieux*, éd. Rochon, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

²⁹¹ Tasso, Torquato, *Gerusalemme liberata*, Traduction Gérard Genot, éd. Lanfranco Caretti, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

²⁹² Bertrand, Alain, *L'Archémythe des amazones*, *op. cit.*, p. 108-109.

²⁹³ Rodríguez de Montalvo, Garcí, *Las sergas de Esplandián*, éd. Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia, 2003. Voir Nasif, Mónica, « El mito de las amazonas en la literatura caballeresca española », in *IX Congreso Argentino de Hispanistas en Memoria Académica de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*, Universidad de La Plata, 2010, <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas>

²⁹⁴ García Guzmán, Helena, « Penthesilea o el invencible poder seductor de la belleza », in *Culturas de la seducción*, éd. Patricia, Cifre Wibrow et González de Ávila, Manuel, (Universidad de Salamanca, 2014, p. 95-103.

²⁹⁵ Mexía, Pedro, *Silva de varia lección*, éd. Antonio Castro, Madrid, Catedra, 1989, Livres I, X et XI.

²⁹⁶ Romero Tabares, María Isabel, *Silves de la Selva de Pedro de Luján*, *op. cit.*

²⁹⁷ Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, *op. cit.*, « Amazonas », p. 149.

Considérées comme des envahisseuses, les reines amazones font peser par leur présence une menace sur les intrigues théâtrales que la reine virile ou nationale ne fait qu'évoquer en filigrane.

Le paradoxe sous-jacent à une telle figure féminine provient du fait qu'elle contamine dès le Moyen Âge les écrits, représentations iconographiques²⁹⁸ et emblématiques des femmes provoquant tout à la fois répulsion et fascination. Les représentations de traits barbares et sanguinaires des amazones, tout comme les scènes effrayantes de cannibalisme véhiculées par les mythes, procurent une angoisse vis-à-vis de la mangeuse ou croqueuse d'hommes²⁹⁹ et donnent lieu à des lectures psychologisantes du mythe :

L'Amazone est une guerrière. « Tueuse d'hommes » ou simplement « rivale », l'Amazone procède de la terreur qu'elle-même, sa force ou son indépendance inspirent à l'homme, qu'il soit son adversaire ou non. Sans doute profondément ancrée dans la psyché masculine, y a-t-il une peur latente de la femme, peut-être notre inconscient collectif est-il dominé parfois exagérément par l'archétype de l'*anima*, mais il semble que l'Amazone est aussi la représentation d'une pulsion masculine, plus ou moins avouable socialement, plus ou moins masochiste, parfois destructrice mais souvent créatrice. Et les résultats littéraires de cette pulsion créatrice construisent un rhizome mythique provoquant l'émergence de formes diverses du mythe.³⁰⁰

Lorsqu'il s'agit de produire un discours sur la femme *de pouvoir*, le motif amazonique permet une liberté de la part des auteurs qui se plaisent à orienter leurs discours selon un premier sens de l'amazone, comme femme belliqueuse, figure de la reine régnante ou selon un sens trivial servi par les mythes les plus fantasques.

Le théâtre, quant à lui, « [...] rompe el sofisma de la oposición de géneros y vislumbra la identidad única del poder: tiranía en estado puro, en el sentido político clásico de obsesión desarrollista y expansivo, y no plegamiento al exemplum moral. El dramaturgo disuelve la estéril querrela de los sexos denunciando las nefastas consecuencias del cartesianismo aplicado a las razones de estado. Al pasar del *cogito, ergo sum* al *regno, ergo sum*, la reina amazona se descataloga de las compilaciones previas e ingresa en la desmesura del destino del poder moderno, fáustico, desarrollista y sin límites »³⁰¹. C'est bien le contexte mythique qui, sans attache historique ou réalité prouvée, favorise le détournement des symboles patriarcaux dominants et rend possible une créativité théâtrale extraordinaire. Au delà du

²⁹⁸ On pensera notamment à l'Amazonomachie, thème du combat des amazones très riche pendant la période antique qui est réemployé dans l'art de la Renaissance et baroque, notamment dans l'iconographie, les tapisseries et les emblèmes royaux. Dixon, Ann, *Women who ruled: queens, goddesses, amazons in Renaissance and Baroque art*, London, Merrel, 2002.

²⁹⁹ « Les mythiques Amazones font figure de guerre, la figure amazonienne étant la figure d'une guerre généralisée et infinitisée par un discours surchargé de commentaires à l'identique : des tueuses, des castratrices, etc... », Voisset-Veysseyre, Cécile, *Des amazones et des femmes*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 7.

³⁰⁰ Bertrand, Alain, *L'Archémythe des amazones*, op. cit., p. 14.

³⁰¹ Rodríguez Cuadros, Evangelina, « La mujer en la escena del poder en el Siglo de Oro : Naturaleza y *tejné* », art. cit., p. 209.

caractère mythique autour de cette figure, sont posés les jalons d'une réflexion sur l'abus de pouvoir, l'usurpation et pire encore l'exercice de la tyrannie qui se risque à penser le pouvoir sans distinction de sexe.

CHAPITRE II

FEMMES HORS NORMES SUR SCÈNE : LA FASCINATION DE L'AUTRE FÉMININ

1. LES NÉO-AMAZONES SUR SCÈNE : UN ANTI-CONFORMISME UTOPIQUE

1.1. Le fonctionnement de l'Amazone antique et américaine

1.1.1 La première trilogie des Amazones : un pouvoir féminin d'imposture

L'Amazone, – c'est-à-dire, que nous nommons néo-amazone pour distinguer l'amazone modernisée et siglodoriste de l'amazone antique –, est la figure par excellence de la reine-roi qui assume à elle seule le pouvoir, sans avoir de relation de dépendance avec un quelconque mâle et pose les jalons de la réflexion sur un pouvoir exclusivement féminin. Poussé à l'extrême, ce gouvernement débouche sur une société exclusivement constituée de sujets féminins, un système politique où les femmes ont un droit légitime de gouverner, soit ce que les Grecs nommaient la gynécocratie³⁰².

Lope de Vega, sans doute inspiré par la *Lysistrata* d'Aristophane³⁰³, première amazone du théâtre antique³⁰⁴, fait incontestablement figure de pionnier avec la reprise de ce mythe dans le théâtre espagnol³⁰⁵. C'est d'ailleurs un thème qu'il traite presque toujours de la même

³⁰² Bachofen, Johann Jakob, *Le droit maternel : recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique*, Traduction Étienne Barilier, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1996.

³⁰³ Sur le mythe des amazones et le matriarcat amazonique dans l'Assemblée des femmes, se reporter à l'ouvrage de Saïd, Suzanne, et plus particulièrement aux chapitres IV et V sur l'utopie féminine, *Le monde à l'envers : pouvoir féminin et communauté des femmes en Grèce ancienne*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

³⁰⁴ Jay-Robert, Ghislaine, « Rôle de la femme dans *Lysistrata*, *Les Thesmophories* et *L'Assemblée des Femmes* d'Aristophane, ou Les femmes et la création théâtrale » in *Euphrosyne*, n° 34, 2006, p. 30-50.

³⁰⁵ Rodríguez García, Eva, « *Comedias sobre las amazonas en el teatro español del siglo XVII* » in *El teatro barroco revisitado. Textos, lecturas y otras mutaciones*, éd. E. I. Deffis, J. Pérez Magallón, J. Vargas de Luna, México, 2013, p. 166-194. Sur le mythe amazonique dans les *comedias* de Lope, se reporter également à l'article de Marcella Trambaioli, « La figura de la amazona en la obra de Lope de Vega », in *Anuario Lope de Vega*, 12, 2006, p. 233-262 et celui d'Ana Cabrero Aramburo, « La figura de la amazona en tres obras de Lope

façon dans sa trilogie des reines amazones : *Las justas de Tebas*³⁰⁶ (1596), *Las grandezas de Alejandro*³⁰⁷ (1604-1611) et enfin *Las mujeres sin hombres*³⁰⁸ (probablement écrite entre 1613 et 1618 et publiée en 1621). Lope dans sa dédicace à sa maîtresse Marcia Leonarda, justifie ainsi son goût pour les Amazones :

No es disfavor del valor de las mujeres la Historia de las Amazonas que, a serlo, no me atreviera a dirigirla a V. m. ; antes bien las honra y favorece, pues **se conoce por ella que pudieran vivir solas en concertada república, ejercitar las armas, adquirir reinos, fundar ciudades [...]** que estas fueron las que mataron a sus maridos y que jamás fueron vendidas [...] claro estaba que el valor de mujeres determinadas sólo con la blandura del amor podía ser vencido. [...] **advirtiendo que no le ofrezco su historia para que con su ejemplo desee serlo, antes bien, para que conozca que la fuerza con que fueron vencidas tiene por disculpa la misma naturaleza**³⁰⁹.

La fascination pour le mythe pousse les poètes comme Lope à exploiter le potentiel amazonique dans une perspective toujours propice aux propos misogynes, à la manière d'« un *exemplum* rhétorique apte à montrer que la libération des femmes est certes possible, voire souhaitable à certains égards, mais qu'elle coûterait un prix exorbitant, celui d'un crime contre la nature et d'un renoncement au bonheur »³¹⁰. La mise en scène du mythe demande malgré tout une fine connaissance des femmes et de leurs comportements car l'effet recherché sur le public féminin est non négligeable, comme le remarque Óscar García Fernández : « puesto que fácilmente se pueden identificar las mujeres de la cazuela con las amazonas, si bien el final, marcado por el matrimonio, devuelve el equilibrio social »³¹¹. Dans la pièce *Las mujeres sin hombres*, les deux reines amazones, Antiopía et Deyanira se disputent le trône dans une société exclusivement féminine régie par des lois sexistes :

ANTIOPÍA: Establezco, y será la ley primera,
**que la mujer que trate de hombre alguno,
 por la primera vez, pague diez doblas;
 veinte por la segunda ; y desta suerte
 se doblará la pena y el delito**³¹².

de Vega », in *Scripta manent, Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*, éd. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Pamplona, 2012, p. 61-69.

³⁰⁶ Vega, Lope, de, *Las justas de Tebas*, in *Comedias I*, éd. M. Arroyo Stephens, Madrid, Turner, 1993.

³⁰⁷ Vega, Lope, de, *Las grandezas de Alejandro*, in *Obras de Lope de Vega, XIV: Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*, éd. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas (BAE, CXC), 1966, p. 330-390.

³⁰⁸ Vega, Lope, de, *Las mujeres sin hombres*, éd. Óscar García Fernández, León, Universidad de León, 2008.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 167.

³¹⁰ « Cette polémique anti-féministe, qui manie la démonstration par l'absurde, a donc un rôle préventif. Cependant, comme la révolte des femmes n'est pas une menace immédiate dans l'Espagne du XVII^e siècle, la prévention garde le ton détendu du divertissement et s'adresse au public masculin sur le mode d'une connivence grivoise mais spirituelle, et au public féminin sur celui d'une amicale flatterie. Cela est probablement à mettre en regard, de façon contrastive, avec la satire âcre et sarcastique du féminisme par ses adversaires dans les moments de lutte effective des femmes pour se voir reconnaître une égalité juridique ou politique. », Blanco, Mercedes, « L'Amazone et le Conquistador ou les noces manquées de deux rebelles. À propos d'*Amazonas en las Indias* de Tirso de Molina », art. cit., p. 186.

³¹¹ Vega, Lope, de, *Las mujeres sin hombres*, *op. cit.*, p. 77.

³¹² *Ibid.*, vv. 386-390.

Les reines qui dirigent en collaboration leur gouvernement matriarcal, se retrouvent confrontées à des divergences d'opinions dès le début de l'œuvre, ce qui ne manque pas d'instaurer un contexte d'agressivité pour le moins énergisant à l'intérieur de leur gynécocratie :

DEYANIRA: Aquesta ley me agrada [...] **Muchas leyes has dado y muy cansadas.**

ANTIOPÍA: Por dicha, Deyanira ¿no te agradas ? [...] Vete luego, que **yo soy Reina y ya mi pie besaste.**

DEYANIRA: ¡Qué bien el darte el reino me pegaste³¹³!

Si la première déclare détester à outrance les hommes, la seconde, plus permissive et réaliste, affiche ses doutes quant à l'exclusion définitive des hommes de leur monde. Néanmoins, les deux femmes s'accordent pour louer leur expérience de guerrière qui s'apparente plus à une lutte au corps à corps entre les deux genres : « Mando que en palestra de la esgrima, / adonde ejercitamos las espadas, / **solo se entre con ellas**, no con arcos. », (vv. 412-414) qu'au maniement de l'arc traditionnellement mis en avant par les mythes ; en réalité, elles prennent part à un combat des sexes viril et foncièrement barbare. De plus, elles revendiquent des droits féminins et imposent leur supériorité par rapport aux hommes : sans prôner une égalité des sexes, les amazones lopesques inversent les valeurs véhiculées dans la société du XVII^e siècle.

Pour compléter leur rôle de dirigeantes, Lope a recours au travestissement des amazones tant il est évident que celui-ci joue un rôle fondamental dans le déroulement de l'intrigue et dans les rapports entre protagonistes. Le port de vêtements beaux et élégants que l'on comprend dans un premier temps dans l'expression *bizarros trajes* (v. 274) peut également être considéré comme une volonté d'instaurer une égalité vestimentaire transcendant l'équilibre physiologique, en adoptant des habits plus typiquement masculins³¹⁴. Óscar García Fernández, dans son étude de l'œuvre, souligne que l'usage des vêtements courts et ajustés souvent adaptés aux conditions d'obscurité sur scène³¹⁵ sert aussi à renforcer la volonté mimétique de ces personnages :

³¹³ *Ibid.*, v. 439, v. 448, v. 449, vv. 455-456, v. 457.

³¹⁴ Si dans le *Diccionario de Autoridades*, nous pouvons trouver le sens ordinaire « BIZARRO. Vale tambien lucido, mui galan, esplendido y adornado. », Tome 1, 1726, le dictionnaire de Covarrubias donne également cette définition : « BIZARRO: que vale tanto como hombre de barba, hombre de hecho : y así la bizzarria no sólo se muestra en el vestido, pero también en el semblante y en la postura de la barba y bigotes. », Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, *op. cit.*, p. 190.

³¹⁵ Sur ces indications scéniques : « capa y sombrero de noche », Vega, Lope, de, *Las mujeres sin hombres*, *op. cit.*, v. 1477, v. 1507, v. 1537 : « Normalmente son los hombres los que visten habito de noche con el fin de

La peculiaridad que presentan las amazonas es clara, **no están disfrazadas de varón para luego ser mujeres de nuevo, sino que se asimilan a los hombres, pretenden igualarse a ellos y como tales, se visten lo más parecido a ellos. Deben abandonar los trajes femeninos y vestirse para poder luchar contra los hombres y equipararse a estos**³¹⁶.

Au-delà des arcs, flèches, épées et autres dagues mentionnées par les indications scéniques, l'ingrédient phare du spectacle qui couronne la représentation de la magnificence du pouvoir de la reine amazone se révèle être le cheval, symbole par excellence de la domination et de l'autorité, traditionnellement attribué à l'homme et qui, dans ce cas, participe du rééquilibrage entre les deux genres identitaires de la pièce.

Malgré tous ces ingrédients pour le moins prometteurs quant à l'égalité des sexes, à la fin de l'œuvre, *Antiopía*, confrontée à Tésée, cède à ses désirs qu'elle tente sans grande énergie de réprimer, tandis que Deyanira s'évade avec Héraclès dont elle est éperdument tombée amoureuse. D'un coup d'un seul, l'intérêt de la pièce qui tenait pourtant à la force de ce matriarcat et à la présence des « femmes sans hommes » est rompu par un changement radical des sentiments des personnages. Le titre de la *comedia*, alléchant à première vue, n'est qu'une tromperie pour le public qui, à la fin se voit rassuré par cette remise en ordre naturelle.

1.1.2 Les reines amazones tirsiennes : la fausse menace du mariticide exotique et anthropophage

Un peu plus tard, Tirso de Molina, s'intéressant à l'histoire de Francisco Pizarro, inclut une intervention des reines amazones dans *Amazonas en las Indias*³¹⁷(1635) qui s'épanouissent dans un univers plus exotique et magique que celui des *comedias* de Lope. Dans cette pièce qui ne tourne pas essentiellement autour des reines Menalipe et Martesia, l'introduction du mythe amazonique permet cependant d'aborder l'épisode de la découverte de la forêt amazonienne par Gonzalo Pizarro, frère de Francisco, et ses hommes³¹⁸. Leur apparition spectaculaire sur le champ de bataille, *in medias res*, enclenche un dynamisme et une agressivité du bloc amazone : « *Tocan a guerra y salen peleando Menalipe, Martesia y otras amazonas. La primera con hacha de armas, la otra con un bastón y todas con arcos y aljabas de flechas a las espaldas.*³¹⁹ ». Leur fureur équivaut à celle des Espagnols dans cette

no ser reconocidos en sus rondas nocturnas, pero de nuevo son las mujeres las que lo hacen a imitación de los hombres para poder conquistar a Teseo y a la vez pasar desapercibidas. », note p. 118.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 117.

³¹⁷ Molina, Tirso de, *Amazonas en las Indias*, éd. M. Zugasti, Kassel, Reichenberger, 1993.

³¹⁸ Sánchez, Jean-Pierre, *Mythes et légendes de la conquête de l'Amérique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1996.

³¹⁹ Molina, Tirso de, *Amazonas en las Indias*, *op. cit.*, p. 15.

scène de guerre que l'on imagine vive, fouguese et très mouvementée : « *van peleando, entrando y saliendo* », et dans laquelle elles n'hésitent pas à faire usage de leurs armes : « Dale un golpe », (v. 77) et faire preuve d'agressivité. Pour preuve ce discours engagé de la reine Ménalipe qui invite ses homologues à massacrer ces hommes considérés tantôt comme les figures féminines mythologiques de la dévastation des « harpies », tantôt comme des couards :

MENALIPE: **Matadme estas harpías**
 que con presencia humana
 el privilegio a nuestra patria quiebran,
 no pierden nuestros días
 la integridad Antigua, aunque inhumana,
 que ilustran tantos siglos y celebran.
 No estas arenas pisen
plantas lascivas de hombres
 que, obscureciendo nuestros castos de nombres ;
 cobardes por el mundo nos avisen
 que no sabemos abatir coronas.
 ¡A ellos, invencibles amazonas³²⁰!

La particularité apportée par Tirso provient du fait que les deux sœurs se partagent le pouvoir d'une façon bien particulière : Menalipe est la reine titulaire qui règne : « ella el título goza solamente », (v. 182), tandis que Martesia est celle qui gouverne et prend les décisions : « yo el uso y el gobierno », (v. 183). Alors qu'elles narguent leurs ennemis en leur rappelant leurs origines, leurs caractéristiques physiques atypiques, comme le sein mutilé³²¹, leurs principes matrilineaires³²², leurs coutumes, elles ne manquent pas de rappeler leurs goûts anthropophages³²³ sur un ton plutôt ironique :

a los hombres nos comemos,
¿Cómo los querremos bien?
 Carne humana es el manjar
 que alimenta nuestra vida³²⁴.

³²⁰ *Ibid.*, vv. 1-12.

³²¹ Sur le motif du sein mutilé repris par tous les dramaturges de l'époque inspirés par Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, *op. cit.*, I, p. 250-25, voir, Molina, Tirso de, *Amazonas de Indias*, *op. cit.*, note p. 26.

³²² Miguel Zugasti rappelle que dans la logique de la gynécocratie amazonique, les enfants nés mâles sont tués pour ne garder que les nouveaux-nés filles afin de reproduire une société matrilineaire exclusive. Encore une fois l'inspiration pour l'infanticide provient des récits de Pedro Mexía qui mentionne le recours à cette pratique cruelle uniquement si l'enfant est rejeté par son père. Lope, quant à lui, ne conserve que l'exclusion de l'enfant mâle : « Si paren varón, le envían / al padre que fue su dueño ; / si es mujer, críase entre ellas, / donde le enseñan, naciendo, / letras y armas extremo », Vega, Lope de, *Las mujeres sin hombres*, *op. cit.*, vv. 237-242.

³²³ « Menalipe y sus guerreras están situadas en la Amazonia, región poblada por tribus canibales con lo cual es lógico que Tirso les atribuya esta característica, ya que añadía exotismo y ambientaba la comedia. », Molina, Tirso de, *Amazonas de Indias*, *op. cit.*, note p. 27. On retrouve également chez Lope l'idée d'un cannibalisme sous-jacent, d'un désir de l'homme plus que sa « dégustation » ou de sa comestibilité dans l'aparté d'Antiopía face à Fineo : « Como quien tiene apetito / de comer, que le da gana / cualquier rústico sustento, / así, yo me contentaba / con el primer hombre destes », Vega, Lope de, *Las mujeres sin hombres*, *op. cit.*, vv. 769-773.

³²⁴ Molina, Tirso de, *Amazonas de Indias*, *op. cit.*, I, vv. 255-258.

Les notions de cannibalisme ou d'anthropophagie ne sont pas clairement identifiées et attestées dans le *Tesoro de la lengua* de Covarrubias ni dans le *Diccionario de Autoridades* mais il est évident que celles-ci renvoient du moins au Siècle d'Or à une coutume strictement américaine³²⁵. La pratique passionnait déjà au XVI^e siècle, à l'époque des découvertes des penseurs comme Montaigne qui y dédie un chapitre entier dans ses *Essais* (« Les cannibales »³²⁶) proposant une réflexion qui relativise la barbarie humaine et les pratiques anthropophages en Amérique. Ainsi, cette coutume, si attirante et fascinante qu'elle soit, renvoie essentiellement à un mythe fantasque, un phénomène caractéristique de l'homme sauvage et « carnivoro » pleinement entré dans l'imaginaire populaire de l'époque au même titre que les légendes sur l'*El Dorado*, et qui participe à la mise en place d'un folklore de la femme sauvage. Le caractère anthropophage est ainsi mentionné par l'Espagnol Caravajal sous le signe de l'humour, typique du *gracioso* :

su hermosa reina o cacica,
y de mi su bruja hermana,
por Dios que nos desvalijan
de las almas y que **hambrientas**
o nos asan o nos guisan,
porque comen carne humana
mejor que nosotros guindas³²⁷.

Ce vocabulaire fortement allusif en matière de dégustation humaine rend compte des peurs qui pèsent sur les Espagnols qui se frottent à ces femmes et est repris un peu plus loin par le même personnage : « y en ella, aunque de rodillas / misericordia pedí, / en un instante me vi / **sentenciado a albondiguillas** »³²⁸. Au-delà des mots qui expriment les dangers de terminer dans sous la forme de boulettes de viande rôties au prochain repas des reines amazones, aucune action concrète ne se met en place, ce qui cantonne au domaine du fantasme ces menaces. L'intérêt de Tirso est très certainement d'entretenir un imaginaire farfelu qui entoure les reines de mystère pour que leur conversion future au monde espagnol

³²⁵ Le phénomène anthropophage est davantage perçu du point de vue de l'homme sauvage, le « carnivoro » selon Lauer, A. Robert., « Representación del canibalismo en las obras teatrales del siglo áureo sobre la conquista de América », in *Estudios de teatro español y novohispano*, éd. Melchora Romanos, Ximena González et Florencia Calvo, Buenos Aires, AITENSO, 2005, p. 411-418. Sur l'anthropophagie dans le théâtre du Siècle d'Or, voir également Simson, Ingrid, « Caníbales y antropofagia en el teatro de Lope de Vega », in *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, éd. Christoph Strosetzki, Iberoamericana, Vervuert, 2001, p. 1216-1225, Gómez Canseco, Luis, « A otro perro con ese hueso. Antropofagia literaria en el Siglo de Oro », in *Etiópicas*, 1, 2004-2005, p. 1-32 et Nieto-Cuevas, Glenda Y., « Amazonas de Indias or Witches in the Amazon? Representing Otherness through the Stereotype of the Witch », in *Female Amerindians in Early Modern Spanish Theater*, éd. Gladys Robalino, Bucknell University Press, 2014, p. 39-60.

³²⁶ Montaigne, Michel de, *Essais*, éd. Emmanuel Naya, Delphine Rguig-Naya et Alexandre Tarrête, Gallimard, Paris, 2009, Livre I, chap. XXXI.

³²⁷ Molina, Tirso de, *Amazonas de Indias*, *op. cit.*, II, vv. 1492-1498.

³²⁸ *Ibid.*, II, vv. 2131-2133.

et l'acceptation des valeurs chrétiennes en soient d'autant plus magnifiée. Le champ lexical de la violence et de l'agressivité propre aux amazones classiques est mis en avant par les postures de guerre et le motif du cannibalisme³²⁹ mais il insiste également sur leurs pratiques criminelles, en l'occurrence des homicides conjugaux féminins, des « mariticides » ou « des conjugicides »³³⁰, le meurtre du conjoint ou de l'époux qui vont au-delà d'une attitude anthropophage car elles s'orientent vers une suppression du mari³³¹. Dans cet exemple, la gradation des adjectifs et des verbes mettent clairement en évidence la recherche d'une cruauté sans limite :

Rebeldes las armas toman,
soberbias al campo salen,
valientes el parche tocan,
horribles los arcos flechan,
resueltas dardos arrojas,
ingratas su sangre asaltan,
bárbaras sus dueños postran,
crueles escuadras turban,
diestras desbaratan tropas,
hambrientas cuerpos derriban,
severas miembros destrozan
y, en breve tiempo, verdugos
de su **carne** y gente propia,
viudas por sus manos mismas,
triunfando a su casa tornan.
erigen, después, un templo
a la Crueldad y por diosa
—libando **la sangre humana**
con sacrificios— la adoran³³².

Au milieu du corps à corps cadencé, les sœurs amazones oublient vite leurs principes extrêmement sexistes et tombent sous le charme de Gonzalo et Caravajal, eux-mêmes peu rassurés de se trouver en présence de ces femmes criminelles qui rêvent de faire de ces hommes des 'petites boulettes de viande' bien appétissantes.

Tout comme les reines dans la trilogie lopesque, les amazones tirsiennes sont rattrapées par leurs sentiments, délaissant très rapidement – et il s'agit du point commun le

³²⁹ L'allusion au cannibalisme des amazones proviendrait de la légende des Lemniennes criminelles, phénomène sur lequel s'est penché Dumézil, Georges, *Le crime des Lemniennes : rites et légendes du monde égéen*, éd. Bernadette Leclercq-Neveu, Paris, Macula, 1998. Ce mythe grec rapporte que les Lemniennes, trompées par leurs maris, les auraient massacrés, voir Samuel, Pierre, « Les Amazones : mythes, réalités, images », art. cit., p. 11.

³³⁰ Nous empruntons au *Manuel de droit canon* le terme du « conjugicide » pour désigner le meurtre commis par une femme sur son époux, à l'inverse de l'uxoricide qui désigne la victime comme étant la femme et le meurtrier le mari. Jombart, Émile, *Manuel de droit canon : conforme au Code de 1917 et aux plus récentes décisions du Saint-Siège*, Paris, Beauchesne et ses fils, 1958, p. 315 à la rubrique « Crimes ».

³³¹ Le conjugicide est ainsi conté par Pedro Mexía : « con ánimo varonil determinaron de vengar por armas la muerte de sus maridos. Y porque todas fuessen en la suerte yguales y el dolor comun, mataron los maridos de algunas. », Mexía, Pedro, *Silva de varia lección, op. cit.*, p. 248.

³³² Molina, Tirso de, *Amazonas de Indias, op. cit.*, vv. 370-389.

plus flagrant – les principes pour lesquels elles se battent au début des pièces. Les nombreux détails qui se greffent à leur légende, de leur férocité à leurs techniques meurtrières et cannibales, permettent une tension non négligeable sur les ennemis mâles mais celle-ci redescend aussi vite qu'elle était apparue lorsque les reines embrassent le monde contemporain, dans une attitude qui se révèle plus conventionnelle.

1.1.3 Les amazones de la fin du siècle : la permanence d'un matriarcat utopique

Enfin, la même caractérisation de la reine amazone agressive et cannibale qui se mue radicalement en femme passionnée, emportée par l'amour et soumise à l'Espagnol, est reprise par Antonio de Solís, dans *Amazonas* (1691)³³³, signe d'un enthousiasme toujours présent pour cette figure à la fin du XVII^e siècle. Une fois de plus, l'accent est porté sur la dissension existante entre les deux statuts des amazones : politico-culturel comme reine et biologique comme femme, qui pose si souvent question aux souveraines :

La figura de la soberana está, por tanto, sometida a una **continua tensión entre el amor y el honor**, que permite apreciar claramente la **dualidad corporal** de la figura real: **el cuerpo político** – la reina –, que se inclina hacia el respeto por las leyes de su pueblo y por mantener a salvo su ciudad, y **el cuerpo humano** – la mujer –, que se rinde al amor y está dispuesta incluso a ceder su imperio a cambio de los deleites amorosos³³⁴.

Jamais seules, les reines amazones évoluent tout comme les reines viriles et nationales étudiées auparavant, en paire de dames mais, dans leur cas, elles s'affrontent au cœur de cette combinaison féminine. C'est d'ailleurs autour de cette intrigue que Solís développe sa pièce, confrontant deux reines dans une lutte pour le pouvoir qui débouche sur une guerre de succession entre la reine Menalife et sa cousine Miquitene, suite au décès de la grande reine Tralestre. Les deux cousines héritières se disputent le pouvoir, obligeant leurs compatriotes féminines à élire leur reine légitime. Une véritable hiérarchisation des relations se met en place au sein de leur gynécocratie, agencement qui crée des luttes intestines entre les reines elles-mêmes. Menalife pousse le vice plus loin encore en demandant à Políodoro, prince dont elle est tombée amoureuse, de tuer sa propre cousine, ce qui évidemment n'aboutira pas puisque la *comedia* s'accorde à terminer sur un ton de félicité. On gardera de la représentation de ces reines amazones la menace et la tension qu'elles engendrent sur les personnages

³³³ Solís, Antonio de, *Las Amazonas*, éd. M. Sánchez Regueira, in *Comedias de Antonio de Solís*, Tomo I, Madrid, CSIC, 1984.

³³⁴ Zúñiga Lacruz, Ana, « Reinas mitológicas: una aproximación a la figura de las amazonas », in *Festina lente, Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*, éd. Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz, Pamplona, 2013, p. 529-539, p. 535.

masculins qui craignent à la fois leur caractère cannibale et leur force en tant que groupe féminin puissant :

Mueran, repitieron todas,
y **unidas** se resolvieron
viéndose en **número más**
que los hombres **a coserlos**
a puñaladas³³⁵.

La pratique de l'infanticide fait régner ce climat de peur résumée ainsi dans la pièce d'Antonio de Solís :

Desta suerte se conservan
hasta hoy, porquen en pariendo,
si es hijo le dan la muerte,
si es hija, el nacimiento
celebran³³⁶.

Le dramaturge ne fait pas preuve de grande nouveauté comparé aux *comedias* précédentes, reprenant les motifs légendaires, mais il amorce néanmoins une réflexion sur le pouvoir féminin quelque peu différente. Dans cette pièce, la lutte pour le pouvoir ne s'applique pas seulement au domaine du masculin : elle est transposée à celui des femmes, démontrant l'instabilité d'un gouvernement qu'il soit patriarcal ou matriarcal dès lors qu'un individu, quel que soit son sexe, se sent supérieur à un autre.

Ainsi, dans les œuvres prises en compte précédemment, la reine amazone passe d'un extrême à un autre, de la haine à l'amour et envisage même de se marier avec des hommes, qui plus est, avec des étrangers venus d'un autre monde. Le manque de cohérence dans le discours des amazones appuyé par les motifs criminels et anthropophages, décrédibilise totalement ces femmes de pouvoir, présentées au départ par les autres et par elles-mêmes comme des tueuses et des dévoreuses de chair. Comme le dit Mercedes Blanco, « le cannibalisme des Amazones de Lope est un trait de grossissement burlesque ou, si l'on veut, carnavalesque » servant une 'américanisation des Amazones' »³³⁷, vite écartée au profit d'une modulation conventionnelle du personnage féminin, plus femme que reine. De prime abord singulier, le personnage de la reine amazone est travaillé à partir de caractéristiques étranges et mystérieuses, guerrières, anthropophages, mutilées ou criminelles qui ne font qu'imposer sur scène à la fois aux autres protagonistes et aux spectateurs une tonalité hostile et agressive, dans le but d'endosser simplement et sans réelle consistance précise le rôle de la dame classique du théâtre. Par conséquent, la fin est toujours prévisible. Elle efface toutes les

³³⁵ Solís, Antonio de, *Las Amazonas*, op. cit., p. 393-394.

³³⁶ *Ibid.*, p. 251.

³³⁷ Blanco, Mercedes, « L'Amazone et le Conquistador ou les noces manquées de deux rebelles. À propos d'*Amazonas en las Indias* de Tirso de Molina », art. cit., p. 187.

« mauvaises ondes » qui auréolaient les amazones au début afin de réajuster un monde perdu, emporté dans les fantasmes délirants et exotiques des découvertes de l'Amérique :

La *comedia* finira comme il se doit, dans l'allégresse et les noces de ces couples aussi monstrueux que bien assortis. Le redoutable empire des Amazones s'efface à la fin de la pièce non pas dans un crépuscule tragique mais dans la gaudriole et la liesse du détronement festif³³⁸.

Les reines amazones font partie des éléments essentiels de l'intrigue, fonctionnant comme des « powerful instruments for building suspense »³³⁹ dont aucune de ces trois pièces ne peut se passer mais les particularités liées aux différentes versions du mythe ne sont pas ce qui importe le plus. L'insistance, dans chacun des cas relevés, est mise sur l'opposition et la contradiction extrêmes du personnage de l'Amazone, en accord avec une vision baroque du contraste et de l'antagonisme. Lorsqu'elle endosse le rôle de souveraine, donc d'une reine-roi, « elle permet de dépasser symboliquement la tension (et peut-être le déchirement) qu'engendrent chez une femme de ce statut et de cette envergure, la négociation constante entre son être-femme (biologique et culturel) et les nécessités de l'agir et du paraître dans un monde masculin »³⁴⁰. Elle sert le discours politique utopique du matriarcat qui finit par se remettre en ordre par le biais de mariages avec des hommes, le plus naturellement possible, mettant ainsi un terme à l'utopie et effaçant toutes les dimensions subversives qui collent à la peau des reines amazones. Seul le modèle d'une reine contemporaine considérée comme une amazone permettra d'amorcer une réflexion plus réaliste du pouvoir au féminin.

1.2. L'Amazone nordique : soupçons androgynes et homosexuels

1.2.1. L'image sulfureuse de Christine de Suède : réalités et pouvoirs d'une reine-garçon

Au XVII^e siècle, une reine contemporaine en particulier trouve un formidable écho aux modèles amazoniques de Lope, Tirso de Molina ou Solís, dans le prolongement de la figure de la puissance sanctifiée d'Isabelle la Catholique, mais dans une perspective plus édulcorée et moins barbare de la guerrière. Christine de Suède (1626-1689), souveraine androgyne et véritable « case study »³⁴¹ genré, suscite une curiosité au sein des cours

³³⁸ *Ibid.*, p. 185.

³³⁹ Mayberry, Nancy K., « The role of the warrior women in Amazonas en las Indias », art. cit., p. 40.

³⁴⁰ Steinberg, Sylvie, « Le mythe des amazones et son utilisation politique de la Renaissance à la Fronde » in *Royaume de Fémynie : pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde*, éd. Wilson, Kathleen, Eliane Viennot, Michel Melot et Céleste Schenck, Paris, H. Champion, 1999, p 261-275, p. 272.

³⁴¹ Cavaillé, Jean-Pierre, « Masculinité et libertinage dans la figure et les écrits de Christine de Suède », in *Les Dossiers du Grihl*, n° 2010-01, p. 3.

européennes et plus particulièrement de celle d'Espagne³⁴² alors même que la personne de la reine espagnole est une figure complémentaire, en retrait et dans l'ombre. Elevée comme une petite « reine-garçon »³⁴³, proclamée « roi » par son père Gustave-Adolphe à l'âge de six ans, l'héritière du trône suédois qui gouverne pendant dix années, revendique à l'extrême l'ambiguïté du genre dans l'exercice même de sa fonction³⁴⁴. Hautement scandaleuse, elle accepte son état de femme *au* pouvoir et s'amuse tout au long de sa vie à déjouer les codes du masculin et du féminin. Présentant les symptômes d'un certain trouble identitaire³⁴⁵, elle se forge une image hybride et transgressive : outre son goût pour un travestissement revendiqué, des inclinaisons bisexuelles et libertines, des voyages hauts en couleur et des désirs expansionnistes, elle impose néanmoins sa propre politique et sa façon de penser³⁴⁶. Reine forte, elle l'est à plusieurs égards : cultivée, sensible, savante, du fait de son amitié avec le philosophe français René Descartes, elle entame dans ses écrits une réflexion sur la liberté, le mariage qu'elle rejette et donne ouvertement son opinion sur ce que représente le roi au féminin³⁴⁷. Toutefois, l'une des contradictions dans sa réflexion sur le pouvoir féminin reste son accord avec le principe de la loi salique³⁴⁸. Quoi qu'il en soit, l'ambiguïté sexuelle qui auréole sa personne dérange et pose question :

³⁴² Jack Weiner parle d'un véritable « delirio por Cristina de España », qui se décline dans les nombreux commentaires. Pas moins de 70 sont écrits par Jerónimo de Barrionuevo dans ses *Avisos* : Weiner, Jack, « Cristina de Suecia en dos obras de Calderón de La Barca » in *Bulletin of the Comediantes* 31, n° 1979, p. 25-31, p. 26.

³⁴³ Nous reprenons ce titre de l'adaptation contemporaine de la vie de *Christine, La reine-garçon*, de Michel Marc Bouchard, mise en scène de Serge Denoncourt, Théâtre du Nouveau-Monde, novembre 2012. Cette adaptation s'inscrit dans la tradition de représentation de la reine suédoise mise en scène par le septième art en 1933 par Rouben Mamoulian dans *Queen Christina*, loué pour la prestation de l'actrice Greta Garbo. Sur l'adaptation de la pièce, voir Hellot, Marie-Christiane, « Régner ou être libre », in *Jeu*, n° 147, 2, 2013, p. 14-20.

³⁴⁴ Au moment du couronnement, elle fait par ailleurs volontairement changer la formule *Christina Regina Svecorum* par *Rex Suece*. Signalé par Raymond, Jean François de, « Christine de Suède », in *Apologies*, éd. J.-F. Raymond, Paris, Cerf, 1994, p. 136, note n° 16.

³⁴⁵ « Queen Christina was indeed 'more than a woman' – she was a conspicuous and ambiguous royal body during her lifetime », Quintero, María Cristina, « Christina of Sweden and Quennly Garb(o) », in *Gendering the crown in the Spanish Baroque Comedia*, Ashgate, Farnham, Surrey, 2012, p. 178.

³⁴⁶ Sur la vie de la reine voir les biographies pour le moins exhaustives de Luz, Pierre de, *Christine de Suède*, Paris, A. Fayard, 1951 et de Castelnaud, Jacques, *Christine : reine de Suède, 1626-1689*, Paris, Hachette, 1944.

³⁴⁷ « Il apparaît aussi, à travers ses écrits, que ce n'est pas le désir de passer en toutes ses actions pour un homme qui l'a conduite à l'abdication, mais, principalement, selon ce qu'elle en dit, le fait même d'être une femme. Christine en effet ne cesse d'affirmer que les femmes ne devraient jamais régner. Ce qui d'ailleurs ne l'empêchera pas de déployer de longs et vains efforts pour recouvrer son rang de souveraine : devenir reine de Naples, de Pologne et même surtout, récupérer la couronne de Suède. Ses propos à ce sujet semblent massivement en contradiction avec sa conception asexuée de l'âme. », Cavaillé, Jean-Pierre, « Masculinité et libertinage dans la figure et les écrits de Christine de Suède », art. cit., p. 33-34.

³⁴⁸ « 35. Elle doit régner dans le cœur du Roi, partager son lit, mais non pas son Trône. Elle doit lui tenir lieu d'une Maîtresse. [...] 36. La loi salique qui exclut les femmes du Trône est très juste. Les femmes ne devoient jamais régner, et s'il y en a, ce dont je doute, qui ont fait des merveilles sur le trône, on ne doit pas compter là-dessus : ce sont des exemples si rares, qu'ils ne doivent pas tirer à conséquences. », Arckenholtz, Johan, *Memoires concernant Christine reine de Suede : pour servir d'eclaircissement a l'histoire de son regne et*

Christine de Suède, « amazone suédoise », mais aussi **reine androgyne, reine hermaphrodite** (tous ces mots ont résonné à son propos), fascine parce qu'elle **incarne une figure absolument anormale et anormale du pouvoir**, non parce qu'elle est une femme (il y a eu dans l'histoire bien d'autres reines régnantes), mais **parce qu'elle est une femme arborant une forte masculinité, et une femme néanmoins, parce qu'elle a pu incarner ainsi l'un et l'autre genre à la fois, et donc ni l'un ni l'autre entièrement**. Cette indécision du genre dans la figure du pouvoir souverain qu'elle a incarnée dans l'imagination de ses contemporains, et qu'elle continue d'ailleurs de représenter, par la fascination qu'elle exerce, une **fascination donc politico-érotique**, est inséparable du fait que Christine a refusé, de manière ostensible et répétée, le mariage, le statut de femme mariée et de mère³⁴⁹.

Ses idées se reflètent d'ailleurs dans sa ligne politique et on donnera pour seul exemple significatif sa décision de créer l'ordre de chevalerie de l'Amarante, véritablement institutionnalisé en 1653, qui apparaît comme l'une des mesures les plus évocatrices à la fois moderne et sexiste : en effet, dans ce siècle sont installés quinze hommes et quinze femmes de la haute noblesse, ces dernières ayant pour obligation de s'abstenir de se marier³⁵⁰.

1.2.2. Concordances et discordances du personnage de la reine Cristerna au théâtre

Calderón de la Barca est à l'époque le premier dramaturge à se saisir des particularismes et des contradictions de Christine et se risque à la mise en scène d'une reine contemporaine peu commune dans sa *comedia* palatine³⁵¹ *Afectos de odio y amor*³⁵², publiée en 1664³⁵³. Adapter un modèle de reine contemporaine pose les questions d'auto-censure que s'imposent les auteurs qui prennent de tels risques : ainsi, en passant par la voie de *l'auto sacramental*, en mélangeant allégories et récits historiques, ces dramaturges qui se penchent sur un dossier brûlant par sa double problématique, politique et de genre, se centrent essentiellement sur l'épisode de la conversion de la reine au catholicisme. *La protestación de*

principalement de sa vie privée, et aux evenemens de l'histoire de son tems civile et littéraire : suivis de deux ouvrages de cette savante princesse, qui n'ont jamais été imprimés... Chez Pierre Mortier, 1760, p. 40 (La transcription est de notre fait.)

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 1.

³⁵⁰ Quilliet, Bernard, *Christine de Suède : un roi exceptionnel*, Paris, Presses de la Renaissance, 1982, p. 178.

³⁵¹ Voir l'article d'Yves Germain sur le traitement de la figure historique dans la pièce, « Ressemblance et vraisemblance dans *Afectos de odio y amor* », in *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro*, éd. Isabel Ibáñez, Pamplona, Anejos de Rilce, 52, 2005, p. 187-198.

³⁵² Calderón de la Barca, Pedro, *Afectos de odio y de amor*, in *Comedias*, III, éd. Don William Cruickshank, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007.

³⁵³ La pièce, initialement écrite pour être représentée pour le Carnaval en mars 1658, ne sera toutefois pas jouée à ce moment-là mais apparaîtra dans les publications de la *Tercera Parte*, conjointement à celle de la pièce de l'autre grande reine virile caldéronienne, *La hija del aire*, mais la date de son écriture n'est pas certaine, même si nous pouvons la situer avant 1657 (loi salique). Voir Germain Yves, « Ressemblance et vraisemblance dans *Afectos de odio y amor* », art. cit., p. 190. María Cristina Quintero revient sur le succès de cette « popular play at the court during the second half of the seventeenth century », au Palais du Buen Retiro et à l'Alcazar, en mai 1675, janvier 1680, avril 1684 et 1687, mars et décembre 1693, octobre 1695 et avril 1696, Maria Cristina Quintero, « Christina of Sweden and Quennly Garb(o) », art. cit., note 8, p. 180.

*la fe*³⁵⁴ de Calderón, composée en 1656, répond à une commande du roi Philippe IV pour les fêtes du *Corpus* et son but est d'exalter le pouvoir monarchique espagnol. Dans cet *auto sacramental*, mélange d'Histoire et d'allégories, « la transición de Cristina del luteranismo hacia el catolicismo se convierte en el prototipo de la victoria definitiva de lo bueno sobre lo malo al final del mundo. De esto se desprende que el auto pueda ser considerado como un teatro de ceremonia, en el cual se encumbran ideológicamente el poder político de España y el poder religioso de Roma »³⁵⁵. Les vers suivants, d'une proximité phonétique évidente, soulignent le lien naturel entre le dévouement chrétien et le nom de la reine Christine : « Aquella, pues, o Cristina / se llame, o Cristiana [...] »³⁵⁶. Représentée comme une femme virile et combattante en accord avec son image historique, « *vestida de corto, armada, y como lo dicen los versos, se va desarmando, recibiendo plumas, espada, y bengala en fuentes de plata* », son trait le plus marqué reste la dévotion et le culte de la religion chrétienne³⁵⁷. Fait étonnant, entre l'époque de la commande et la fin de son écriture, cette pièce ne sera toutefois pas représentée, à cause de l'exercice de son droit de veto par le roi, « porque las cosas de esta señora no estaban en aquel primer estado que tuvieron al principio, cuya casa y servicio de criados se compone ahora de solos franceses. Y decía el decreto del Rey una cosa particular: No dejaréis que se represente el auto de la reina de Suecia »³⁵⁸. Cette interdiction trahit les intentions personnelles de Philippe IV qui comptait bien utiliser la reine et son image à des fins politiques et diplomatiques³⁵⁹. Les restrictions et le droit de veto du gouvernement de Philippe IV ne devaient pas contribuer à encourager la mise en scène d'une potentielle alliée

³⁵⁴ Calderón de la Barca, Pedro, *La protestación de la fe*, éd. Gregory Peter Andrachuk, Pamplona, Reichenberger, 2001.

³⁵⁵ Ootstendorp, Henk, « Cristina de Suecia en el teatro español del siglo XVII », in *Diálogos hispánicos de Amsterdam. Ejemplar dedicado a: El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Dramaturgos y géneros de las postrimerías*, 8, Amsterdam, Rodopi, 1989, p. 245-260, p. 249.

³⁵⁶ Calderón de la Barca, Pedro, *La protestación de la fe*, op. cit., v. 405-406.

³⁵⁷ Sur la conversion au christianisme de la reine nordique dans cette pièce qui lui apparaît dans un rêve divin, se reporter à l'article de Françoise Gilbert, « La dramatización de una conversión al catolicismo en el auto de Calderón *La protestación de la fe* (1656): El sueño como espacio de transmisión del dogma » in *Criticón*, 102, 2008, p. 123-152.

³⁵⁸ Clavería, Carlos, « Gustavo Adolfo y Cristina de Suecia, vistos por los españoles de su tiempo », in *Clavileño*, 18, 1952, p. 27, note 48.

³⁵⁹ Oostendorp avance que cette interdiction, qui intervient l'année de la conversion de Christine durant laquelle celle-ci se rapprocha du parti français, ce qui refroidit les relations entre l'Espagne et la Suède, conduisit à une petite vengeance personnelle de Philippe IV : « En efecto, Felipe IV se había hecho ilusiones sobre la conversión de Cristina que consideraba muy favorable respecto a la política española en Europa. Cuando, sin embargo, resultó que Cristina eligió su propio camino, el rey se sintió tan herido que no le concedió el honor de ser representada en un papel tan favorable. Ya que ella había defraudado las esperanzas de España, ya no daba tanta importancia a su conversión al catolicismo. La prohibición del auto no fue más que un acto político, como reconoció el mismo Felipe IV », Ootstendorp, Henk, « Cristina de Suecia en el teatro español del siglo XVII », art. cit., p. 249.

contemporaine qui déjà troublait et dérangeait, mais en passant par la fiction, il était cependant possible de détourner une image officielle sulfureuse.

Dans *Afectos de odio y de amor*, Christine, renommée Cristerna, reine de « Suevia », selon une logique de mise en fiction des faits historiques³⁶⁰, prend la tête de ses armées et mène les batailles d'une main experte, à la manière des grandes reines légendaires. Son apparition sur scène majestueuse et très remarquée « con plumas y espadas, y detrás Cristerna, con bengala »³⁶¹ en plein combat contre le duc de Russie, Casimir, s'apparente à celles, spectaculaires, des reines amazones, ce qui, bien sûr, n'appartient en rien à des faits historiques avérés³⁶². Meurtrie par la mort de son père Adolfo et motivée par la hargne et la vengeance, elle s'engouffre dans une croisade pour retrouver son assassin et le tuer. Belle – quoique ce point soit discuté, en ce qui concerne la personne réelle de la reine³⁶³ –, rebelle et en décalage avec le genre masculin, elle adopte dès le début de la pièce une attitude de résistante face à l'ordre patriarcal suédois, prônant l'égalité des femmes non seulement dans l'art de la guerre mais aussi dans celui de la rhétorique :

CRISTERNA: Quiero empezar a mostrar
si tiene o no la mujer
ingenio para aprender,
juicio para gobernar
y valor para lidiar;
y así, porque no presume
Suevia que ciencia tan suma
quien la publica la ignora,
me ha de ver **tomando ahora**
la espada, y ahora la pluma³⁶⁴.

³⁶⁰ Escalonilla López, Rosa Ana, « La historia moderna en Calderón: *Afectos de odio y amor* », en *Actas del Congreso, El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio*, éd. Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, Eunsa, 2005, vol. 1, p. 647-658.

³⁶¹ Calderón de la Barca, Pedro, *Afectos de odio y de amor*, *op. cit.*, p. 1.

³⁶² Seules les représentations picturales font de Christine une reine guerrière, pour preuve, les portraits que se sont envoyés le roi d'Espagne et la reine, échanges contés par Barrionuevo : « Al Rey Cristina le ha enviado su retrato : está armada, de medio cuerpo arriba, gallardísimo el talle, hermosa cara, ojos vivos y rasgados [...] Sabe el arte militar tan bien como el general más experto. », *Avisos*, I, 237, cité par Quintero, María Cristina, « Christina of Sweden and Quennly Garb(o) », art. cit., p. 184.

³⁶³ Le trait physique de la beauté n'était toutefois pas ce qui était remarqué par les contemporains de Christine, et était parfois moqué, ce qui contribue également à douter de sa sexualité et de sa féminité proche de l'androgynie, mais la reine bénéficiera postérieurement d'un embellissement de son image, dans le cinéma notamment, à l'opposé des représentations picturales de l'époque. Nous faisons allusion au portrait équestre de la reine amazone du peintre français de la cour suédoise, Sébastien Bourdon, *La reine Christine de Suède à cheval*, 1653, Musée du Prado, Madrid. María Cristina Quintero établit les liens entre la reine et ses diverses représentations artistiques : voir Quintero, María Cristina, « Christina of Sweden and Quennly Garb(o) », art. cit., p. 168-176. « Regardons Christine. Elle n'est pas jolie et les mauvaises langues vont répétant qu'elle a bien besoin d'être reine et d'être douée pour trouver des admirateurs. [...] Elle n'est pas femme. », Castelnau, Jacques, *Christine : reine de Suède*, *op. cit.*, p. 47-48.

³⁶⁴ Calderón de la Barca, Pedro, *Afectos de odio y de amor*, *op. cit.*, I, v. 647-656.

Calderón réunit nombre de qualités propres à la reine virile exemplaire : charmante, érudite et valeureuse, sa caractérisation pourrait en faire une *regina iusta* comme Isabelle de Castille bien que ses positions politiques et sa conversion religieuse ne soient en aucun cas abordées dans la pièce. Toutefois, sa représentation n'est pas aussi lisse et consensuelle que sa « consœur » castillane : plus audacieuse et moins en retrait, c'est un personnage instable, hyperactif, considéré à juste titre par Ruth Lundelius comme une « anti-dama » dans la mesure où elle ne cadre pas avec les règles imposées au protagoniste féminin et noble :

Among these militant women, Calderón was peculiarly fascinated with the woman as ruling state, which exempted them from the restricted domestic life traditionally reserved for women, Calderón's heroines expressed **a decided dissatisfaction with this immemorial feminine destiny**, and they were often very forward in declaring a predilection for masculine ways and values³⁶⁵.

Elle transforme ses griefs personnels en une révolte collective aux couleurs féministes : en abolissant la loi salique imposée aux héritiers de la couronne, elle compte bien prouver la valeur des femmes aux postes à responsabilité au même titre que les hommes. De même, elle déclare la fin des duels³⁶⁶ entre les hommes, pratique fondamentale des codes de l'honneur masculins à l'époque :

Manda también que se borren
duelos, que notan de infamia
al marido que sin culpa
desdichado es por desgracia³⁶⁷.

En abrogeant cette coutume singulière d'affrontements des mâles au cours desquels les hommes se jaugent comme dans le règne animal et finissent par ne garder que le plus fort physiquement, elle déconstruit les stéréotypes d'une force masculine, physique et technique, et annule toute conception d'un dominant et d'un dominé. Sa dame de cour, Lesbia, dont le nom fait probablement écho aux orientations sexuelles douteuses de la reine, qui agit comme son double ou sa porte-parole, énonce ainsi les nouvelles lois christiniennes qui réhabilitent la femme auprès de l'homme :

LESBIA: (Lee.) Y porque vean
los hombres que si se atrasan
las mujeres en valor
y ingenio, ellos son la causa,

³⁶⁵ Lundelius, Ruth, « Queen Christina of Sweden and Calderón's *Afectos de odio y amor* », in *Bulletin of the comediantes*, 38, 2, 1986, p. 231-248, p. 234.

³⁶⁶ Sur la signification du duel dans la *comedia*, voir Chauchadis, Claude, *La loi du duel : le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI^e-XVII^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997. A propos de ce code de l'honneur, dans la pièce pour le moins évocatrice de Calderón *También hay duelo en las damas*, Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias*, III, éd. Don William Cruickshank, Madrid, José Antonio de Castro, 2007, vraisemblablement écrite entre 1648 et 1650, le duel a pour signification : « pundonor », o empeño de honor » qui, selon Serralta est une création originale et personnelle de l'auteur, ce qui implique un vrai questionnement de sa part autour de cette pratique et de la place des femmes, voir Serralta, Frédéric, « *También hay duelo en las damas*: Calderón y Solís », in *Criticón*, Toulouse, 38, 1987, p. 101-111.

³⁶⁷ Calderón de la Barca, Pedro, *Afectos de odio y de amor*, op. cit., I, vv. 723-726.

pues ellos son quien las quita
de miedo libros y espadas,
**dispone que la mujer
que se aplicare inclinada
al estudio de las letras,
o al manejo de las armas**³⁶⁸.

Pourtant, la reine Christine se révèle plus embarrassée et tourmentée qu'elle n'y paraît de prime abord et sa rébellion est rapidement ternie par des doutes et une dichotomie entre amour et haine que le titre de la pièce met habilement en évidence³⁶⁹. Si, au début de la *comedia* la reine s'oppose au mariage : « Porque, ¿este amor es más / que una ciega ilusión vana, / que vence, porque yo quiero / que venza? », (I, v. 751-754), et à la volonté de perpétuer la continuité monarchique de sang qu'elle concrétise par un comportement de femme distante envers la gente masculine³⁷⁰, elle finit néanmoins par céder au profit d'un retour à l'ordre naturel. Effectivement, même si Cristerna semble attachée au pouvoir, à la survie et à la protection du peuple suédois, elle tombe vite sous le charme du duc russe Casimir qu'elle combattait pourtant avec acharnement au début et se laisse dominer par ses sentiments passionnés au détriment de son autorité. Cette déconstruction du personnage ainsi que son caractère réversible, abrupte et tranché, ne cadrent pas avec une éventuelle réalité historique du personnage ni avec la logique ou même la vraisemblance, mais rentrent cependant dans les conventions de la *comedia* d'intrigue. Le final est confus, Auristela, sœur de Casimir, qui a dirigé l'armée russe en l'absence de son frère, demande à la reine de tenir sa promesse selon laquelle elle accepterait de se marier avec la personne qui attrapera le tueur de son père. La reine consent donc à prendre la main d'Auristela, même si cela reste très fugace, puisque Casimir se dévoile enfin et sa sœur lui laisse le privilège de s'unir à la reine, faisant planer le doute d'un mariage homosexuel, scénario totalement impensable et inenvisageable :

AURISTELA: Pues si ya tu mano es mía,
¿qué hay para que darla esperes?

CRISTERNA : **Yo la doy.**

AURISTELA: **Yo la acepto**³⁷¹.

³⁶⁸ *Ibid.*, I, v. 695-704.

³⁶⁹ L'antithèse du titre renverrait probablement aux amours changeants entre Philippe IV et Christine de Suède soutenue par Quintero, María Cristina « Christina of Sweden and Quennly Garb(o) », art. cit., p. 180.

³⁷⁰ María Cristina Quintero sur la reine de Suède analyse également le comportement distant de Christine, typique de l'archétype de la *mujer esquiva*, dans « Christina of Sweden and Quennly Garb(o) », art. cit., p. 192-193. L'assimilation de la reine à la déesse Diane, figure de la dualité, entre chasse et conservation de la chasteté est à la fin détournée au profit d'une subordination traditionnelle à l'homme en passant par le mariage : « Cristerna, we find, looked on marriage and love as a humiliating submission to man, as an 'infame abuse' in which women are no better than vassals », Lundelius, Ruth, « Queen Christina of Sweden and Calderón's *Afectos de odio y amor* », art. cit., p. 238.

³⁷¹ Calderón de la Barca, Pedro, *Afectos de odio y de amor*, op. cit., vv. 1131-1133.

Le *gracioso* Turín ne manque pas de remarquer ironiquement le revirement radical de la situation amoureuse de Cristerna et sa supposée homosexualité : « TURÍN: Mas ¿qué fuera que se viesse / acabar una novela, / casándose dos mujeres? », (III, vv. 1134-1136). Christine demande ainsi à son double féminin d'abroger ses lois en faveur des femmes pour retrouver un monde naturel qui a été bouleversé par sa politique aveuglée :

CRISTERNA : Puedes,
Lesbia, borrar de aquel libro
las esenciones. Estese
el mundo como se estaba,
y **sepan que las mujeres,
vasallas del hombre nacen,
pues en sus afectos, siempre
que el odio y amor compitan,
es el amor el que vence**³⁷².

Christine est donc détrônée et abandonne tous les principes pour lesquels elle se battait face aux hommes, ce qui suppose une volonté de la part du dramaturge de ne pas s'éloigner du moule imposé par la comédie de palais, entre fantaisie et divertissement, où la vraisemblance l'emporte sur la ressemblance, selon l'analyse d'Yves Germain :

Moins susceptible que Christine de défrayer la chronique, Cristerna conclut la pièce en s'inscrivant dans **une double vraisemblance, sociale par l'acceptation de la norme matrimoniale, et générique par le triomphe de l'amour indissociable de la comédie**. [...] Mais au-delà de la confusion et des surprises qui occupent la scène, l'intrigue opère une transformation, depuis une situation initiale d'opposition tragique, vers une situation finale consensuelle et propre à la comédie. **Le processus de cette transformation doit dérouter les spectateurs, autant que son résultat a pour but de les rassurer**³⁷³.

L'imbroglio final entre les mariages avortés, les soupçons d'homosexualité, le tout dans un contexte qui est loin d'être réaliste, ne font que renforcer l'intentionnalité de Calderón de remettre à sa place un monde à rebours, bouleversé par une gynécocratie beaucoup trop imposante et par la forme de la *comedia* palatine qui impose un univers « digne de fantaisie »³⁷⁴ mais où le risque tragique est écarté au profit d'une solution allègre voire comique.

³⁷² *Ibid.*, III, vv. 1153-1160.

³⁷³ Germain, Yves, « Ressemblance et vraisemblance dans *Afectos de odio y amor* », art. cit., p. 195-196.

³⁷⁴ Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, France-Ibérie recherche, 1988, p. 329-331.

1.2.3 De la reine-roi à la femme : la destruction de l'utopie christinienne

Quelques décennies plus tard et certainement après la mort de la reine Christine, « cuando ya no se le consideraba a Cristina de Suecia como personalidad contemporánea escandalosa, sino más bien como figura interesante del pasado, relacionada con el reinado interior de Felipe IV »³⁷⁵, Francisco Antonio Bances Candamo, lui-même disciple de Calderón, présente au Palais Royal *¿Quién es quien premia al amor?*³⁷⁶. Cette œuvre s'adresse ouvertement à la gente féminine de la cour³⁷⁷ et traite le même dilemme calderonien entre devoir politique et sentiments³⁷⁸ au cœur duquel doit se positionner la reine suédoise :

La vanidad me ofendió
y me enseñó en la experiencia,
que un rey no sabe por ciencia
el que le ama con verdad ; [...]
Supongo que mi razón
tanto tiempo ha que me ha instado
a esta mudanza de estado
por punto de religión
pero es tal mi condición,
que el reino con que nací
también renunciara a sí
con tal generosidad
por hallar una verdad
que a mí me digan por mí³⁷⁹.

Cette « comedia de fábrica, con base historial »³⁸⁰, c'est-à-dire un type de *comedia* qui, selon Bances Candamo « suele ser una competencia por una Princesa entre Personas Reales, con aquel Magestuoso decoro que conviene a los personajes que se introducen,

³⁷⁵ Mackenzie, Ann L., « Dos comedias tratando de la reina Cristina de Suecia: *Afectos de odio y amor* por Calderón y *¿Quién es quien premia al amor* por Bances Candamo », in *Hacia Calderón*, IV Coloquio Anglogermánico, Wolfenbüttel, éd. H. Flasche, K H. Klirner et H. Mattauch, Berlin-New York Walter de Gruyter, 1979, p. 56-70, p. 60.

³⁷⁶ Bances Candamo, Francisco Antonio de, *¿Quién es quien premia al amor*, in *Poesías cómicas*, éd. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, Madrid, Iberoamericana, 2014. La pièce est une commande écrite pour célébrer le dimanche de *carnevalenda*, dans le grand salon du Palais Royal. Sa datation est floue, mais les faits politiques orientent Blanca Oteiza à situer son écriture autour de 1693, ce qui correspond à l'année où Juan Antonio Pimentel, neveu de l'ambassadeur Antonio Pimentel de Prado, reçut le titre de Marquis et mentionne deux représentations cette même année au Palais Royal.

³⁷⁷ Précédée d'une *Loa* du même nom, la pièce est représentée pendant le carnaval pour « las señoras damas de su Magestad en el gran salón de su Real Palacio con ocasión de la mejoría de la señora viuda » en référence à Marianne d'Autriche, veuve de Philippe IV, régente et mère de Charles II.

³⁷⁸ Zúñiga Lacruz, Ana, « El poder de la reina en el teatro del Siglo de Oro. La figura de Cristina de Suecia », in *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, éd. Á. Baraibar y M. Insúa, Nueva York, Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares, Universidad de Navarra, 2012, p. 331-339.

³⁷⁹ Bances Candamo, Francisco Antonio, *¿Quién es quien premia al amor*, *op. cit.*, vv. 3205-3208 et 3211-3220.

³⁸⁰ Oteiza, Blanca, « *¿Quién es quien premia al amor* de Bances Candamo: propuesta de estructuración dramática » in *El Siglo de Oro en escena: Homenaje a Marc Vitse*, éd. Odette Gorsse et Frédéric Serralta, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006, p. 695-706, p. 695.

maiormente si son Reies o Reinas o Damas de Palacio »³⁸¹, permet de mettre en avant le poids du royaume d'Espagne³⁸² dans l'abdication de la reine, son amitié avec Pimentel et surtout sa conversion au catholicisme, évidemment très bien accueillie en Espagne³⁸³. Même si le personnage de Cristina dans la pièce est fortement inspiré de la figure historique, il n'en reste pas moins que Bances Candamo occulte sciemment son côté viril pour présenter une reine débordant de féminité, un portrait par conséquent aux antipodes de la réalité. Mise en lumière de la beauté, du soin des cheveux, de nombreux apparats féminins sont matérialisés pour éviter une virilisation systématique de sa personne : « la reina Cristina en brial y con un peinador puesto »³⁸⁴. Insistant sur son titre de *Madama*, dans une tentative de francisation de sa personne, la pièce s'avère plus être une *comedia* de succession où s'enchaînent stratégies matrimoniales et où chaque prétendant masculin tente de tirer son épingle du jeu politique des alliances. Il n'en demeure pas moins que Christine dans cette œuvre n'est pas comme Isabelle la Catholique auréolée d'un caractère exemplaire mais une reine bien plus « normalisée » qui suit scrupuleusement ses principes concernant le mariage et qui ne ressent pas de réels sentiments pour ses prétendants autres qu'une profonde empathie.

Dès le début de la pièce, Christine fait part de sa lassitude du pouvoir et de ses effets sur l'individu : « Ay, si supieras por eso / **cuanto el ser reina me cansa** »³⁸⁵. Étonnamment, elle se plaint de ne pas être aimée en tant que femme mais comme reine et affirme sa préférence pour la vie de « una de vosotras »³⁸⁶. La volonté de séparer les corps politique et biologique est manifeste et les répétitions des vices généralement attribués aux mauvais rois renforcent la prise de distance de la reine avec l'institution : « No me basta a mí ser yo ?/ Ha menester mi arrogancia / más estado, más fortuna/ que ser Christina Alejandra? »³⁸⁷ Le décalage entre l'ennui répété de la reine pour les choses du pouvoir et l'exaltation de sa

³⁸¹ Bances Candamo, Francisco Antonio de, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, éd. Moir, Duncan W., Londres, Tamesis books, 1970, p. 34-35.

³⁸² Oostendorp rappelle que Philippe IV lui-même, en 1644, veuf de son premier mariage, avait tenté un rapprochement avec la reine nordique, Oostendorp Henk, « Cristina de Suecia en el teatro español del siglo XVII », art. cit., p. 246 et p. 256. Il cite Bernard Quilliet qui affirme que le roi avait fait une proposition de mariage à la reine Christine via son ambassadeur Saavedra, voir Quilliet, Bernard, *Christine de Suède : un roi exceptionnel*, op. cit., p. 137.

³⁸³ Sur le traitement des sources historiques et ses répercussions dans la pièce de Bances, lire le chapitre *Historia y Poesía*, Bances Candamo, Francisco Antonio, *Quién es quien premia al amor*, op. cit., p. 255-250.

³⁸⁴ Bances Candamo, Francisco Antonio, *Quién es quien premia al amor*, op. cit., p. 294. A propos du blliaud, en ancien français, *Le littré*, <http://www.littre.org/definition/bliaude>, ce vêtement en soie porté par les femmes nobles : « vestidura Antigua Española, de que usaban las reinas (y grandes señoras, a modo de monjil y peinador : las toallas que se rodean al cuello para peinarse. », Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, op. cit., p. 355.

³⁸⁵ Bances Candamo, Francisco Antonio, *Quién es quien premia al amor*, op. cit., vv. 353-354.

³⁸⁶ *Ibid.*, vv. 355-356.

³⁸⁷ *Ibid.*, vv. 375-378.

fonction en tant que reine virilisée ne donnent pas à Bances Candamo une occasion favorable pour tirer profit de l'image sulfureuse de la reine :

OTÓN : peregrina
sale de disfraz Cristina,
no pierdas esta ocasión
que yo su traje observé³⁸⁸.

Notre hypothèse est qu'il n'en avait tout simplement pas l'intention, s'inscrivant ouvertement dans une démarche du « decir sin decir », cet « arte de revelar, decorosamente, al Rey lo que otros cortesanos quieren que no vea ni oiga : la verdad »³⁸⁹. Dans le but de magnifier l'image du roi et non de présenter des alternatives de pouvoir possibles, le dramaturge n'exploite pas et éclipse même toute provocation connue de la reine : se concentrant sur l'épisode de sa conversion qui lui-même manque de grandeur³⁹⁰, il nous amène à penser que le pouvoir au féminin exercé par Christine quelques années auparavant ne semblait pas l'avoir convaincu ni même ne lui avait semblé digne d'intérêt. La même conclusion s'impose pour les trois pièces évoquées : déchues d'un pouvoir initial exclusif, ce ne sont plus des femmes de pouvoir mais des femmes au pouvoir qui font partie intégrante d'une entité royale qui n'ont pas été au bout de leur marginalité strictement féminine. D'un point de vue théorique, on peut considérer en suivant Ignacio Arellano et ses considérations sur la nécessaire prise en compte du sous-genre auquel appartient une *comedia* donnée, que les auteurs modifient leurs personnages d'amazones en fonction d'un horizon d'attente générique qui impose un certain nombre de conventions³⁹¹. Les scandales et l'hybridité sexuelle de Christine sont, à notre sens, davantage mis en avant par la *comedia* de Calderón qui critique ouvertement la versatilité de la reine suédoise tout en rappelant les réalités existantes et les rapports entre les hommes et les femmes de son temps. L'audace du dramaturge qui passe par une revendication d'une égalité des sexes, vraie utopie féminine,

³⁸⁸ *Ibid.*, vv. 2782-2785.

³⁸⁹ Bances Candamo, Francisco Antonio, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, *op. cit.*, Prólogo, p. xcvi. Bances Candamo est connu comme l'un des seuls auteurs du XVII^e siècle à avoir avoué ouvertement le but profond de sa démarche à travers ses œuvres et les messages politiques adressés au pouvoir : « Son las comedias de los reyes unas historias vivas que, sin hablar con ellos, les han de instruir con tal respecto que sea su misma razón quien de lo que ve tome las advertencias, y no el ingenio quien se las diga. Para este decir sin decir ¿quién dudará que sea menester gran arte? », Bances Candamo, Francisco Antonio, *Ibid.*, Prólogo, p. xcvi. A ce propos, Duncan W. Moir dit : « Es pasaje de singular interés y de importancia internacional. Que yo sepa, es el único documento en el que un dramaturgo europeo del siglo XVII confiesa abiertamente que escribe obras palaciegas con intención política », *Ibid.*, p. 57.

³⁹⁰ « El perfil dramático de la reina Cristina, por tanto, se ajusta a su imagen contemporánea y a su trayectoria histórica de la abdicación, y sucesión, sin que se le dote de un enaltecimiento particular », Oteiza, Blanca, « Hipótesis de una escritura: *Quién es quien premia al amor*, de Bances », in *Ars bene docendi, Homenaje al profesor Kurt Spang*, Pamplona, Eunsa, 2009, p. 433-442, p. 439.

³⁹¹ Arellano, Ignacio, *Convención y recepción: Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.

puis par une évocation d'un mariage homosexuel, échoue au moment où est rétabli l'ordre naturel qui adoucit la situation et relativise la place d'un pouvoir féminin.

2. LA REINE TRANSGRESSIVE : POUR UNE RÉFLEXION SUR UNE VIOLENCE FÉMININE

2.1. De la reine juste à la reine transgressive, l'élasticité du pouvoir

2.1.1 La polarisation dissymétrique du personnage de la reine

Les néo-amazones du théâtre qui s'ajustent soit aux règles de bienséance soit à l'idéologie d'un renforcement de la veine misogyne tout au long du XVII^e siècle, s'ajoutent naturellement à un monde où la violence rythme le quotidien. Des allusions cannibales aux meurtres des maris infidèles par leurs femmes, il s'agit d'évoquer à travers les pièces, une violence politique instrumentalisée par des personnes du pouvoir mais également une violence sociale. Et si le mythe des amazones n'introduisait pas qu'une violence allégorique mais la représentation d'une réalité sous-jacente, beaucoup plus perverse ? En somme, n'est-ce pas là une manière de faire émerger un tabou pour l'époque ? Car outre les amazones, nombreuses sont les femmes qui utilisent dès l'Antiquité la violence pour s'émanciper politiquement et individuellement du joug masculin à une époque où le crime, de quelque nature qu'il soit, est monnaie courante. Tel est le cas d'Agrippine³⁹² à Rome, soupçonnée d'avoir empoisonné son mari l'empereur Claude pour mettre au pouvoir son fils Néron³⁹³, tout comme la reine de Syrie Cléopâtre Théa³⁹⁴, qui fait poignarder son fils Antiochus VII pour mettre sur le trône son autre fils Antiochus VIII ou plus tard Frédégonde ou Brunehaut. Au cours des siècles, les exemples de dames qui manient avec naturel toute forme de violence

³⁹² Girod, Virginie, *Agrippine : sexe, crimes et pouvoir dans la Rome impériale*, Paris, Tallandier, 2015. Elle rappelle ainsi les mots prononcés par Pseudo-Sénèque à propos de la mère de Néron, perçue comme froide et calculatrice : « Personne ne pourrait décrire une si grande variété de forfaits, les espoirs coupables et les manœuvres enjôleuses de cette femme à qui tous les crimes ont servi de degrés pour parvenir au trône. », Pseudo-Sénèque, *Octavie*, éd. Gauthier Liberman, Paris, Les Belles Lettres, 1998, vv. 157-159, note p. 11.

³⁹³ La tragédie de Lope de Vega, *Roma abrasada* reprend la figure de Julia Agrippine, mère de Néron, qui prémédite l'empoisonnement de son mari Claudio avant d'être assassinée par les gardes de son propre fils. Vega, Lope de, *Roma abrasada*, in *Comedias*, VIII, éd. Jesús Gómez et Paloma Cuenca, Madrid, Turner, 1994.

³⁹⁴ Ce personnage inspira notamment le dramaturge français Pierre Corneille qui dédie une place de choix dans sa tragédie *Rodogune* publiée en 1647 dans laquelle Cléopâtre, jalouse de la jeune princesse Rodogune, tente de l'empoisonner ainsi que l'un de ses fils Antiochus, après avoir tué son autre fils Seleucus. Corneille, Pierre, *Les délices du pouvoir : Corneille, Cinna, Rodogune, Nicomède*, éd. Gallardo, Jean-Luc, Orléans, Paradigme, 1997.

s'accumulent et viennent renforcer un imaginaire parfois effrayant et toujours plus dévalorisant de la femme.

En reprenant les définitions proposées par Christophe Couderc qui rappelle que la typologie des personnages de la *comedia*, loin d'être exhaustive, se structure selon les rapports qu'entretiennent les personnages entre eux et selon la typologie fixée par la liste des cinq personnages types du système dramatique de la *comedia*, nous pouvons insérer celui de la reine transgressive comme variante, bien que très contrastée, du personnage de la *dama* ou jeune première. La variante tient naturellement compte des principes d'horizontalité de division sexuelle et de verticalité de hiérarchisation de la société fictive induite par le théâtre : « celle-ci, inspirée de la vie réelle, mais distincte d'elle, est une société non démocratique, une société d'états (*estamentos*), façonnée par une vision aristocratique (inégalitaire) et patriarcale (familiale) du monde »³⁹⁵. Le paradoxe de ce type de personnage est qu'il bouscule cette conception patrilinéaire de la famille, remplaçant le *pater familias* par la *mater familias* et allant jusqu'à nier – certes de façon épisodique – cette construction sociale du patriarcat. L'élasticité et les possibilités existantes entre chaque étiquette du personnage, le moule dans lequel il peut rentrer et la lecture fonctionnaliste de Christophe Couderc nous amènent à considérer qu'au sein de la catégorie du personnage de la *dama*, existe une certaine extensibilité de l'imagination du caractère que chaque auteur se réserve le droit d'exploiter ou pas.

Les héroïnes, telles que nous les avons définies auparavant : les bénéfiques et les maléfiques, les vertueuses ou les vicieuses, ne servent que de prétextes à l'introduction de caractères psychologisant plus denses et plus travaillés comme la reine amazone qui fait état d'une dualité presque systématique et parfois même incohérente que l'on pourrait qualifier de schizophrénique. En effet, comment passer aussi abruptement de l'envie de déguster au prochain repas un Espagnol à celle de l'aimer et même de l'épouser ? D'un extrême à un autre, de la bonté au mal, les personnages féminins et précisément celui de la reine transgressive grâce à son statut de femme de pouvoir, favorisent une liberté de sa construction qui n'est pas sans prise de risque pour les dramaturges. Le défi que relève ce type de personnage est son développement au cours des pièces : suit-il une même ligne de conduite, inébranlable et fidèle à sa caractérisation ou est-il amené à évoluer, à se transformer voire à disparaître ? Lorsqu'il s'agit de mettre en scène des reines nationales, la ligne suivie est plutôt simple : par amour du peuple, la reine est reine-roi mais sans véritable domination sur le

³⁹⁵ Couderc, Christophe, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, op. cit., p. 277.

genre masculin. Lorsque la reine est amazone, par amour de l'autre, elle passe du statut de la reine-roi à celui de la reine avec roi, embrassant une conception du pouvoir à deux. Enfin, quand la reine ne suit que sa propre personne et n'est motivée que par le pouvoir, de quelque sorte qu'il soit, elle parvient à rester cette reine-roi ou plus justement à incarner un roi au féminin. Sans autre motivation que l'amour pour le pouvoir, l'ambition et les vices qui en découlent, la reine qui incarne au départ un idéal conventionnel, reconnu par les multiples modèles diffusés d'elle – et notamment son rôle stéréotypé qui occupe l'ensemble de la production théâtrale du Siècle d'Or –, devient plus féroce et développe des caractéristiques propres au tyran.

Stimulée par une bipolarisation des images de la femme, avec d'un côté une valorisation et une exaltation et de l'autre un dénigrement voire un dégoût que les traditions antiques et bibliques ont véhiculé, la reine est ce personnage de contradiction qui réunit à la fois la problématique de l'identité sexuelle et celle de l'autorité. Aussi, quand il s'agit de lui reconnaître une puissance et lui donner une certaine dose de maniement et de liberté dans son personnage, les risques qu'elle échoue sont décuplés. Lorsque la reine se soumet à la pression masculine, que ce soit par la promesse d'un mariage ou en rendant les armes, elle perd de sa valeur et retrouve les caractéristiques fondamentales de la jeune première qui, aux côtés du galant, forme un couple harmonieux. On prendra pour exemple la réflexion sur un pouvoir féminin à la fois fort et modéré, incarné par la célèbre reine Zénobie que Pedro Calderón de la Barca a mis en scène dans *La gran Cenobia*, œuvre publiée en 1636. Le dramaturge y récupère l'histoire de la légendaire reine de Palmyre Zénobie, femme virile mi-grecque, mi-arabe, qui se bat au III^e siècle contre la tyrannie romaine pour ramener la justice dans son royaume tout en consolidant un empire à la fois fort et conquérant. Sa particularité mise en avant dans le théâtre se construit grâce à une beauté exceptionnelle qu'elle utilise comme une arme pour accomplir des prouesses politiques et militaires que le général Decio ne manque pas de rappeler : « A los cielos, **mujer altiva y fuerte, / gallarda en paz, en guerra belicosa,** / parece que le sobra **el ser hermosa** »³⁹⁶. Cette souveraine orientale et exotique se comporte telle une conquérante parfaite, forte, intelligente et son peuple ne tarit pas d'éloges à son égard. Chose étonnante, ses sujets ne remettent pas en cause le fait qu'une femme soit au gouvernement. Sa place sur le trône est par ailleurs justifiée dès le début de la pièce par la mort du roi de Palmyre, en l'absence d'un homme fort sur le trône. Il revient donc à Zénobie de sauver son royaume et de repousser le tyran Aurélien qui tente à plusieurs reprises de

³⁹⁶ *Ibid.*, I, vv. 385-387.

l'humilier et de l'anéantir, outré de voir une femme dotée de talents militaires et politiques exceptionnels :

DECIO : Cenobia, que a Palas parecía
tan firme en un caballo, que creyera
que a los dos un espíritu regía,
porque **mostraba aunque de furia lleno**
que se pudiera gobernar sin freno³⁹⁷.

L'intrigue de la pièce tourne autour de cette lutte sans merci entre Zénobie et Aurélien, bataille des deux sexes opposés qui se solde par le triomphe de la reine qui réduit le tyran en esclave. La reine sort donc victorieuse de son combat contre Aurélien mais aussitôt après avoir anéanti la tyrannie et sauvé son royaume, elle se retire du pouvoir et se rend aux pieds de Decio dont elle est tombée amoureuse, permettant le retour d'un régime patriarcal. Cet exemple met en exergue une fois de plus l'impossibilité de considérer à l'époque comme plausible et durable une société dirigée par une femme. Car c'est bien de cela qu'il s'agit dans cette pièce : critiquer la prise de pouvoir de la reine, bien que ses arguments en faveur de l'absence d'un homme fort soient louables et reconnus, toute la construction valorisante mise en lumière s'effondre dès lors que son but de débarrasser la société d'un homme mauvais est atteint : ne serait-elle pas alors un peu manipulée par Calderón, ne servant que de pion dans le succès d'une *comedia* au final heureux et paisible ? Néanmoins, derrière la polarisation du pouvoir féminin et les discours d'Aurélien sur Zénobie, se cache avant tout une peur de la femme qui s'accroît lorsque celle-ci prend le pouvoir et les armes et qu'elle bouleverse un ordre naturel.

2.1.2 Monstrueuse gynocratie : la mise en scène de la peur des femmes *de* pouvoir

L'un des modèles au XVII^e siècle de la conception de la royauté féminine est sans doute celui d'Elisabeth I^{re} d'Angleterre, qui répugnait au plus haut point les Espagnols de l'époque. Francisco de Bances Candamo utilise à son égard ces termes : « monstruo de crueldad y lascivia »³⁹⁸. Mettre en scène les reines revient à représenter, de la part de ces auteurs tous masculins, une peur de la femme, cet autre ou étranger féminin. Un paradoxe résulte du fait que les auteurs qui s'en saisissent ne l'occultent pas mais tentent au contraire de percer les mystères de la femme, ses énigmes, se libérant ainsi des tabous qui étouffent la société. L'exorcisation de cette angoisse de l'altérité se concrétise de deux façons dans la

³⁹⁷ *Ibid.*, I, vv. 397-401.

³⁹⁸ Bances Candamo, Francisco Antonio, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, *op. cit.*, p. 57, p. lxxxvii.

culture hispanique mais aussi occidentale : en l'angélisant et en la vénérant ou en la diabolisant, retrouvant la dichotomie conventionnelle de la représentation féminine³⁹⁹. Une manière beaucoup plus perverse et moins banale de conjurer ce mal consiste à la réduire à néant en prenant soin de nier son existence en tant que femme.

Un exemple à la fois remarquable et original met en scène Mathilde, infante de Sicile qui, dans la pièce de Mira de Amescua, *Amor, ingenio y mujer*⁴⁰⁰, prend le nom de Carlos, se présente à la cour vêtue comme un « prince » et s'annonce comme le successeur d'un père qui n'a pas de descendance masculine. La problématique de cette pièce est proche de celle de Vélez de Guevara mais diffère dans le sens où c'est la femme qui, consciente d'un enfermement des mentalités, décide de prendre l'identité d'un homme et se force à rayer tout trait masculin à commencer par son nom. Le dilemme posé par son père dès le début qui lui demande de choisir entre « el nombre de madre » et le pouvoir qui ne peut qu'être masculin : « olvidas / tu ser », est vite résolu par Mathilde :

que si por ley heredaran
hembras tu reino, y que fuera
preciso que yo mostrara
serlo, **el ser reina perdiera**
por encubrir esta falta⁴⁰¹.

Déterminée à accomplir un destin d'homme et à oublier son identité de femme, elle n'hésite pas à corriger son père quand celui-ci parle à sa fille comme de sa *hija* : « Aun con los ecos me infama / olvida, señor, tal nombre »⁴⁰².

On citera également un exemple plus exceptionnel et extrême dans la pièce de Luis Vélez de Guevara, *El rey naciendo mujer*⁴⁰³ qui soulève d'une part, le double paradoxe du roi féminin au théâtre et d'autre part, les anxiétés sous-jacentes à cette présentation de la reine-roi. Dans cette œuvre, Carlos, fille du roi de France, ne peut accéder au trône en vertu de la loi salique et est donc vêtue et éduquée par son père comme un homme sans savoir qu'elle est en réalité une femme. Sorte de « reine-garçon » de l'extrême comme Christine de Suède, elle absorbe toutes les attitudes physiques du masculin. Dans ce cas précis, la femme au pouvoir

³⁹⁹ Sur le processus de diabolisation de la femme : « voilà la résultat auquel aboutissent dans un climat dramatisé tant de réflexions cléricales sur le danger que représente alors pour les hommes d'Eglise – et pour l'Eglise entière qu'ils annexent – l'éternel féminin », Delumeau, Jean, *La peur en Occident : XIV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Hachette, 1982, p. 323. A cette même page, l'auteur nous livre une intéressante réflexion sur l'étymologie de *femina* issu de *fe* et *minus*, celle qui a le moins de foi.

⁴⁰⁰ Mira de Amescua, Antonio, *Amor, ingenio y mujer*, in *Teatro Completo*, éd. Ascensión Caballero Méndez, vol. 3, Agustín de la Granja, Granada, 2003, p. 327-419.

⁴⁰¹ *Ibid.*, vv. 106-110.

⁴⁰² *Ibid.*, vv. 124-125.

⁴⁰³ Vélez de Guevara, Luis, *El Rey naciendo mujer*, éd. Piedad Bolaños Donoso, William R. Manson et C. George Peale, Newark, Juan de la Cuesta, 2006.

effraie tellement qu'il vaut mieux la cacher quitte à lui ôter son identité sexuelle en l'androgynisant. Le travestissement inconscient fait état d'une volonté plutôt violente et malsaine de forcer la femme à nier son identité. Elle ne peut régner qu'en tant que Roi et en évinçant toute féminisation quelle qu'elle soit. Celle-ci pensant à une plaisanterie, apprend finalement sa véritable identité sexuelle, révélée ainsi par son laquais : « Dio a entender que eras varón / criándote en este traje / y jurándote Delfín / a cuatro años no cabales / de tu edad »⁴⁰⁴.

Evangelina Rodríguez Cuadros remarque à propos de la tactique de Vélez de Guevara utilisée dans cette pièce et que l'on peut étendre à l'ensemble des auteurs de l'époque qui se posent les mêmes questions, une complexité du message :

Debe condensar y subdividir su mensaje: **hacerlo comprensible (y admisible) por un público homogéneo desde la ideología social, pero heterogéneo como receptor individual del espectáculo**: las mujeres exigen dispositivos de transgresión; los hombres, aristócratas y teólogos, también, siempre que **éstos sean reversibles**⁴⁰⁵.

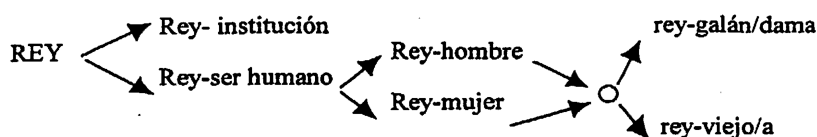
A notre avis, outre l'effet de séduction et d'empathie envers le public féminin, selon Piedad Bolaños Donoso pour « hacer un guiño a la cazuela envalentonada, para congraciarse [...] con ella »⁴⁰⁶, la problématique de l'identité sexuelle assimilée à l'exercice du pouvoir est davantage révélatrice de cette inquiétude de voir une femme au pouvoir⁴⁰⁷. La crainte de celle qui gouverne se matérialise sur scène par un endoctrinement dès le plus jeune âge qui pose les questions d'une androgynie ou d'un hermaphrodisme poussés à l'extrême, une volonté d'annihiler le sexe féminin, du moins publiquement. A la fin de la pièce de Vélez de Guevara, Carlos – alors appelée Carlota – assume enfin son origine, son physique, ses sentiments de femme et, tombant amoureuse du favori Ruguero, récupère sa véritable identité féminine. Le mariage permet le basculement d'une identité à une autre, refixant d'ores et déjà les règles de la vie des femmes. La menace d'un pouvoir féminin est donc écartée au profit d'un recadrage

⁴⁰⁴ *Ibid.*, vv. 400-404.

⁴⁰⁵ Rodríguez Cuadros, Evangelina, « Si no a dar voto, a dar voces: Mujer y poder en el Siglo de Oro », in *Vivir al margen: Mujer, poder e institución literaria*, éd. María Pilar Celma Valero y Mercedes Rodríguez Pequeño, Segovia, Fundación Instituto Castellano-Leonés de la Lengua, 2009, p. 97-136, p. 121.

⁴⁰⁶ Bolaños Donoso, Piedad, « Deconstrucción de arquetipos tradicionales : Voz, traje y ademanes en *El rey naciendo mujer*, de Luis Vélez de Guevara », in *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: Ficción teatral y realidad histórica*, éd. Juan A. Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez, Granada, Editorial Universidad de Granada, 1998, p. 57-81, p. 67.

⁴⁰⁷ A ce propos, voir le schéma proposé par Piedad Bolaños Donoso mais qui ne s'applique qu'à la pièce de Vélez de Guevara, tant la pièce est singulière dans ce traitement de la reine-roi, *Ibid.*, p. 75.



catégorique de la place de la femme aux côtés de l'homme. La peur de la femme est ambivalente car elle touche non seulement à une phobie envers la reine mais aussi plus largement collective, celle des femmes. Devenue l'un des représentants de la peur de l'autre, non pas en tant qu'étranger mais comme monstre inquiétant, elle représente une crainte plus générale du Diable, des enfers, en somme de la mort. Le théâtre, dans une perspective paradoxale, se saisit des peurs et du « stress » occasionnés par la femme et les expose pour toujours mieux refermer le piège sur cet être marqué par l'inconstance.

2.1.3 Reines transgressives : démesure et *furor*

En se fondant sur les propositions de Florence Dupont qui analyse le théâtre de Sénèque et notamment le mythe tragique, nous pouvons considérer que les reines transgressives qui rompent la ligne de conduite de l'exemplarité et de la perfection sont toutes soumises à un moment donné à une *furor* qui fait perdre l'esprit. Dans le théâtre romain, cette appellation se rapporte à une « notion juridique d'état de tout homme qui ne se conduit plus d'une façon humaine »⁴⁰⁸. Le latin définit le *furor* comme l'être « fou », « hors de soi » ou encore « égaré » qui sera peut-être la signification qui convient le mieux à nos personnages. Avant d'atteindre cet état d'égarement, qui ne saurait en principe durer, se trouve l'élément déclencheur permettant aux reines de sortir du déterminisme statutaire traditionnel de souveraine. Elles se libèrent de toute contrainte ou dépendance masculine, à l'encontre des règles imposées aux personnages féminins. Un père assassiné, une sœur violée, un amour rejeté, sont autant de griefs personnels qui ne rentrent pas dans la problématique du pouvoir comme entité politique mais déclenchent chez les personnages un état extrême et démesuré. Dans la tragédie grecque, l'*hybris* est, comme rappelée par Patrice Pavis, cette fierté qui « pousse le héros à agir et à provoquer les dieux, malgré leurs avertissements, ce qui aboutit à leur vengeance et à sa perte. Ce sentiment est la marque de l'action du héros tragique, toujours prêt à assumer son destin »⁴⁰⁹. L'image d'une démesure renforce parfaitement ces notions de transgression et de déraison de la nature féminine que la tradition et les stéréotypes ont véhiculé à travers les siècles. C'est un sentiment d'ardeur qui dépasse tout mesure, qui mène les héroïnes, par lequel elles s'auto-persuadent d'utiliser enfin leur pouvoir, qu'il soit déjà présent, par un mariage, ou qu'il soit à venir, en employant alors toutes les ressources possibles pour faire partie de la haute sphère. Les dramaturges observent ce trajet du *dolor* à

⁴⁰⁸ Dupont, Florence, *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 58.

⁴⁰⁹ Pavis, Patrice et Ubersfeld, Anne, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2003.

la *furor* et, selon leurs objectifs, s'arrêtent sur l'un ou l'autre phénomène. Le modèle paradigmatique bien connu de cette trajectoire qui s'applique à l'être féminin est Médée qui, répudiée, ressasse sa peine et entreprend de se convaincre d'un pouvoir et d'une force surhumaine qui la conduiront au crime innommable et contre-nature du *scelus nefas*. Autre crime remarquable commis par une femme : celui de la reine Clytemnestre dans la pièce d'Eschyle, *Agamemnon*⁴¹⁰, qui tue son époux et sa captive Cassandre. Les Romains utilisaient l'expression du *scelus nefas* pour mettre en garde l'homme de ce crime extraordinaire, extraordinaire au sens de contre-nature. Ceux qui commettent l'acte irréparable sont des héros tragiques, monstrueux, qui n'appartiennent plus à l'humanité mais dont les crimes affreux sont contés au théâtre, là où l'on peut dire ce qui ne peut être montré et où l'on peut montrer ce qui ne peut être dit. Puisque chacune des reines transgressives de notre corpus commettent également un acte irréparable et tragique, nous les qualifions également de *furiosas*, pendant féminins des héros comme l'*Hercule Furens*, qui tua femme et enfants.

En s'appuyant sur la définition du furieux dans le théâtre latin de Florence Dupont, nous considérons que les reines *furiosas* ne sont pas toutes marquées par la passion et comme le furieux, certaines « utilise[nt] la raison et même la ruse », sont souvent maîtresses d'elles-mêmes. Au sein de cette dichotomie des furieuses, nous distinguerons donc les passionnées (Procné, Jeanne et Cléopâtre) et les raisonnées (Sémiramis, Jézabel et Rosemonde) pour qui l'on peut dire avec Florence Dupont que « le *furor* n'est pas subi, mais voulu et agi »⁴¹¹. Puis, on différenciera deux types de reines furieuses au sein de notre corpus, qui mériteront plus tard dans notre recherche une analyse plus détaillée, compte tenu de leur relation au crime : d'une part, *les furieuses victimes et bourreaux*, qui, contraintes et forcées, afin de récupérer leur honneur, poussent encore plus loin leur fureur jusqu'à commettre l'irréparable (les deux Procné et Jeanne) et d'autre part, *les furieuses-bourreaux* que la déraison et la fureur poussent à infliger des supplices aux victimes (les deux Sémiramis, Rosemonde Jézabel et Cléopâtre).

Une remarque d'ordre linguistique se pose pour considérer la reine comme un bourreau : en espagnol, le *verdugo* est avant tout « el ministro que executó las penas de muerte »⁴¹², et devient ensuite « el mui cruel, y que castiga demasiado, y con impiedad »⁴¹³. Le tortionnaire est constamment associé à l'homme sans que n'apparaisse et ce jusqu'à aujourd'hui, une quelconque marque de féminisation. Dans l'ensemble des langues, les tortionnaires femmes ne sont que très rarement considérées linguistiquement comme les

⁴¹⁰ Eschyle, *Agamemnon*, trad. Florence Dupont, Florence, Paris, L'Arche, 2013.

⁴¹¹ Dupont, Florence, *Le théâtre latin*, op. cit., p. 59.

⁴¹² Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, op. cit., p. 1522.

⁴¹³ *Diccionario de Autoridades*, op. cit., Tome VI, 1739.

égaux des hommes puisque cet office suppose une force physique considérable qui ne pourrait être assumée par un être considéré comme frêle ou fragile physiologiquement. Par ailleurs, l'expression « bourreau des cœurs » fait presque toujours référence à un homme. Néanmoins, si le féminin français « bourrelle »⁴¹⁴ est largement minoritaire, lorsqu'il est envisagé, il désigne soit la femme du bourreau soit la femme exécutrice de peines sur des femmes exclusivement soit la mère qui « traite ses enfants avec une extrême dureté » ou soit encore la femme cruelle. C'est cette dernière définition qui nous importera pour les reines transgressives dans leur caractérisation psychologisante ou comportementale qui aura un impact sur autrui et le pouvoir.

2.2. Imbrication des genres de la violence et du féminin

2.2.1 De la représentation de la violence à la représentation de la violence *des* femmes

Un jeu des statuts qui glissent d'un côté à l'autre s'instaure à l'infini dans les pièces autour du mécanisme de la violence : les bourreaux et les victimes qui tour à tour peuvent être victimes puis bourreaux et inversement. C'est dans ce cadre sanglant que la reine transgressive, violente et furieuse s'insère et ce, en prenant en compte son genre et les questionnements que celui-ci soulève. Dans ce théâtre brutal, diverses questions se posent lorsqu'il s'agit de la femme et plus encore de la reine : comment se matérialise la violence *des* femmes et *sur* qui s'expose cette violence ? Comment le corps de la femme, si souvent exalté pour sa beauté est-il capable d'agir sur un autre corps ? Y arrive-t-il de la même façon ? Dans un premier temps, il convient de remarquer le déséquilibre numérique entre les cas de violence *sur* les femmes au théâtre et ceux de violence *des* femmes. Ce que l'on nomme la violence de genre, sexospécifique, et notamment la violence conjugale, est monnaie courante au théâtre, qui ne compte plus les coups et les viols perpétrés sur les femmes par des hommes, et toujours justifiés par le code de l'honneur⁴¹⁵. Le processus inverse est bien marginal mais pas assez pour qu'il puisse être nié. Qui subit la violence de ces femmes-bourreaux ? Peut-on parler dans leur cas d'une visibilité de la violence à outrance au même titre que celle perpétrée par les hommes ? A ce propos Christophe Regina, spécialiste de la violence des femmes,

⁴¹⁴ « Substantif féminin du XVI^e siècle : *bourrelle* « femme chargée de l'exécution de peines infligées à des femmes », <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/bourreau>

⁴¹⁵ Chouza-Calo, María del Pilar, « Violencia de género en *El médico de su honra*. La víctima del mal de amor se convierte en asesino » in *La violencia en el teatro de Calderón*, éd. Manfred Tietz et Gero Arnscheidt, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, p. 119-128.

définit ainsi le concept de violence, d'excès et de furie identique aux deux sexes et dont le point commun est la transgression des règles et des lois :

Le mot 'violence' vient du latin *violentia*, *vis* qui désigne un usage abusif de la force ou un caractère emporté, ainsi que le déchainement des éléments naturels, la force du vent, l'ardeur du soleil ou la rigueur de l'hiver. La violence naturelle, c'est avant tout la violence des éléments. Le terme « violence » renvoie également à *violare*, qu'il faut saisir comme l'action de violer une loi ou d'enfreindre le respect dû à une personne. La notion grecque de « démesure », ou d'*hybris*, enrichit la signification déjà donnée et la définit à la fois comme une profanation de la nature et comme une transgression des lois. Cette idée d'*hybris*, quelle que soit la période considérée, qu'il s'agisse du Moyen Âge ou de l'Ancien Régime, a souvent été associée aux clichés dont les femmes font l'objet, clichés provenant de cette fameuse « nature féminine » fortement tributaire de l'irrationnel et du subjectif. Pourtant, la violence en tant qu'excès n'est pas sexuée⁴¹⁶.

Quelles sont les motivations qui poussent nos auteurs à traiter de la violence commise par des femmes et ont-ils réellement conscience de ce phénomène asexuel ? Ils mettent en lumière le fait que la violence déjà présente dans les civilisations antiques évolue et s'adapte au monde dans lequel elle explose mais sans jamais disparaître. En partant du principe que la violence naturelle est inhérente à tout être humain, ancrée en chacun, et qu'elle menace à tout moment d'exploser, les auteurs sont là face à un double problème : celui de deux peurs à canaliser, à maîtriser, voire à anéantir : la peur de la femme et la peur de la violence par la femme. La gynophobie est renforcée par cette violence cachée de la femme qui très souvent revêt la partie angélique de la polarisation féminine :

En somme, définir la violence et la peur, c'est rappeler, d'une part, leur caractère universel, et, d'autre part, mettre en lumière tous les éléments répondant aux normes de l'époque. C'est dire aussi comment les rapports entre la violence et la peur se déterminent sur les plans individuel, collectif, institutionnel. Etant donné la dynamique propre à la violence et à la peur, la peur peut amener à la violence. Le fait de vouloir dominer afin de se rassurer apparaît aussi bien dans les relations entre individus et entre les groupes qu'au sein des pouvoirs⁴¹⁷.

Pire encore que la peur de l'autre et du deuxième sexe, il s'agirait d'avoir peur de celle que l'on connaît, qui vit près de nous, celle qui est à double face et qui se comporte de façon schizophrénique : la violence dite familiale qui est motivée par des motifs personnels. En effet, dans la plupart de nos cas, la violence de la reine transgressive s'exerce sur un membre très proche de la famille : Procné et Philomène tuent leur mari et beau-frère Térée dans la pièce de Rojas Zorrilla, chez Guillén de Castro Procné assassine son propre fils et le donne à manger à son mari. Rosemonde fait assassiner son mari et empoisonne son second époux. Jeanne de Naples, quant à elle, étrangle son mari et dans les pièces de Virués et de Calderón, Sémiramis, est accusée de meurtre sur la personne de son premier mari Menón puis de son second mari Nino. Enfin dans *La gran Semíramis*, est soupçonnée d'avoir tué son amant

⁴¹⁶ Regina, Christophe, *La violence des femmes : histoire d'un tabou social*, op. cit., p. 17.

⁴¹⁷ Laplante, Jacques, *La violence, la peur et le crime*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2001, p. 90.

Zopiro. Les autres reines du corpus expriment une violence politique : Cléopâtre tue ses sujets féminins qui lui désobéissent, Jézabel condamne à mort le citoyen Naboth qui repousse ses avances, Jeanne tue le comte Antonio qui s'apprêtait à l'empoisonner. Au vu de ces exemples de violence souvent projetés sur un parent, mais pas uniquement, de la variété des sociétés et des époques abordées, le concept ambigu de la violence s'enrichit, se complexifie et prouve que la violence féminine est loin d'être une notion stable. Au contraire des reines amazones qui exercent leur violence sur un groupe social et sexuel en particulier, de façon systématique, motivées qu'elles sont par leur haine des hommes, les reines transgressives tissent un lien dans leur cycle de violence à partir d'une offense, d'un rejet qui se solde par l'acte mortel ou criminel, non pas essentiellement sur les hommes mais sur les individus en général. Rien ne se fait sans raison, tout est soigneusement motivé par le personnage lui-même. Les traitements sont, comme nous le verrons, divers et les trajectoires des personnages très souvent nuancées, mais la caractéristique commune est de faire de ces femmes des personnages hors normes. Descendantes de la *femina furens* sénéquienne comme Phèdre, Clytemnestre ou encore Médée, les reines transgressives et furieuses, qui, déjà passionnaient le théâtre italien du XVI^e siècle⁴¹⁸, relancent une réflexion sur cette violence qui ne se réduit pas seulement aux codes de l'horreur car elle suppose une évolution dans son mode de représentation. Au cours du XVII^e siècle, les auteurs évoluent et effacent progressivement l'outrance et la visibilité pour laisser place à la suggestion et à la subtilité autour de la violence des femmes sur autrui ou sur soi-même.

2.2.2 L'adaptation entre les genres tragiques et le personnage de l'outrance

L'excès de sang, la transgression et la démesure mis au service du spectacle conduisent à des attitudes exceptionnelles et extraordinaires, loin de toute vraisemblance ou de toute imitation mimétique de la réalité. Le débordement est le maître mot des œuvres où apparaît la reine furieuse et violente. Pour reprendre la phrase de Pierre de Laudun d'Aigelières (1575-1629) dans *L'art poétique François* en 1597 : « Plus les tragédies sont cruelles, plus

⁴¹⁸ Mariangela Tempera rappelle le succès époustouflant que connut la tragédie italienne *Orbecche* de Giovanni Battista Giraldi, in *Teatro del Cinquecento*, éd. Renzo Cremante, Milan et Naples, 1988, qui met en scène l'histoire d'Orbecche, princesse perse qui, pour se venger de l'assassinat de son mari Oronte et de ses deux enfants, tués par son père Sulmone, le poignarde à son tour, lui tranche la tête et les mains qu'elle apporte sur scène avant de se suicider sous les yeux du public, Tempera, Mariangela, « Berceur des corps démembrés dans *Orchebbe*, *Henry VI* et *Titus Andronicus* », in *Corps sanglants, souffrants et macabres, XVI^e-XVII^e siècles*, éd. Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 203-214.

elles sont excellentes »⁴¹⁹. Les auteurs s'évertuent en effet à « éblouir » le spectateur, à lui en « mettre plein la vue » pour qu'il vacille, hésite, doute de la suite des événements et puisse juger du personnage de la reine violente. Il doit s'interroger sur « la façon dont le souverain (qu'il soit figuré en roi ou représenté par l'entité abstraite de la souveraineté) est véritablement ou vraisemblablement légitime et sur la validité des principes sur lesquels il s'appuie »⁴²⁰. En effet, sur ce point, la tragédie de la fin du XVI^e siècle, d'inspiration sénéquienne, qui favorise les effusions de sang et l'horreur pourrait être le lieu privilégié d'expression du personnage de la reine⁴²¹. De plus, la tragédie palatine, catégorisée comme telle par Joan Oleza⁴²², qui privilégie une localisation spatiale étrangère voire exotique et une temporalité imprécise⁴²³, rend possible ce type d'expression dans un univers que les poètes peuvent assez souplement dépasser et où les désordres du pouvoir sont favorisés⁴²⁴. Sans aucun doute, la pièce de Virués, écrite une vingtaine d'années au moins avant sa publication en 1609, est représentative de ces pièces où « le héros de ces tragédies est un être anormal, monstrueux, et le goût pour l'horreur s'accompagne d'une préoccupation didactique, qui pousse les auteurs à chercher des sujets à la fois terrifiants et moraux »⁴²⁵. Dans ce théâtre de projection, la relation dialectique entre les auteurs et le public et surtout l'effet post-spectacle sont primordiales : le spectateur doit haleter au rythme de la pièce mais sans perdre de vue son intérêt ni sa vertu moralisatrice. Unie au pouvoir féminin, la violence est l'un des motifs thématiques qui alimente les intrigues en opposant bourreaux et victimes dans le but de maintenir un suspense maximal et une incertitude constante tout au long des pièces. Pour preuve que c'est un sujet qui du moins intéresse nos auteurs, les tragédies de l'horreur de Cristóbal de Virués mettent en scène des grandes femmes violentes et furieuses : la meurtrière

⁴¹⁹ de Laudun d'Aigaliers, Pierre, *L'Art poétique François*, éd. Jean-Charles Monferran, Paris, STFM, 2000, p. 204.

⁴²⁰ Biet, Christian, « Montrer, montrer, montrer, la tragédie sanglante du premier XVII^e siècle, une affaire de violence », in *Montrer/Cacher. La représentation et ses ellipses dans le théâtre du XVII^e et XVIII^e siècles*, éd. Lucie Comparini et Marc Vuillermoz, Chambéry, Éditions de l'université de Savoie, 2008, p. 171-184, p. 180.

⁴²¹ Hermenegildo, Alfredo « Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror » in *Criticón*, Toulouse, XXIII, 1983, p. 89-115.

⁴²² Oleza, Joan, « La comedia y la tragedia palatinas : Modalidades del arte nuevo » in *Edad de Oro*, XVI, 1997, p. 235-251.

⁴²³ Weber de Kurlat, Frida, « Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega », in *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, II, 1977, p. 867- 871.

⁴²⁴ « El universo palatino se presenta bajo un aspecto dramático, ideológica y moralmente denso, en la gran mayoría de los casos ejemplar. Son tragedias puras, tragedias de final feliz o tragicomedias de perspectiva más dramática que cómica », Oleza, Joan, « La comedia y la tragedia palatinas: Modalidades del arte nuevo », art. cit., p. 4 et p. 10.

⁴²⁵ Couderc, Christophe, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or : Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*, Presses universitaires de France, 2012, p. 50.

Sémiramis, reine d'Assyrie mais aussi Casandra la Cruelle⁴²⁶ ou encore l'empoisonneuse Flaminia⁴²⁷. A travers ces personnages féminins, c'est une forme d'horreur moins tangible, sanglante et visible « sino que es –sobre todo– horror moral », motivée par une fascination pour « el Mal, acechante tras cada debilidad humana, agazapada en cada aspecto risueño de la existencia » quand « la pasión produce el desbordamiento del mal, una auténtica caída de los personajes »⁴²⁸.

Bien que les spécialistes se soient penchés sur la question de la représentabilité des œuvres de la fin du XVI^e siècle, il nous semble évident que choisir de mettre en scène de façon aussi centrale des femmes qui tuent, souligne l'intérêt de cette violence féminine laquelle est différente de la violence masculine. Dans ce théâtre de la fin de la Renaissance, le but recherché est d'éveiller les consciences et les émotions du spectateur, pour que celui-ci éprouve à la fois de l'effroi et de la pitié pour ces êtres hors normes, extraordinaires et violents. Ainsi, comme le remarque Hermenegildo, toute vraisemblance est écartée, au profit de la projection de ce qui est monstrueux et contre-nature, et donc rentable sur le plan spectaculaire et émotionnel. C'est le terrain privilégié des passions débridées et hors normes :

Las tragedias del horror, con variantes y excepciones (la *Elisa Dido* de Virués), utilizan la inverosimilitud como eje ordenador de la materia dramática. **Lo inverosímil es un signo estructurante.** Lo exagerado, lo monstruoso se manifiesta a través de marcas en las que anida la connotación de la ironía con que las obras presentan el problema de la vida cortesana, de la organización política, del sistema de poder. [...] Lo inverosímil latente en las tragedias del horror no es una simple transgresión de las normas establecidas, sino que **suele formar parte del esquema organizador, del modelo subyacente bajo la anécdota**⁴²⁹.

La démesure régit l'ensemble des pièces de ce type au sein desquelles s'établit une relation dialectique entre l'horreur des scènes et le réel⁴³⁰. L'écueil qu'ont rencontré ces

⁴²⁶ Virués, Cristóbal de, *La cruel Casandra*, in *Teatro clásico en Valencia*, éd. Teresa Ferrer Valls, Biblioteca Castro, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997.

⁴²⁷ Dans la pièce *Atila furioso*, l'intrigue tourne autour de cette fureur qui affecte aussi bien le personnage principal, le roi Attila le Hun que sa maîtresse la courtisane Flaminia obligée de se travestir pour garder leur liaison secrète. Elle caresse l'espoir de prendre la place de la reine et devient son page afin de dénoncer ses infidélités avec le courtisan Gerardo, déclenchant alors la fureur du roi qui tue les deux amants. Mais lorsqu'Attila emprisonne Celia, jeune princesse de Dalmatie et projette de se marier avec elle, Flaminia perd alors tous ses espoirs de devenir reine un jour et empoisonne son amant qui, sous l'effet du poison, massacre sa nouvelle épouse et sa maîtresse au cours du banquet des noces. Virués, Cristóbal de, *Atila Furioso*, in *Teatro clásico en Valencia*, in *Teatro clásico en Valencia*, éd. Teresa Ferrer Valls, Biblioteca Castro, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997.

⁴²⁸ Capárros Escalante, Luis, « Desbordamiento de la personalidad y horror moral en *La Gran Sémiramis* de Virués », in *Epos: Revista de filología*, 1986, 2, p. 49-58, p. 50 et p. 51.

⁴²⁹ Hermenegildo, Alfredo, « Experiencias dramáticas y públicos teatrales: La tragedia española del Renacimiento », in *Nascita della Tragedia di Poesia nei Paesi Europei*, éd. M. Chiabò y F. Doglio, Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1991, p. 261-282, p. 277.

⁴³⁰ « La necesidad que el autor tiene de establecer un paralelo 'proporcionado' entre la ficción teatral y el referente profundo – la realidad política y cortesana – le obliga a llevar a cabo un descoyuntamiento de la fábula, del lance patético y del espectáculo. La desmesura teatral aumenta hasta los límites de la verosimilitud. Y la

tragédies de l'horreur de la fin du XVI^e siècle et qui a été la cause de leur échec est à chercher dans la contradiction qu'elles présentent : à la fois projetées pour les spectateurs, elles ne parviennent pas à sceller un pacte de réception dans lequel le public peut se reconnaître. Ce type de pièces échoue à partir du moment où le dénouement est trop conventionnel, volontairement stéréotypé et orienté par une rhétorique de l'excès de la violence qui est automatisée, ne se s'adressant qu'à une minorité de la société :

L'outrance dans la violence, principalement mise au service d'un dénouement exemplaire, dans lequel on voit les criminels expier leurs fautes, associée à l'irreprésentabilité d'œuvres en principe conçues pour la représentation mais en réalité trop proches d'un exercice de déclamation excessivement grandiloquent et statique, constituent les deux reproches que l'on fait au théâtre de Virués pour minorer sa qualité tragique⁴³¹.

Cette même idée de l'outrance et du monstrueux que l'on retrouve dans un pouvoir au féminin déviant et tyrannique convient bien à une esthétique qui insiste sur l'anormal, afin de mieux créer des émotions fortes parmi le public. Lorsque ces personnages réunissent tant d'éléments tragiques à outrance, nous ne pouvons nous empêcher de les voir comme des héroïnes tragiques et même hypertragiques, terme que nous apposons pour donner cet effet d'excès et de débordement à celle de la femme forte dans le sens d'active comme définie par Josep Lluís Sirera à propos de ces personnages de la tragédie philippine à la fin du XVI^e siècle : « en el sentido de que es capaz no solo de hacer avanzar la acción sino, muy especialmente, capaz de enfrentarse, y superar, los peligros y las amenazas que dicha acción y sus antagonistas (tanto masculinos como femeninos) desatan contra ella »⁴³².

Dans ces pièces, le processus cathartique aristotélicien⁴³³ d'expiation des fautes commises est favorisé en prenant soin de déterminer qui sont les bons et mauvais personnages. La finalité est de présenter un final exceptionnel, parfois abrupt et mal amené où la femme violente est tuée. Le dénouement, le point culminant de la pièce, qui peut passer d'une fin tragique au « happy end » détermine dans la plupart des cas le genre des œuvres et indique quel impact peut avoir sur les spectateurs l'histoire mise en scène. Lope de Vega dans son *Arte nuevo de hacer comedias*, souligne la nécessité de maintenir le suspense autour de cet événement, tâche difficile pour nos pièces qui sont historiques, légendaires ou

Tragedia señala que la realidad diaria está mas allá de los límites de esa misma verosimilitud », Hermenegildo, Alfredo, « Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror », art. cit., p. 95.

⁴³¹ Couderc, Christophe, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or : Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*, op. cit., p. 10.

⁴³² Lluís Sirera, Josep, « La mujer fuerte en el teatro español del siglo XVI », in *La mujer : De los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, éd. Irene Romera Pintor and Josep Lluís Sirera, Colección Parnaseo, Valencia, Universitat de València, 2011, p. 294-304, p. 294.

⁴³³ « Redécouvert à partir du milieu du XVI^e siècle, le texte du traité d'Aristote permettra sur ce point de dépasser la conception christianisée et moralisante : « ce que le poète doit procurer, c'est le plaisir qui, par la représentation, provient de la pitié et de la frayeur », Aristote, *La Poétique*, op. cit., 53b12.

mythologiques et dont le final est très souvent déjà connu du public : « En el acto primero ponga el caso, / en el segundo enlace los sucesos, / de suerte que hasta el medio del tercero / apenas juzgue nadie en lo que para. / Engañe siempre el gusto, [...] »⁴³⁴.

A partir du XVII^e siècle, comment se démarquer des nombreux auteurs, faire preuve de nouveauté et d'originalité, sans pour autant perdre l'intérêt du public et ne pas le décevoir ? La fin des tragédies sanglantes ne signifie pas que le type de personnage comme la reine furieuse et transgressive ne peut s'exprimer mais, enfermé dans un schéma beaucoup trop normalisé qui ne tient pas vraiment compte de la projection sur scène, il ne peut véritablement être soumis à des évolutions qui seraient à la fois intéressantes pour les auteurs mais surtout convaincantes et certaines d'un succès commercial. Au contraire, la tragédie dans l'esprit de la *comedia nueva*⁴³⁵ au début du XVII^e siècle apporte un soin plus important à la représentabilité, quitte à édulcorer les thématiques de la violence. L'atmosphère tragique est conservée pour privilégier des dénouements heureux ou du moins qui se résolvent par la liesse et le bonheur. S'éloignant du stéréotype et de la surenchère de la violence, elle favorise une prise de recul plus pertinente pour le public face aux émotions véhiculées :

La tragédie ne met pas sur la scène un « coup du sort », un malheur qui pourrait survenir inopinément à l'homme de la rue ; elle est bien plutôt une construction artificielle ayant pour effet un certain état psychique du spectateur, une émotion particulière ressentie devant une action a priori impossible, humainement contradictoire, mais dont le théâtre parvient à persuader qu'elle est vraie. Le personnage de la tragédie est placé face à une contradiction insurmontable, humainement improbable, et c'est son choix surhumain qui suscite les émotions du spectateur. Le tragique de la tragédie classique espagnole est donc le produit d'un artifice, il est fondé sur un pacte entre émetteur et récepteur, le public devant être capable de suspendre son incrédulité devant une action incroyable, s'il fallait la rapporter à l'expérience ordinaire⁴³⁶.

L'inflexion esthétique du pathétique analysé par Florence d'Artois sert à susciter des émotions violentes, instaurant un jeu entre le pathos véhément, propre à la tragédie philippine, utilisé pour mettre en scène des personnages hypertragiques comme Sémiramis dans l'œuvre de Virués ou encore Procné dans l'œuvre de Guillén de Castro, et le pathos doux, une sorte de « promotion de la douceur »⁴³⁷ qui laisse place au lyrisme et que la tragédie recherche davantage à partir de 1615, faisant de Sémiramis dans l'œuvre caldéronienne un personnage tragique. Même si le thème reste la violence féminine, les dramaturges penchent du côté de

⁴³⁴ Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, op. cit., vv. 298-302.

⁴³⁵ Sur les différences entre *tragedia*, *comedia*, *tragicomedia* et notamment autour de cette problématique de la violence, lire la première partie sur la question du genre, voir Couderc, Christophe, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or : Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*, op. cit., p. 65-75.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 10-11.

⁴³⁷ D'Artois, Florence, « L'évolution du pathétique de la tragédie philippine à la tragédie lopesque » in *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVI^e-XVII^e siècles). Circulation des modèles et renouvellement des formes*, éd. Christophe Couderc et Hélène Tropé, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2013, p. 81-94 , p. 90.

l'épuration des émotions, s'inscrivant dans l'influence de ce que Mercedes Blanco nomme un aristotélisme « rénové »⁴³⁸.

Nous remarquons donc une évolution par rapport à l'esthétique de la tragédie de l'horreur du XVI^e siècle car les auteurs du XVII^e siècle se proposent de modifier et d'atténuer le côté sanglant en s'éloignant des dénouements connus. Selon l'époque de la pièce, des tragédies d'horreur comme *La gran Semíramis* aux *comedias* palatines de *La hija del aire*, les reines passent d'hypertragiques où elles sont très visibles à tragiques et bénéficient d'une édulcoration progressive de la violence. Il est donc aisé d'imaginer le succès de la mise en scène de personnages féminins énergiques, actifs voire hyperactifs sur scène comme Sémiramis, Procné, Cléopâtre, Jeanne, Jézabel et Rosemonde, et l'opportunité pour les grandes comédiennes de l'époque d'interpréter ces rôles de tragédiennes hors normes.

3. PEUR DE LA FEMME, PEUR DE L'ACTRICE ?

3.1 Professionnalisation des actrices : les stratégies pour mettre fin à la marginalisation féminine

3.1.1 La comédienne en Espagne dans le droit du loisir et du plaisir : entre phobies et envies

Enfin, pour clore cette partie sur les représentations possibles de la reine au XVII^e siècle, il convient de prendre en compte la réalité historique et le statut de l'actrice qui fait vivre le texte des grands auteurs sur scène, se l'approprie et s'évertue à l'incarner. La fin du XVI^e siècle surtout est profondément marquée par la professionnalisation de l'actrice, enfin reconnue et considérée légalement et en partie socialement. Le personnage de la dame hyperactive renforcé par le degré de tragédie, triomphe et devient l'une des caractéristiques phares dans les distributions. Mais si ce personnage prend vie sur scène c'est bien grâce à l'interprétation d'un acteur et en l'occurrence d'une femme. Comme le rappelle à juste titre Lesley Ferris dans son prologue *Acting women* à propos de l'actrice, il convient de resituer la femme dans son contexte historico-social :

S'intéresser à la femme dans le théâtre, c'est souvent s'intéresser davantage à la scène qu'à l'écrit et cela nécessite de replacer le théâtre hors de sa forme littéraire, sous sa forme vivante. La rencontre de la femme et du théâtre est en effet un espace de confrontation social, politique, religieux,

⁴³⁸ Blanco, Mercedes, « Antigüedad de la tragedia y teatro moderno. Una coyuntura aristotélica en el teatro áureo (1623-1633) », in *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 42(1), 2012, p. 121-144.

moral et culturel qui renvoie le théâtre à la multitude des fonctions vivantes et historiques. Un débat dynamisant pour l'histoire du théâtre, fondé sur des rapports humains⁴³⁹.

Au cœur de l'entreprise lucrative que représente le théâtre commercial espagnol⁴⁴⁰ dès la fin du XVI^e siècle, la présence de la femme devient incontournable⁴⁴¹. C'est ainsi qu'une nouvelle conception du théâtre ouvre la voie à des carrières exceptionnelles d'actrices. Les anxiétés engendrées par la présence de la femme sont peu à peu dissipées par le contrôle de l'actrice et de son potentiel esthétique et artistique. Elle n'est plus seulement perçue comme un être mystérieux et monstrueux. Désormais, elle expose son talent et ses capacités à jouer au même titre que les hommes bien que ceux-ci ne soient pas des plus élogieux à leur égard. L'actrice apparaît avant tout pour pallier les problèmes auxquels doivent faire face les *autores*, metteurs en scène ou directeurs de compagnie, qui, depuis le Moyen Âge avaient probablement recours à des hommes travestis pour incarner les rôles féminins. Lassés et peu convaincus par cette technique qui manque de vraisemblance et qui gêne par son ambiguïté sexuelle en jetant sur les comédiens des soupçons d'homosexualité, la présence de l'actrice se fait plutôt naturellement dans l'effervescence du répertoire théâtral de l'époque. Au XVI^e siècle, la femme⁴⁴² s'intègre progressivement aux cérémonies et aux fêtes, en prenant parfois part aux intermèdes chantés ou dansés qui introduisent les *comedias* comme c'est le cas pour Juan de la Cueva, Juan de Timoneda ou Bartolomé de Torres Naharro⁴⁴³. Peu à peu sa présence devient incontournable sur les planches et c'est le dramaturge Lope de Rueda qui, le premier, pose les bases d'une professionnalisation de l'acteur qui prend en compte les avantages à tirer de la présence sur scène de la femme⁴⁴⁴. Dans cette concrétisation du métier

⁴³⁹ Ferris, Lesley, *Acting women : images of women in theatre*, New York University Press, 1989, traduit et cité par Evain, Aurore, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, Univers Théâtral, 2001 p. 9.

⁴⁴⁰ Sur le succès du théâtre commercial et les caractéristiques des *corrales de comedias*, les conventions et les réglementations diverses, voir l'étude détaillée proposée par Couderc, Christophe, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, *op. cit.*, p. 41-128.

⁴⁴¹ « Es importante señalar que la incorporación gradual de la mujer a la escena como actriz a partir de la década de 1570, tendencia que se consolida a partir de 1580, coincide con la puesta en marcha de los primeros teatros comerciales. La actividad teatral empezó a crecer a partir de 1580, para consolidarse gradualmente en las décadas sucesivas y mantenerse estable desde 1630 hasta final del siglo XVII. », González Martínez, Lola, « Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y autora María de Navas » in *Teatro de Palabras: Revista Sobre Teatro Áureo*, n°2, 2008, p. 135-158, note 10, p. 140.

⁴⁴² Concernant les premières actrices en Espagne, consulter 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*, éd. F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, p. 139-160.

⁴⁴³ Sur l'évolution et l'implication des personnages féminins dans les intrigues au XVI^e siècle, voir Diago Moncholí, Manuel, « La mujer en el teatro profesional del Renacimiento : entre la sumisión y la astucia (A propósito de *Las tres Comedias* de Joan Timoneda) », in *Criticón*, 63, 1995, p. 103-117.

⁴⁴⁴ Lope de Rueda est considéré comme le premier dramaturge à la fois auteur et acteur qui entame une réflexion interrelationnelle entre le public et l'acteur non amateur qu'il nomme « representante », Couderc, Christophe, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, *op. cit.*, p. 21-22.

d'acteur et d'actrice, la femme donne une impulsion novatrice, dynamique et originale au monde théâtral qui rompt avec les conventions héritées du théâtre antique :

Le divertissement populaire sut profiter d'auteurs de qualité, d'une société à la recherche de nouvelles images et signes de reconnaissance, un chantier apte à développer la vie artistique de l'époque. Contrairement à l'histrienne de l'Antiquité, la comédienne de la Renaissance ne fut pas qu'un séduisant objet de plaisir. Elle devint une image nécessaire au jeu social et théâtral d'une époque moderne en construction-image qu'elle apprit à contrôler et à maîtriser au gré de l'offre et de la demande, et qui prit corps et voix non sous l'aspect figé de masques traditionnels, mais sur des personnalités variées chaque fois réinventées. A travers l'apparition de la comédienne, c'est donc le théâtre moderne qui fêtait sa naissance⁴⁴⁵.

La distinction sexuelle au sein du métier de comédien, qui permet à l'actrice d'être reconnue comme une professionnelle à part entière, intervient en pleine effervescence du théâtre moderne – un divertissement public où les spectateurs s'offrent un droit au plaisir⁴⁴⁶. Partie intégrante de la création théâtrale et de l'accès à ce plaisir, elle offre des perspectives nouvelles aux dramaturges qui peuvent dorénavant penser leurs pièces pour des actrices en particulier. Aurore Evain dans son ouvrage sur l'histoire de l'actrice compare l'émergence de la comédienne dans différents pays d'Europe et souligne le poids de la péninsule ibérique, à l'imitation de ce que faisaient les actrices de la *commedia dell'arte*⁴⁴⁷. Celle-ci était réellement novatrice en matière de législation de la profession, même si cela suscita de vives polémiques, pas toujours très cohérentes. En effet, la loi s'empare de ce dossier controversé à la fois parce qu'il aborde le thème de celle que l'on souhaite cacher et reléguer à la sphère privée et domestique, et également parce qu'il s'impose comme un élément-clé dans les rouages du théâtre, de son succès et de l'enrichissement des troupes. Débuté en juin 1586 lorsque l'Alcalde de la Casa y Corte interdit aux compagnies l'intégration des femmes sous peine d'amende et d'exil, « a todas las personas que tienen compañías de representaciones no traigan en ellas para representar ningun personaje muger ninguna, so pena de zinco años de destierro del reyno y de cada 100 000 maravedís para la Camara e Su Majestad »⁴⁴⁸. Le débat s'envenime l'année suivante, quand le Conseil du roi donne le droit aux femmes de monter sur scène à compter du 17 novembre 1587. Mais le décret endurecit le statut de l'actrice en tentant de moraliser et de normaliser la vie des actrices par des contraintes strictes : mariées, les comédiennes doivent vivre auprès de leur époux. Cette imposition de normes en matière de protection et de dépendance masculine alimente les critiques des théâtrophobes sur les

⁴⁴⁵ Evain, Aurore, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, op. cit., p. 31.

⁴⁴⁶ Naugrette, Florence, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2002.

⁴⁴⁷ A propos de la rivalité entre les Espagnols et les Italiens dans cette nouvelle conceptualisation du théâtre qui passe forcément par une participation des femmes dans les intrigues, voir « From drama to theatre » McKendrick, Melveena, *Theatre in Spain, 1490-1700*, Cambridge University Press, 1989, p. 41-71.

⁴⁴⁸ Davis, Charles et Varey, John Earl., *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid : 1574-1615. Estudios y documentos*, Madrid, Tamesis Books, 1997, p. 125, note 41.

comédiennes : « On leur prête une vie dissolue, [...], accusées de contracter des mariages factices seulement pour se conformer à l'obligation qui leur était faite d'être l'épouse d'un des comédiens de la troupe »⁴⁴⁹.

Lorsqu'elles sont mineures, elles dépendent d'un tuteur en cas d'absence de père dans la plupart des cas l'un des comédiens de leur troupe :

Por otro lado, las actrices menores de edad (es decir, con menos de 25 años) dependían legalmente del padre o del tutor, en caso de ser huérfanas, mientras que las actrices solteras (que habían adquirido la mayoría de edad), las viudas, las mujeres divorciadas o abandonadas por sus cónyuges eran legalmente autónomas y podían trabajar en solitario, aunque esto no era la situación más habitual. En realidad, la actriz del siglo XVII ocupó en el ámbito profesional la misma posición subordinada que, como mujer, ocupaba en el ámbito familiar y social, si bien es cierto que la naturaleza misma de su profesión, creó probablemente espacios de libertad en la vida privada, y posibilidades de un reconocimiento profesional, que en general estaban vedados a la mujer⁴⁵⁰.

Toutefois, l'usage du travestissement lors des représentations est également surveillé : « La autorización de 1587 permitía, como se ha dicho, la presencia de actrices en los escenarios, aunque limitándola con dos condiciones: [...] era que las dichas actrices siempre representasen en hábito de mujer »⁴⁵¹. Si les femmes ne disposent pas de reconnaissance juridique en tant qu'individu, elles ont néanmoins la possibilité d'établir des contrats avec des troupes et même de devenir *autoras de comedias*, directrices de compagnies, de véritables chefs d'entreprise :

La mayor parte de las autoras lo fueron al mismo tiempo que eran actrices o tras haber desarrollado una carrera como actrices. En el caso de las mujeres lo habitual era que fueran actrices y en algún momento, por diferentes circunstancias, asumieran la tarea de dirección de una compañía, a veces transitoriamente, como ocurre con algunas viudas de autores, que asumen tras la muerte del marido la dirección de la compañía, en otras de manera más dilatada en el tiempo⁴⁵².

Affranchie des carcans qui la cachent, la comédienne est la seule femme de l'ère moderne à être reconnue, du moins sur un plan professionnel, ce qui implique une législation protectrice et une réglementation financière lui assurant une liberté économique quoique dépendant d'une hiérarchisation des rôles dans la distribution. Evangelina Rodríguez Cuadros cite des exemples concrets de contrats et de salaires perçus par les actrices selon les rôles interprétés qui sont bien souvent discriminatoires :

⁴⁴⁹ Couderc, Christophe, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, op. cit., p. 101.

⁴⁵⁰ De Salvo, Mimma, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: La búsqueda de un espacio profesional*, Thèse doctorale, Universitat de València, 2008, p. 2.

⁴⁵¹ « La autorización de 1587 permitía, como se ha dicho, la presencia de actrices en los escenarios, aunque limitándola con dos condiciones: la primera de ellas era que las actrices estuviesen casadas y fueran acompañadas por sus cónyuges; la segunda condición era que las dichas actrices siempre representasen en hábito de mujer. », González Martínez, Lola, « Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y autora María de Navas », art. cit., p. 138-139.

⁴⁵² Ferrer Valls, Teresa, « La mujer sobre el tablado en el siglo XVII: De actriz a autora » in *Damas en el tablado. Actas de las XXXI Jornadas Internacionales de teatro clásico de Almagro*, éd. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, p. 83-100, p. 84.

En los contratos se especifican idénticos requerimientos y habilidades que a los actores (« gran música, representante y bailarina », solemos leer en ellos) y, sin embargo, en su mayoría se ajustaban por un sueldo inferior. Las actrices, además, perciben un salario probablemente de acuerdo tanto con sus prestaciones prometeicas como por su renombre⁴⁵³.

Aux rôles simples d'acteurs correspondent leurs *alter ego* féminins, déterminés par une spécialisation dramatique qui définit le salaire perçu : la *primera dama*, la *segunda dama* et la *tercera dama* qui sont les femmes accompagnant les galants, puis la *cuarta dama* qui complète le couple du *gracioso* et enfin la *quinta dama*, qui endosse le rôle de la musicienne ou de *sobresaliente*⁴⁵⁴.

La polémique enfle lorsqu'il s'agit de déterminer les règles de décence et bienséance (*decoro*) qui visent à limiter la présence de la femme, notamment en matière de contrôle de cet « objet » soudain converti en « sujet » qu'il faut constamment contrôler et surveiller :

L'actrice bénéficia en partie d'un nouvel ordre éthique garant d'ordre social : il limita sa fonction de femme publique, mais la contraignit parallèlement à une mise sous tutelle. L'Espagne, à travers cette étonnante législation, aida la comédienne à défendre sa liberté physique, et à disposer de son corps. Instrument de jeu, il était protégé et codifié par la loi, qui, de ce fait, reconnaissait sa fonction scénique. [...] Mais la moralisation de sa profession la condamnait à subir la dépendance maritale. Son avenir restait donc précaire : devenue veuve, la comédienne perdait ses ressources et, après une carrière honorable, risquait de sombrer dans la déchéance et la solitude, coupée de la famille du théâtre⁴⁵⁵.

Condamnée par la stricte réglementation de sa profession qui suppose impérativement une dépendance vis-à-vis de l'homme et par conséquent l'instabilité de sa carrière, l'actrice permet néanmoins à la femme espagnole lettrée⁴⁵⁶, cultivée, éduquée et de talent d'accéder à un domaine public où elle commence à être reconnue et même valorisée, s'imposant, aux auteurs comme aux spectateurs, comme une évidence⁴⁵⁷. Jerónima de Burgos, Mariana Vaca, Micaela de Luján, Jusepa Vaca, Maria de Córdoba ou à la fin du siècle María de Navas sont les femmes qui assurent aux metteurs en scène une notoriété certaine et un succès garanti aux guichets⁴⁵⁸. Reconnues par les hommes, individualisées, elles sortent de l'anonymat, se font un nom en devenant des professionnelles à part entière avec une réputation à conserver.

⁴⁵³ Rodríguez Cuadros, Evangelina, « Autoras y farsantas: la mujer tras la cortina. La presencia de la mujer en el teatro barroco español » in *Cuadernos Escénicos*, éd. Mercedes de los Reyes, n° 5, Sevilla, 1998, p. 35-65, p. 3-4. p. 8-9.

⁴⁵⁴ Oehrlein, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro, El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993, p. 80.

⁴⁵⁵ Evain, Aurore, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe, op. cit.*, p. 37.

⁴⁵⁶ Soubeyroux, Jacques, « L'alphabétisation des corporations de métiers madrilènes aux XVII^e et XVIII^e siècles », in *Madrid en la época moderna : espacio, sociedad y cultura*, Madrid, UAM, Casa de Velázquez, 1991, p. 201-215.

⁴⁵⁷ Sur les liens entre les actrices et les auteurs et / ou metteurs en scène, voir De Salvo, Mimma, « Jerónima de Burgos y Pedro de Valdés: Biografía de un matrimonio de representantes en la España del Seiscientos », in *Diablotexto*, 4-5 (1997-1998), p. 143-175 et Cotarelo y Mori, Emilio, « Actores famosos del siglo XVII. María de Córdoba "Amarilis" y su marido Andrés de la Vega », in *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, X, 1933, p. 1-33.

⁴⁵⁸ Voir sur les actrices et leur évolution dans le théâtre espagnol, l'ouvrage collectif *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, éd. García Lorenzo, Luciano, Murcia, Universidad de Murcia, 2000.

Célèbres par leur surnom⁴⁵⁹ ou nom de scène – La Baltasera, la Amarilis, la Calderona entre autres –, elles instaurent une concurrence féroce dans le métier, où chacune tente de briller par son talent afin de décrocher le rôle si convoité de *primera dama* :

Si los sobrenombres posibilitan una clara diferenciación entre actrices que destacaban o fracasaban en escena, asimismo el papel dramático por ellas representado, y en el que se impusieron en algún momento o a lo largo de su carrera, constituye también otro claro indicador del valor de una actriz del Seiscientos como profesional de las tablas. Dada la estructura jerárquica que caracterizaba la compañía teatral de la época, el papel más prestigioso que podía llegar a representar una actriz de aquel entonces era el de primera dama o el de tercera (si su habilidad era la música), cuyo desempeño era, salvo casos excepcionales, la consecuencia del mérito de ésta en escena⁴⁶⁰.

Par ailleurs, certaines pièces sont désormais écrites par les poètes pour des actrices comme c'est le cas de Jerónima de Burgos, à la fois maîtresse de Lope de Vega et actrice reconnue par ses pairs pour qui le Phénix a écrit la célèbre pièce *La dama boba*⁴⁶¹. La participation active de la femme en tant qu'artiste rend compte de ses compétences d'interprète qui, dès lors, motivent l'écriture de rôles particuliers, pensés différemment :

No es un secreto que, entre los dramaturgos de primera fila, Tirso de Molina fue quien mejor vio las posibilidades de escribir y montar obras dirigidas sobre todo hacia el juego de las actrices en el escenario. Y en esa posibilidad extremo su arte hasta lo inconcebible⁴⁶².

Toutefois, les lois qui régissent la présence de la femme, insistant sur la décence du corps mis en scène, ne manquent pas de conditionner les choix opérés par les poètes. Socialement et économiquement, elle acquiert une place professionnelle et esthétique dans le monde artistique mais la disposition de son corps sous les yeux d'une majorité d'hommes est un motif de querelle et une fois de plus de craintes qui, cette fois-ci, sont tangibles et vivantes.

Face aux hésitations exprimées par les autorités⁴⁶³ et ce, tout au long du XVII^e siècle, l'ouverture du monde du spectacle aux femmes engendre inévitablement une prise en compte de la place des spectatrices séparées des hommes et très souvent éloignées de la scène. Elles aussi se pressent pour venir voir ces comédiennes reconnues, dont les noms circulent et font rêver. Si celles-ci sont jusqu'ici sont tolérées au sein des *cazuelas*, ces « loges » situées au-dessus des buvettes soigneusement surveillées par les gardes, les *alguaziles*, dès 1608, elles peuvent enfin se mélanger au public masculin comme c'est le cas dans certains théâtres de

⁴⁵⁹ « El apodo tiene en el Siglo de Oro un gran poder de evocación. Nacido para identificar a una persona en concreto, subrayando de la misma una característica peculiar, resiste al transcurrir del tiempo, llegando a veces a ser preferido o a sustituir al mismo nombre y sobre todo a ser transmitido, igual que una herencia familiar o profesional, a los descendientes o discípulos de quien por primera vez lo adoptó. », De Salvo, Mimma, « Apodos de los actores del Siglo de Oro : Procedimientos de transmisión », in *Scriptura*, 17, 2002, p. 293-318.

⁴⁶⁰ *Ibid.*

⁴⁶¹ L'exemple est cité par Couderc, Christophe, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, op. cit., p. 107.

⁴⁶² Jauralde, Pablo, « La actriz en el teatro de Tirso de Molina » in *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, éd. Augustin Redondo, p. 239-249, p. 243.

⁴⁶³ Sur les questions de légalité et d'hésitations des autorités sur le statut de l'acteur en général, voir le chapitre 4 de Oehrlein, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., p. 189-276.

Madrid. Les autorités, emmêlées dans leurs nombreuses tentatives d'interdiction de la présence des femmes sur les planches, leur volonté de moraliser la vie privée de l'actrice et ses successives autorisations, font face à un phénomène tellement envahissant⁴⁶⁴ qu'elles ne parviennent plus vraiment à l'enrayer. La polémique, pour le moins contradictoire, existant autour de l'accès au théâtre de la femme réside dans la traditionnelle dualité et polarisation qui caractérise cette dernière :

La femme, objet tabou, sujet de crainte et de méfiance, d'attraction et d'idéalisation, envenimait d'autant plus la délicate question de l'identification et de l'illusion au théâtre, lorsqu'elle se mit à évoluer sur une scène où le jeu des apparences devenait si riche en péripéties et retournements⁴⁶⁵.

Sujet de complexité, cette reine de l'illusion, par sa différence sexuelle des acteurs pose des nouvelles problématiques : quels codes adopter pour l'utiliser et jusqu'où est-il possible de la formater, de la diriger et de la modeler, si tant est que cela soit faisable sur une personne de chair et d'os ?

3.1.2 Fonctions de l'actrice : médiatrice, agitatrice et faiseuse d'émotions

A travers la profession, l'actrice incarne cette personne transgressive et subversive qui sur scène exprime sa double nature soulevée par des auteurs masculins. Personnage d'une réalité gynophobe de l'époque⁴⁶⁶, la peur exprimée par les hommes s'exacerbe face aux femmes de la scène, craignant un mimétisme des rôles :

Aux yeux du public, les rôles interprétés par l'actrice et ses conduites privées se contaminaient réciproquement. La femme et la comédienne constituaient une troublante créature, aussi fascinante que menaçante par ses métamorphoses continues. Son identité était perçue à travers un assemblage de comportements réels et fictifs sans distinction aucune. Cette absence de distanciation entre l'espace imaginaire et l'espace réel touchait l'ensemble de la profession⁴⁶⁷.

A la fois en coulisses et dans le public, se profile donc cette tension qu'engendre la présence de l'actrice en tant que personnage féminin sur scène, devenant le vecteur par

⁴⁶⁴ Se reporter aux schémas proposés par Mimma de Salvo sur la proportion des femmes et leur évolution en comparaison aux hommes durant la fin du XVI^e siècle, De Salvo, Mimma, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: La búsqueda de un espacio profesional*, op. cit., p. 62 et 63.

⁴⁶⁵ Evain, Aurore, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, op. cit., p. 32.

⁴⁶⁶ « El teatro español de los siglos XVI-XVII estuvo acompañado desde sus comienzos por las discusiones en torno a la licitud moral del arte de representar las comedias, a la que iba acompañada también la controversia estética sobre el mismo arte. Por lo que respecta a los actores, hay que evidenciar que pesaba sobre ellos una mitificación, que unía a la negación del tipo de vida que llevaban, una especie de fascinación por su mundo y manera de vivir. », De Salvo, Mimma, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional*, op. cit., p. 72 Sur les théâtrophobes qui tentèrent d'interdire la pratique théâtrale en vain, se reporter à l'article de Metford, J. C., « The enemies of the theatre in the Golden Age », in *Bulletin of Hispanic Studies*, XXVIII, 1951, p. 76-92.

⁴⁶⁷ Evain, Aurore, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, op. cit., p. 38.

excellence de la transgression, qui lui vaut à de nombreuses reprises d'être taxée de débauchée et d'obscène :

Si por un lado la actriz sufría los ataques de los moralistas porque como mujer había roto con las normas morales que aquellos pretendían imponer a la sociedad, por otro lado como profesional de la escena se veía afectada también por las acusaciones de inmoralidad que pesaban sobre el oficio que desempeñaba⁴⁶⁸.

La présence de ces femmes à scandales qui rompent avec les normes, suscite à la fois critiques et rejets, mais cela motive d'autant plus les détracteurs à accuser son être physique et tous les appareils absents chez les hommes qui favorisent son rôle de transgressive :

La lascivia e inmoralidad atribuida a la actriz en el escenario no sólo era debida a los deshonestos movimientos de su cuerpo, sino también a los adornos, los "afeites" y el "maquillaje", igualmente objetos de condena moral, ya que las actrices los usaban "No para que no las conozcan, sino para que sean más conocidas, y no para conservar la vergüenza, sino para perderla más, si más la pueden perder", a lo que contribuía el tocado y la forma de componer el cabello que las ordenanzas dictaban que fuera llevado con compostura⁴⁶⁹.

Cette gêne – voire ce dégoût – de sa présence sur les planches pour les accusateurs, n'est pas ce qui dérange les passionnés du théâtre qui, au contraire, profitent de ces critiques pour mettre en valeur leurs nouveaux atouts au sein de leurs troupes, quitte à tirer profit de leurs ressources physiques, vestimentaires et corporelles, tout en ayant comme objectif de s'enrichir économiquement. La peur des actrices provient essentiellement de leur féminité affichée qui laisse libre cours aux fantasmes des hommes. Le bain, la coiffe, l'habillage sont les épisodes préférés du public, chargés qu'ils sont d'une sensualité qui suppose un éventuel dévoilement du corps, sciemment mis en avant par les auteurs et, comme nous l'imaginons, bien préparés par les metteurs en scène pour susciter un intérêt toujours plus intense. Le théâtre se fait la jonction à cette période, d'une exposition où le corps si souvent décrié et critiqué par les moralistes, prend vie, s'anime, bouge, agit et réagit, tout autant d'actions qui jusque-là ne transparaissaient que mentalement et à travers une littérature écrite. La femme-actrice endosse le rôle de médiatrice entre le monde théâtral et le monde réel : elle fait rêver ou au contraire, renvoie une image tristement pathétique de la condition féminine. Cette position à double tranchant, selon le rôle qu'elle interprète, celui de la femme exemplaire, digne représentante de la Vierge Marie ou de la femme vertueuse, conforte les discours normatifs et moralisateurs. Mais lorsqu'elle sort de ce cadre exemplaire et qu'elle incarne la femme transgressive qui adopte des attitudes masculines et peu courantes, elle fait planer une menace sur un triple récepteur : les personnages masculins de la pièce – bien que cela ne dure que le temps d'une représentation –, les spectateurs et plus particulièrement les spectatrices :

⁴⁶⁸ De Salvo, Mimma, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional*, op. cit., p. 91.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 94.

La mujer que en la comedia se disfrazaba de hombre para alcanzar sus objetivos, representaba para el público femenino de la cazuela su *alter ego* con el que se identificaba, ya que realizaba, en la ficción teatral, aquellas “otras” posibilidades de vida que en la realidad *de facto* les eran negadas a las mujeres⁴⁷⁰.

Une tension duelle s’installe progressivement et devient naturellement la norme pour chaque représentation : en conformité, en résistance voire en marginalité, la femme incarnée par l’actrice provoque et inquiète par sa présence. La polarisation symétrique des écrits que nous avons soulignée, détermine également les rôles des femmes : de l’image de la sainte, la vierge à celle de la démonsse, la pécheresse ou la tentatrice, le rôle sous-jacent de l’actrice est, presque dans tous les cas, de persuader d’une rédemption possible, d’une reconversion envisageable pour toute femme désorientée qui s’écarte des droits et des devoirs qui lui incombent. Selon nous, certains auteurs, conscients de l’impact qu’aura l’actrice sur le public, écrivent volontairement des rôles de transgression pour les comédiennes afin de proposer de nouvelles réflexions « féministes » sur la femme, laissant un public rêveur sur les possibilités du sexe féminin de se prendre en charge et d’agir seul. Par dramaturges « féministes » nous entendons désigner les auteurs de pièces virilisantes qui placent la femme au cœur de leurs intrigues, conscients de ses atouts esthétiques et scéniques sans pour autant porter un message revendicateur.

Ainsi, l’insertion de la comédienne dans le monde professionnel du théâtre est un pari risqué ; au cœur d’un combat des sexes omniprésent dont aucune pièce ne saurait cependant se dispenser et qui propose un panel très développé de conflits, de disputes et de réconciliations :

A travers sa profession, c’est une forme de féminité que les actrices durent défendre et imposer. Provocantes par goût ou conformément à l’image qui se dégageait de leurs rôles, elles jouèrent de leurs contradictions, bricolant les unes et les autres une stratégie qui se révéla efficace⁴⁷¹.

Les metteurs en scène l’autorisent dans un domaine public et ouvert à tous, en lui attribuant une place de choix alors que la morale chrétienne très prégnante dicte tout le contraire. Le paradoxe de cette présence invite au plaisir charnel où la femme est cet objet obscur du désir, répondant à « l’horizon d’attente »⁴⁷² du spectateur :

La beauté féminine, premier élément constitutif du statut des premières actrices, les confrontait à deux attitudes, l’une de rejet, l’autre d’adulation. Dans le premier cas, elle était le signe d’une nature malfaisante et démoniaque ; dans le deuxième, elle révélait la bonté d’âme et les richesses intérieures de ces femmes. Derrière ces deux portraits d’une même figure scénique, et à travers la problématique liée à l’accueil ou au rejet des comédiennes, la nature féminine était interrogée et

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁷¹ Evain, Aurore, *L’apparition des actrices professionnelles en Europe*, op. cit., p. 38.

⁴⁷² « Il s’agit du jeu avec ses connaissances et ses attentes préalables, dont l’étendue constitue ce que le critique Jauss a appelé son ‘horizon d’attente ». Selon lui, la manière dont l’horizon d’attente du public est traité conditionne la qualité de l’œuvre. », Naugrette, Florence, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, op. cit., p. 140.

querellée, ainsi que le positionnement social et culturel autour du rôle de la femme et des rapports humains⁴⁷³.

Le répertoire féminin tout au long du XVII^e siècle est sans cesse renouvelé par un éventail de personnages tout aussi variés : prostituées, servantes, esclaves, reines, infantes, vierges, dames etc., viennent compléter une distribution (*reparto*) qui prend en compte l'ensemble des strates sociales. Les déclinaisons de la *dama* à toutes les sphères sociales sont multiples et presque essentiellement orientées vers un conflit amoureux voire sexuel qui place la femme au centre d'une convoitise. Si elle résiste, elle en est d'autant plus agréable à regarder, la rébellion attisant le public qui paye pour voir s'animer ces insoumises. Le personnage de la femme transgressive et furieuse comme Sémiramis, Rosemonde, Cléopâtre ou Procné qui s'opposent aux règles imposées par les hommes incarne le type même de protagoniste adulé du public. Toutefois, l'apport du féminin dans les troupes nécessite un ajustement dans le jeu : les textes ne sont plus uniquement à voix masculines. Dès lors, ils supposent une appropriation d'un manuscrit, cette partition virtuelle du théâtre, qui passe par une compréhension et une traduction des codes délivrés par les auteurs puis par une interprétation sur scène. L'actrice participe activement de cette mécanique vivante qu'est le théâtre, « medio de comunicación [...] un conglomerado, una amalgama de factores y agentes, que van desde el autor, el director, el empresario, el 'dramaturgo', los representantes y los diversos públicos [...] hasta la mecánica de la representación (luz, sonido, maquillaje, vestuario, utilería, marcofísico, edificios o lugar) » en prenant également en compte la dimension humaine, « este factor negativo presente en toda puesta en escena, es decir la posibilidad del fallo de la mediación y el riesgo del error humano o de la avería técnica »⁴⁷⁴. La femme en tant qu'individu est donc responsable du montage final qu'est la représentation publique dans les *corrales de comedia* ou à la cour. Mais mis à part les indications scéniques et la cohésion de la troupe telle que nous l'imaginons, quels liens viennent renforcer la prise en charge du rôle des actrices ? Sans élément concret permettant de l'affirmer, il existe néanmoins une relation évidente d'intérêts entre auteurs et acteurs qui conditionne les pièces : « El propio Lope es un claro ejemplo de la actitud bipolar que la sociedad de la época tenía hacia la profesión teatral. Hombre cercano al mundo teatral, Lope era a la vez “dueño y vasallo” de los actores para los que escribía sus piezas. La relación y los intereses entre el dramaturgo y los actores eran mutuos: Gracias a los actores Lope pudo escribir determinadas

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁷⁴ Hermenegildo, Alfredo, *Teatro de palabras : Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, Introduction, p. 12.

piezas y gracias a estas piezas algunos *autores* y actores adquirieron la fama »⁴⁷⁵. Néanmoins, les dramaturges subissent une perte d'autorité sur leurs œuvres à partir du moment où celles-ci passent aux mains des directeurs de compagnies. Le choix des actrices est trop souvent arbitraire et peu motivé par un talent particulier car dans la plupart des cas, les metteurs en scène attribuent les rôles principaux de femmes à leurs épouses ou à leurs filles, faisant du théâtre une « affaire de famille »⁴⁷⁶ qui renforce à la fois une sûreté financière au sein d'une lignée et une visibilité sur la vie extérieure des actrices :

Esta jerarquización estaba más que mediatizada por la estructura social (sagas genealógicas y vínculos matrimoniales) de las compañías. Los autores, claro está, situaban de *dama primera* a su mujer, constituyendo memorables parejas como las de Sebastián de Prado y Bernarda Ramírez, María de Córdoba y Andrés de la Vega o Manuel Vallejo y María Riquelme. Los autores tampoco descuidaban el *début* de sus hijas⁴⁷⁷.

Sans pouvoir l'attester et parce que cela demanderait une étude sociologique poussée qui ne rentre pas dans notre propos central, nous pouvons toutefois supposer que les premières femmes à s'être emparées de textes pour les interpréter, ont dû faire face à une réflexion sur la conceptualisation des rôles. Comment, en effet, se saisir des rôles stéréotypes composés par des hommes, aux propos et aux intentions misogynes pour la plupart et se les approprier tout en y insérant un jeu féminisé doté de gestes, de voix et d'attitudes ? Toutes ces questions, aussi passionnantes soient-elles, restent en suspens, mais il y a fort à parier que cet enjeu, du moins aux répétitions, effleura l'esprit des actrices. Il nous reste peu de commentaires ou de témoignages de l'époque qui éclairent la qualité de jeu. La plupart des critiques apprécie l'élégance, le charme et la toilette des actrices. On citera néanmoins les remarques élogieuses sur les compétences multiples de María de Córdoba, la *Amarilis* : « prodigiosa en su arte ; declamaba, cantaba, tañía instrumentos músicos, bailaba, y no había cosa que no hiciera con alabanza y aplauso »⁴⁷⁸. Dans les faits, la beauté n'est pas ce qui prime dans le choix des actrices par les metteurs en scène « sino la misma fuerza física y agilidad lo que condicionaba a una actriz para que su cuerpo, en efecto, tradujera las intenciones líricas o meramente espectaculares de un texto »⁴⁷⁹. Pour les spectateurs toutefois, la beauté reste ce qui les attire en premier, les metteurs en scène poussant à l'extrême « la

⁴⁷⁵ De Salvo, Mimma, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro : La búsqueda de un espacio profesional*, op. cit., p. 106.

⁴⁷⁶ De Salvo, Mimma, « La importancia de las sagas familiares en la transmisión del oficio teatral en la España del Siglo del Oro: El caso de las actrices », in *Líneas actuales de investigación literaria: Estudios de literatura hispánica*, 2004, p. 187-198.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁷⁸ Caramuel, Juan, « La epístola XXI de Juan Caramuel sobre *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega [1668] », éd. E. Hernández Nieto, in *Segismundo*, 23-24, 1976, p. 203-288, 1976F, cité par Couderc, Christophe, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, op. cit., p. 107.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 12.

imaginación sensual del público ofreciendo al patio actrices ‘medio desnudas’, o insistiendo en largas y voluptuosas descripciones de mujeres bañándose »⁴⁸⁰.

Le corps des actrices, ainsi démasqué, montré, exposé et disséqué par ses spectateurs et spectatrices n’en reste pas moins un corps convoité, soumis à la critique et aux tensions sexuelles⁴⁸¹. Par ce spectre du corps et de ses appareils (costumes, coiffes, objets, chaussures, couleurs...⁴⁸²), la comédienne berce le public d’illusions, de fausses représentations ou d’images stéréotypées de la femme, allant jusqu’à user des stratégies de travestissement qui offrent un éventail de comportements divers. Cette technique originale et qui prend tout son sens lorsqu’elle est exécutée par une femme, enrichit les illusions visuelles et corporelles, renforçant une « amalgama histriónica »⁴⁸³, une confusion entre la personne et le rôle. L’actrice, femme non-sujet aux yeux de la loi individuelle mais « salariée » pour la loi du travail, pourtant à l’origine de tous les maux de la société depuis la nuit des temps, exerce soudain sur scène une emprise dominatrice sur le regard du public qui lui, subit, passif et fasciné.

3.2. Interprètes et expérimentatrices

3.2.1 Femmes de théâtre, femmes de pouvoir : actionnaires et gestionnaires

L’actrice est par définition une femme de pouvoir, instrument fédérateur d’une cohésion sociale qui participe de l’épanouissement du théâtre en tant que phénomène culturel si important qu’il en devient un enjeu politique pour la monarchie. Au même titre que la reine, elle s’émancipe dans le domaine public. Les femmes en lien avec le monde théâtral sont des femmes en puissance qui affichent publiquement une autorité qu’aucune autre femme de la société n’a : même sans y jouer un rôle particulier ou sur scène, le simple de fait d’être liée à

⁴⁸⁰ Cattaneo, María Teresa, « Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla », in *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático : actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico*, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena E. Marcello, 2000, p. 39-54, p. 41.

⁴⁸¹ Blythe Daniels, Mary, « Desenmascarando a las mujeres del teatro español del siglo diecisiete », in *El texto puesto en escena : Estudios sobre la comedia del Siglo de Oro en honor a Everett W. Hesse*, éd. Bárbara Louise Mujica et Anita K. Stoll, London, Támesis, 2000, p. 14-21, p. 16.

⁴⁸² Voir l’analyse sur le maquillage, les vêtements utilisés par les actrices de Rodríguez Cuadros, Evangelina, « Autoras y farsantas : la mujer tras la cortina », art. cit., p. 21-24.

⁴⁸³ Escalonilla López, Rosa Ana, « Estética escénico-lingüística y ficción cómica de los travestidos en las comedias de Tirso de Molina », in *Memoria de la palabra*, éd. Lobato, María Luisa, Domínguez Matito, Francisco, Madrid, Frankfurt, 2004, Iberoamericana, Vervuert, p. 723-736, p. 724.

cette famille du théâtre⁴⁸⁴ ouvre les portes d'un monde jusque-là interdit à ces femmes « 'apoderadas', ya que es gracias al poder que su familiar les otorgaba por lo que éstas pudieron desempeñar su actividad esencialmente administrativa, en el ámbito del oficio teatral que su familiar masculino desempeñaba »⁴⁸⁵. En apportant son aide à l'entreprise théâtrale, à sa gestion financière et administrative et un salaire parfois loin d'être négligeable, elle subvient aux besoins du foyer et à la survie de la famille⁴⁸⁶. Le théâtre est le seul espace qui offre ces opportunités d'émancipation aux femmes : qu'elles soient collègues voire supérieures hiérarchiques, elles sont conscientes de cette chance et exploitent leur potentiel de séduction. Elles assouvissent à la fois le plaisir voyeuriste des hommes et des spectatrices.

Véritables « business women » de leur époque, les actrices sont de fines stratèges qui progressivement tissent leur toile au sein de la cour et acquièrent toujours plus de faveurs. Ainsi, nombreuses sont les comédiennes de renom qui entretiennent des relations avec des hommes de la cour, usant de leur profession pour être désirables et désirées par les hommes, provoquant des jalousies comme l'écrivaine et contemporaine française Madame d'Aulnoy le rappelle à la fin du XVII^e siècle :

On peut dire que les Comédiennes sont adorées dans cette Cour. Il n'y en a aucune qui ne soit la maîtresse d'un grand Seigneur et pour laquelle il ne se soit fait plusieurs combats, où il y a eu bien des gens tués. Je ne sais pas ce qu'elles disent de si joli, mais en vérité ce sont les plus vilaines carcasses du monde. Elles font une dépense effroyable et on laisserait plutôt périr toute la maison de faim et de soif, que de souffrir qu'une gueule de comédienne manquât des choses les plus superflues⁴⁸⁷.

L'exemple le plus parlant et le plus célèbre est celui de la *Calderona*, devenue la maîtresse du roi Philippe IV, qui montre les possibilités pour une femme artiste, issue du peuple, de se hisser aux plus hautes sphères du pouvoir. De cette relation entre la favorite et le monarque naîtra d'ailleurs Juan José d'Autriche, enfant bâtard mais reconnu par son père et qui bénéficiera malgré tout des avantages de la cour⁴⁸⁸. Toutefois, les limites du pouvoir de leur corps et la force dont font preuve les hommes qui abusent sexuellement des actrices font

⁴⁸⁴ « Sin embargo, también tenemos constancia de la presencia de muchas mujeres en la actividad teatral que, aunque vinculadas también a algún familiar actor o *autor*, no consta explícitamente que desarrollaran una actividad propiamente teatral. [...] En virtud del poder que recibían, pues, dichas mujeres desempeñaban diferentes funciones en nombre de su familiar, como por ejemplo la de obligarse con mercaderes, arrendadores y otros actores. Al poseer únicamente datos relativos a su faceta administrativa más que propiamente teatral, no podemos afirmar, obviamente, que dichas mujeres fueron actrices. », González Martínez, Lola, « Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y autora María de Navas », art. cit., p. 137.

⁴⁸⁵ De Salvo, Mimma, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional*, op. cit., p. 28.

⁴⁸⁶ A ce propos nous renvoyons à l'exemple des biens et du testament de l'actrice María de Córdoba, la *Amarilis* par Ferrer Valls, Teresa, « La mujer sobre el tablado en el siglo XVII: de actriz a autora », art. cit., p. 95.

⁴⁸⁷ Aulnoy, Marie-Catherine, *Relation du voyage d'Espagne*, Mezeray La Haye, chez Henry van Bulderen, MDCXCII, 1692, p. 23.

⁴⁸⁸ Ruiz Rodríguez, José Ignacio, *Juan José de Austria : un bastardo regio en el gobierno de un imperio*, Madrid, Dykinson, 2005.

écho à la soumission conventionnelle de l'homme qui renvoie à la comédienne l'image de la femme lascive⁴⁸⁹. A trop vouloir repousser les limites et les normes des genres, certaines sont finalement prises à leur propre piège :

Las actrices que con violencia eran raptadas y de las que los poderosos abusaban, así como aquéllas que deliberadamente decidían convertirse en amantes de dichos poderosos, pasaban a adquirir el *status* de concubina del noble que las pretendía, algo que probablemente, aunque no sin escándalo, la sociedad solía asumir mucho mejor que otras relaciones extra-conyugales, puesto que sus protagonistas masculinos pertenecían a las clases elevadas, cuyas licencias sexuales eran generalmente más justificadas⁴⁹⁰.

Ingénieuses, les actrices risquent leur vie pour user de leur potentiel physique pour s'émanciper, dans ce passage du paraître à l'être, de l'absence à la présence dans le but de toucher leur public, de les faire entrer dans un monde du désir féminin jusque-là obscur et inconnu. Si ces femmes deviennent les femmes d'affaires et de pouvoir d'une société fortement normalisée et aux couleurs misogynes, nous sommes impatients de connaître les profils d'actrices qui interprétèrent les rôles de reines, femmes puissantes qui dominent les pièces. Est-ce que l'intensité que nous, lecteurs modernes, ressentons face à la lecture des œuvres, était en adéquation avec le choix et le jeu des actrices de l'époque ? Quels succès connurent les directeurs de compagnie et eurent-ils un impact sur la carrière des dramaturges à l'origine des spectacles ? Enfin, comment jouer ces rôles transgressifs, excessifs, bien supérieurs à l'autorité que s'approprie peu à peu la comédienne dans ce monde masculin ? De quels documents ou informations disposons-nous à ce jour concernant les représentations des pièces de notre corpus afin de confirmer ou d'infirmer notre postulat selon lequel la reine furieuse est une typologie de personnage féminin à part et d'exception dans la production du Siècle d'Or ?

3.2.2 Les opportunités carriéristes des rôles transgressifs

Le constat est pour le moins frustrant et nous ne possédons que des références à quelques actrices qui ont interprété ces rôles tout en sachant qu'aucun document n'atteste que les tragédies de l'horreur, dont *La gran Semíramis*, première des œuvres de notre corpus, aient été représentées même si les textes laissent entendre plutôt qu'elles ont été écrites pour

⁴⁸⁹ Sur les liens entre les actrices et leur statut de courtisanes, lire, Bennassar, Bartolomé, « Problématique de la prostitution en Espagne à l'époque moderne », in *La prostitution en Espagne de l'époque des Rois Catholiques à la II^e République*, éd. Rafael Carrasco, Paris, Centre de Recherches sur l'Espagne Moderne, 1994, p. 13-21 et Redondo, Augustin, *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985.

⁴⁹⁰ De Salvo, Mimma, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional*, op. cit., p. 104.

la représentation. Les échecs de ce genre excessif expliquent plutôt bien l'incompatibilité entre le texte et le spectacle bien que les épisodes les plus sanglants aient pourtant pu pousser à une volonté de représentation. La rhétorique alambiquée et élitiste de ces pièces ne favorise pas une mise en scène aisée mais fait quand même preuve de recherche d'une possible représentation repérable par sa « gramática escénica »⁴⁹¹, une normalisation de signes théâtraux, hésitante⁴⁹² et peu dynamique qui ne fait pas suffisamment « hablar las palabras »⁴⁹³. Ce souci du texte au détriment du spectacle donne l'impression que Virués, déjà novateur en terme de conceptualisation générique, n'écrit pas son texte en pensant à une éventuelle actrice, se laissant emporter par les invraisemblances. Comment, pour une femme du XVII^e siècle, se saisir du rôle de la grande Sémiramis, sorte de ramassis et de confusions des sentiments ? La mise en avant du texte et l'échec de la pièce ne découragent pas les dramaturges, expérimentateurs et découvreurs de talents qui, au cours du siècle suivant reprennent ces œuvres « débutantes » en matière de scénographie et réinventent des personnages plus cohérents et plus facilement jouables sur scène comme c'est le cas de la reine syrienne. Dans des pièces où ce qui est énoncé et dit prévaut sur ce qui est représenté, peu d'éléments sont fournis quant aux modifications à apporter par l'actrice, se réduisant à une « inesperada oportunidad escénica »⁴⁹⁴ mais qui, dépourvue d'indications précises, ne séduit malheureusement pas à l'époque les troupes professionnelles. Le théâtre en tant qu'art du divertissement valorisé par la monarchie et le roi lui-même, accorde une place de choix aux actrices pendant le règne de Philippe IV, grand « amoureux du théâtre » mais aussi et surtout « de ses comédiennes »⁴⁹⁵. L'opacité reprochée au texte de Virués est corrigée par Calderón, bien que l'œuvre en soit plus complexe, qui offre une opportunité aux actrices montantes d'incarner et de rendre vivant le personnage de la reine furieuse. *Progne y Filomena*⁴⁹⁶, l'œuvre de Rojas Zorrilla connut un succès spectaculaire et jouit d'une tournée

⁴⁹¹ Hermenegildo, Alfredo, « Mover palabras en el espacio escénico : *La Cruel Casandra* de Virués » in *El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Homenaje a Frédéric Serralta*, éd. Casal, Françoise, González, Christophe et Vitse, Marc Madrid, Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, Biblioteca Áurea Hispánica, 17, 2002, p. 313-335, p. 314.

⁴⁹² « Hay en *La cruel Casandra* más preocupación por el discurso, por la presentación 'literaria' de la diégesis que por su teatralización. », *Ibid.*, p. 316.

⁴⁹³ Expression utilisée par Poyatos, Fernando, *La comunicación no verbal*, Madrid, Istmo, 1994, cité par Hermenegildo, *Ibid.*, p. 317.

⁴⁹⁴ Hermenegildo, Alfredo, « Cristóbal de Virués y las estrategias de teatralización », in *El teatro en tiempos de Felipe II*, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p. 31-49, p. 48.

⁴⁹⁵ Rennert, Hugo A., *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, 1909, chapitre XII, p. 269.

⁴⁹⁶ Aucune donnée ne précise la représentation de *Progne y Filomena* de Guillén de Castro, mais les pièces castristes sont avant tout destinées aux planches, voir García Lorenzo, Luciano, « Guillén de Castro. Obra

de dates pour le roi Philippe IV dans des lieux madrilènes aussi prestigieux les uns que les autres : le 29 juin 1636 au Buen Retiro, le 2 février 1637 au Palais du Pardo puis une fois de plus au Buen Retiro le 17 février 1637, à chaque fois mis en scène par la compagnie de Juan Martínez de los Ríos sans que nous ayons d'indication sur les actrices incarnant les reines-sœurs⁴⁹⁷.

Les pièces à succès, très rapidement reprises, subissent ce que aujourd'hui nous nommerions des « remake » et bien souvent, l'actrice qui interprète le personnage principal de la *primera dama* de la distribution est pour beaucoup dans la réussite de la compagnie dont le succès repose sur l'interprétation de l'actrice : dans *La gran Semíramis*, un contraste très frappant est la présence d'une seule *dama* contre une quinzaine de rôles masculins⁴⁹⁸. Dans *La hija del aire*, la reine éclipse les autres personnages féminins (trois femmes contre huit hommes plus les musiciens). Représentée pour la première fois les 13 et 16 novembre 1653⁴⁹⁹ au Colisée de Madrid pour les souverains Philippe IV et sa femme Marie-Anne d'Autriche par la compagnie d'Adriano López, la pièce n'est pas une réussite⁵⁰⁰. Toutefois la pièce sera reprise en 1683 par le directeur Francisco Bezón puis l'année suivante en 1684 par la compagnie de Manuel Mosquera⁵⁰¹ et triomphera finalement au début du XVIII^e siècle et les années suivantes⁵⁰².

dramática y puesta en escena », in *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, éd. Ignacio Arellano, Barcelona, Anthropos, 2004, p. 51-59.

⁴⁹⁷ Lobato, María Luisa, « Puesta en escena de Rojas Zorrilla en el siglo XVII (1630-1648) », in *Rojas Zorrilla en escena: XXX Jornadas de teatro clásico*, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González, Coll. « Corral de comedias », n° 24, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, p. 17-44, p. 22.

⁴⁹⁸ Sirera, Josep Lluís, « Sobre la construcción de algunos de los personajes de *La gran Semíramis* » in *La tragédie espagnole et son contexte européen : XVI^e-XVII^e siècles*, éd. Couderc, Christophe et Tropé, Hélène, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 71.

⁴⁹⁹ Güntert, Georges, « Primera y segunda parte de *La hija del aire* : significación y coherencia interna », in *Theatralia : revista de poética del teatro*, n°12, 2010, p. 177-200, p. 177.

⁵⁰⁰ Frolidi, Rinaldo, « La gran comedia de *La hija del aire* », in *Teatro calderoniano sobre el tablado : Calderón y su puesta en escena a través de los siglos*, éd. Manfred Tietz, Franz Steiner, Verlag Stuttgart, 2003, p. 145-161, p. 149.

⁵⁰¹ Shergold, Norman D. Et Varey, John E., *Teatros y comedias en Madrid, 1666-1687*, London, Tamesis Books, 1974, p. 40 et 183 et Shergold, Norman D. Et Varey, John E., *Representaciones palaciegas. 1603-1699, Estudio y documentos*, London, Tamesis Books 1982, p. 154 et 245.

⁵⁰² Sur les diverses représentations post Siècle d'Or, voir Frolidi, Rinaldo, « La gran comedia de *La hija del aire* », art. cit. A propos des versions contemporaines, lire Navarro Durán, Rosa, « *La hija del aire* : la erótica del poder » in « *La hija del aire* » de Pedro Calderón de la Barca, dirigida por Jorge Lavelli, éd. de A. Facio, Madrid, Cuadernos del Teatro Español, 2006, p. 59-90 et les articles de Lauer, Robert A., « La puesta en escena de *La hija del aire*, de Calderón, en El Chamizal National Memorial (2003) » in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 29, n°1, Ángulos y perspectivas. Reconsideración de la dramaturgia aurisecular, 2004, p. 201-211, et « *La hija del aire* de Mónica Raya. El teatro sin límites » in *Los Universitarios*, 35, 2003, p. 54-58 et Rodiek, Christoph, « La adaptación enzensbergeriana (1992) de *La hija del aire* » in *Teatro calderoniano sobre el tablado: Calderón y su puesta en escena a través de los siglos*, éd. Manfred Tietz, Stuttgart, F. Steiner, 2003, p. 391-403.

C'est notamment la célèbre comédienne María de Navas⁵⁰³ qui incarnera la Sémiramis caldéronienne avec la compagnie de José de Prado⁵⁰⁴. L'actrice est une habituée des rôles de reines fortes car elle interprète à quatre reprises la reine Cristera de *Afectos de odio y amor* de Calderón avec la troupe d'Agustín Manuel de Castilla en 1687 et en 1688, avec celle de Juan Bautista Chavarría en 1709 et enfin avec celle de José de Prado en 1710⁵⁰⁵. Sans avoir de critiques précises sur le jeu de l'actrice, nous pouvons toutefois supposer que le nombre de représentations qui jalonnent le siècle témoigne de l'intérêt du public de la cour pour ces pièces et par conséquent pour les actrices qui portent le rôle de la reine. D'ailleurs la représentation de 1688 se déroula dans la chambre de la Reine, preuve d'un goût de la souveraine espagnole pour ces rôles violents et d'une volonté de porter jusqu'au palais des rôles transgressifs :

Esta presencia, que muchas veces era requerida y exigida por el hecho mismo de que se trataba de actrices de fama reconocida –y por tanto, populares–, constituía un atractivo extraordinario para el público, lo que justifica que su presencia fuese también exigida por las autoridades competentes incluso cuando sus personales condiciones de salud les aconsejaban no representar. En estas ocasiones se les solía otorgar cierta cantidad de dinero para que desistieran de la intención de no actuar⁵⁰⁶.

La présence des actrices dans ces lieux suppose une interrelation entre les rôles représentés qui, comme Procné ou Jeanne⁵⁰⁷, incarnent des reines certes meurtrières mais qui dévient de leur trajectoire politico-sociale dans le but de sauver le pouvoir, pouvant conforter les souveraines contemporaines qui ainsi « goûtèrent au plaisir d'une identification féminine véhiculée à travers l'actrice, les transportant elles aussi dans des conduites imaginaires proscrites à la qualité de leur rang »⁵⁰⁸.

Aucune information n'existe concernant la représentation de l'œuvre de Tirso de Molina *La mujer que manda en casa* dont le texte semble pourtant si propice à la scène⁵⁰⁹. Le personnage de femme forte, ambitieuse et violente qui se suicide par passion pour Marc Antoine, Cléopâtre de l'œuvre de Rojas Zorrilla, attire du beau monde et la multiplication des représentations : le 16 mai 1675 au Palais royal d'Aranjuez, le 30 janvier 1676 au Palais

⁵⁰³ *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, édition digitale, Ferrer Valls, Teresa, Kassel, Reichenberger, 50, 2008. Par ce moteur de recherches, il est possible de sélectionner les actrices ou les pièces recherchées pour obtenir des informations biographiques précises.

⁵⁰⁴ González Martínez, Lola, « Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y autora María de Navas », art. cit., p. 197.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

⁵⁰⁶ De Salvo, Mimma, « Mujeres en escena : las primeras damas en el teatro español de los Siglos de Oro », in *Texto, código, contexto, recepción: Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega*, Pescara, Libreria dell'Università, 2006.

⁵⁰⁷ « Representóse esta comedia en Madrid a 25 de marzo de 1617 (CR, 491) », <http://artelope.uv.es>

⁵⁰⁸ Evain, Aurore, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, op. cit., p. 146.

⁵⁰⁹ Ruano de la Haza, José María, « La puesta en escena de *La mujer que manda en casa* » in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 10, n° 2, 1986, p. 235-246.

Royal de Madrid par la compagnie de Manuel Vallejo, le 10 décembre 1679 au Palais du Buen Retiro sous la direction de José de Prado, le 21 janvier 1689 par la compagnie d'Agustín Manuel, le 21 octobre 1695 une fois de plus au Palais Royal par la compagnie Carlos Vallejo⁵¹⁰. Grâce à ce rôle de reine furieuse, rejoué une fois de plus par María de Navas puis par Manuela de Torres, la pièce eut un succès au-delà de l'imaginable et continua à être représentée pas moins de quatre-vingts fois tout au long du XVIII^e siècle, s'imposant comme le rôle incontournable dans la carrière d'une actrice⁵¹¹. Les rôles de reines furieuses, légendaires, chargés d'exotisme et d'imagination, sont à la fois sulfureux et à la mode et nous imaginons qu'ils demandèrent aux actrices de pousser à l'extrême les émotions, les sensations et le processus d'érotisation. Il s'agit pour elles de faire vivre le texte et son paratexte d'autre part, ce dialogue qui, en dehors de la ponctuation, de sa longueur et de sa forme métrique livre à lui seul une multiplicité d'interprétation. Les didascalies, peu nombreuses et de la main de l'auteur fournissent aux directeurs de compagnies et aux actrices quelques indications qui favorisent la prise en charge du texte, de la gestuelle, des mouvements et des déplacements et selon l'actrice, le résultat sera à chaque fois un autre personnage, distinct du texte de la pièce d'origine⁵¹². Ces rôles nécessitent de la part de la femme-actrice une réelle connaissance psychologique de l'individu féminin et une capacité à transcrire l'affectivité de l'être féminin. L'actrice entre à son insu dans le processus d'expérimentation qu'est la mise en scène, ce « proceso lento, en el que se fuma, se discute, se dibuja con lápiz en papeles de todas calses, se recortan maquetas, se les colocan muñequitos de papel que marquen la altura de los personajes »⁵¹³.

3.2.3 « Être » le personnage et incarner des tabous : l'actrice glamour et révolutionnaire

Si l'on constate un succès de l'actrice et ce, malgré les retours en arrière dus à une législation hésitante, la comédienne en tant que figure d'exception ouvre le champ à de nouvelles expériences émotionnelles, sensorielles et physiques. Elle apporte une crédibilité aux thématiques abordées du mariage, des conflits amoureux, de la maternité et enfin de la

⁵¹⁰ González Cañal, Rafael, « Cleopatra, una figura femenina en el teatro de Rojas », in *Rojas Zorrilla en su IV centenario*, éd. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, p. 269-291.

⁵¹¹ Julio, Teresa, « Ilustrados y cómicos frente a frente. *Los áspides de Cleopatra* de Rojas Zorrilla en los escenarios », in *Teatro de palabras*, 6, 2012, p. 17-30, p. 22.

⁵¹² *Ibid.*, p. 20.

⁵¹³ Mots du metteur en scène Luca de Tena cités par Nebrera, Gregorio, *De Jardiel a Muñiz : Estudios sobre el teatro español del medio siglo*, Madrid, Fundamentos, 1999, p. 108.

violence féminine. Le personnage transgressif, tragique ou hypertragique est une aubaine pour toute actrice qui, par ce rôle, expérimente, le temps d'une représentation certes, mais également lors de la période précédente des répétitions, des sentiments psychologisant contradictoires telle la fureur et s'emparent de ces concepts, se les approprient comme elles le peuvent afin de les projeter par la suite au public. Ce travail d'interprétation de la part de l'actrice est primordial. Le résultat en est parfois différent de celui imaginé par les poètes. Tirso de Molina lui-même se plaint du choix de l'actrice Jerónima de Burgos incarnant *Don Gil de las Calzas Verdes*⁵¹⁴ selon lui inadapte de la femme rondouillarde, plus âgée et manquant de grâce et de charme à la fois non conforme à son personnage imaginé et en opposition aux descriptions des personnages, mais, il est vrai, l'intention polémique est peut-être plus importante ici que la fidélité au réel⁵¹⁵. Existe-t-il à chaque fois un déséquilibre ou une inadéquation entre les rôles de femmes écrits et le jeu de ces rôles par les actrices ? Quels pouvoirs et quelles limites s'offrent par conséquent aux comédiennes ? Y aurait-il un processus identificateur entre les reines représentées et les reines spectatrices ? Enfin, comment endosser le rôle de la « bourreau », statut traditionnellement réservé aux hommes et celui de la « victime » beaucoup plus proche de leur quotidien de femmes ? Aucun document une fois de plus ne nous informe sur ces questions. Le personnage de la reine furieuse, pathologiquement violente, noue un lien de complicité particulière avec le public, lorsqu'elle se livre en direct, donne à voir la complexité de son âme au-delà du stéréotype littéraire, qui donne l'impression d'être vécu et ressenti. Les monologues, les apartés ou les tirades, ces moments de bravoure plus ou moins longs où les personnages féminins affrontent leur public et se mettent à nu, renforcent une relation privilégiée de communication où chaque homme en tant qu'individu découvre une partie des émotions féminines si souvent réprimées dans la vie courante. Ainsi la violence marginalisée de la femme est extériorisée dans ce type d'instant complices, exposant des thèmes honteux, les désirs de femmes les plus inavouables et refoulés tels l'inceste de la reine Sémiramis, les pulsions infanticides de Progné ou encore la

⁵¹⁴ Au sujet de l'échec commercial de la pièce selon l'auteur dû au choix de l'actrice qui ne correspond pas aux canons de beauté que lui, poète avait imaginés pour son personnage : « La segunda causa, prosiguió don Melchor, de perderse una comedia, es por lo mal que le entalla el papel al representante. ¿Quién ha de sufrir, por estremada que sea, ver que habiéndose su dueño desvelado en lugar de pintar una dama hermosa, muchacha y con tan gallardo talle que, vestida de hombre, persuade y enamora la más melindrosa dama de la corte, salga a hacer esta figura una del infierno, con más carnes que antruejo, más años que un solar de la Montaña y más arrugas que una carga de repollos, y que se enamore la otra y le diga: ¡Ay, qué don Gilito de perlas!: es un brinco, un dix, un juguete del amor...? », Molina, Tirso de, *Los cigarrales de Toledo*, in *Preceptiva dramática española*, éd. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Gredos, 1972, p. 214.

⁵¹⁵ Pascual Lavilla, Isabel, « Claves para la técnica de la representación del actor en el Siglo de Oro. *Don Gil de las calzas verdes*: Una propuesta de lectura y puesta en escena », in *Ars Theatrica-Estudios e Investigación*, 2003, http://parnaseo.uv.es/Ars/Estudios/I_Pascual.pdf

nymphomanie de Jézabel. Ainsi, nous partageons totalement cette analyse d'Aurore Evain sur les bénéfices tirés par les actrices en tant que femmes de leur succès :

La reconnaissance progressive de ces actrices de talent, la confusion entre leur personne et ces rôles, aida les auteurs à dépasser les conventions, à innover et à modifier peu à peu les stéréotypes qui pesaient sur l'image de la femme. L'intérêt pour l'actrice permit d'aborder indirectement des thèmes qui tournaient autour de son statut, celui d'une femme libre de se laisser séduire, exprimant et assumant ses désirs, au mépris de la morale et de la société. Que ces désirs de femme fussent blâmés ou défendus par la fiction, ils étaient désormais reconnus, identifiés, mis en scène et explorés⁵¹⁶.

La comédienne, en servant le plaisir visuel de l'homme spectateur, explore désormais les abîmes du monde féminin, ses obsessions en passant par ses tentations et ses passions. A un nouveau corps, un nouveau regard, celui du public, qui vibre sous les effets passionnels, contradictoires et provocateurs de ces personnages transgressifs, tantôt glorieux, tantôt sauvages qui déstructurent les stéréotypes de la femme, se comportant comme des hommes, s'habillant et s'exprimant comme eux. Cette expérimentation visuelle et unique est d'une efficacité sensorielle puissamment érotisante et charnelle qui dérange encore plus quand elle est portée par une femme dominatrice comme les furieuses. Cette catharsis au féminin purge les angoisses et les désirs du public à la fois masculin et féminin et clarifie visuellement l'opposition entre les deux sexes :

Le statut de l'actrice nous renvoie à celui de la femme, à son rôle social, à son être intime et aux projections fantasmatiques dont elle fit l'objet. Elle s'en empara de façon ludique et inventive, les modifiant à loisir et révélant les modifications sociales, culturelles et identitaires qui aboutissaient à la construction d'une nouvelle image de la personne, dont la part féminine était désormais représentée et explorée. Le théâtre devenait un lieu de fantasmes et la présence charnelle de l'actrice, sa parole effective, son influence créatrice témoignent des risques que d'accordaient désormais ces sociétés. Elles accueillèrent l'actrice, mais également la femme, l'autre, assistant à la représentation de cette confrontation des sexes qui développait un plaisir de la chair et de l'imaginaire né de l'émancipation des conduites réelles et fictives que le monde du théâtre enfantait⁵¹⁷.

Les personnages de Cléopâtre, de Sémiramis ou encore de Jeanne n'échappent pas aux *a priori* physiques, réducteurs de leur identité sexuelle et que le spectacle concrétise par le choix de belles et gracieuses actrices, motivé par un intérêt financier évident et par une érotisation du théâtre. Les spectatrices elles-mêmes viennent pour la beauté et surtout les costumes des actrices jugeant non pas des compétences scéniques mais de la toilette des actrices. Les sentiments et les agissements des actrices sont plus secondaires pour ce public qui ne retient que l'aspect physique des comédiennes. On rappellera le commentaire fait par l'un des voyageurs accompagnant le prince de Galles en 1623 en visite à la cour qui souligne la beauté comme le trait le plus distinctif du succès des actrices :

Parmi les acteurs, il y a des hommes et des femmes. Les hommes sont des acteurs médiocres, mais les femmes sont très bonnes, et parviennent à être bien meilleures que quiconque que j'ai vu dans

⁵¹⁶ Evain, Aurore, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, op. cit., p. 227.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 230-231.

ces rôles, et elles sont plus belles que toutes les femmes que j'ai vues. En vérité, c'est la seule raison qui fait assister tant de gens à la comédie⁵¹⁸.

Le travestissement des femmes, recommandé par Lope de Vega lui-même stimule l'imagination libidineuse du public, et complique ainsi les identifications identitaires pourtant plus fluides avec une femme travestie qu'avec un homme travesti. Les scènes où les reines se mettent en valeur, portent une charge spéciale : leur habillement luxueux, atypique et brillant tout d'abord de chasseuses ou de reines guerrières qui prédisent des scènes de bataille et de lutte mais également et surtout les scènes où elles font éclater la violence dont elles sont capables, en tuant, en poignardant, en étranglant ou en maniant le poison. L'explosion de l'actrice comme figure dominante de la scène, en constante confrontation avec le sexe masculin donne l'opportunité pour les dramaturges de libérer la parole des femmes, de les laisser s'exprimer par des moyens des plus intenses, de les intégrer au processus créatif d'interprétation, non sans forcément y voir une volonté de les plaindre.

S'il nous semble encore difficile de cerner et de comprendre la réception des œuvres et de la mise en scène de ce type de personnage, nous pouvons néanmoins estimer que la scène agit comme un espace de liberté où la femme donne à voir une nouvelle forme de discours, souvent attendu, de la femme virile et transgressive, mais avec un jeu axé sur des attitudes non connues, peu conventionnelles. Est-ce que les spectateurs ne retiennent que le critère de beauté de l'actrice ou furent-ils un tant soit peu troublés par ces « monstres » hors normes, ces infanticides, meurtrières et furieuses ? Nous serions à même de le penser et il est évident que l'absence d'appréciation du jeu scénique des comédiennes révèle un malaise des spectateurs qui ne souhaitent pas donner plus de pouvoir et de considération aux femmes qu'elles n'en ont déjà en montant sur scène et en triomphant de leur présence, condamnés à apprécier en silence et intérieurement ces révolutionnaires du vivant. La femme-actrice réactive et ressasse les vieilles phobies mais cet élan « masochiste » de voir ce qui fait peur ou de se faire plaisir avec ce qui révulse, inscrit la comédienne dans une complémentarité ou une adversité entre les sexes. Quant aux spectatrices, cette appréciation silencieuse n'éveille t-elle pas des valeurs identitaires et révolutionnaires car si sur scène il est aisé de tuer son mari, son amant ou d'assassiner son fils, n'est-ce pas que la résistance par la violence des femmes est à portée de main ? Aucun témoignage malheureusement ne nous permet de savoir comment les spectatrices ressentirent ces exemples de violence féminine d'un point de vue choqué ou exalté mais nous sommes en mesure d'imaginer que cette fascinante monstruosité de la

⁵¹⁸ McKendrick, Meelvena, *Theatre in Spain, 1490-1700*, anecdote traduite par Evain, Aurore, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe, op. cit.*, p. 203.

femme de pouvoir put les émerveiller intérieurement, ressassant les frustrations féminines, les interdits et les pressions de la femme envers l'homme, en soi des crises de l'humain.

DEUXIÈME PARTIE

CRISES DE LA REINE : NORMES ET TRANSGRESSIONS DES NORMES

CHAPITRE I

LA REINE AU CŒUR D'UN MONDE À L'ENVERS

1. ACCÉDER AUX SOMMETS DU POUVOIR : LES OPPORTUNITÉS PUBLIQUES ET PRIVÉES

1.1 Avoir ou prendre le pouvoir ?

1.1.1 La légitimité par le droit de naissance

Les modes d'accès au pouvoir des reines sont doubles et leur ouvrent la voie à une action politique ou plus personnelle de certaines n'ayant pas d'efforts à fournir pour se procurer ce pouvoir, d'autres devant s'affirmer pour l'avoir. Deux voies principales, toutes deux légales, permettent en effet aux reines d'atteindre les sommets et ce pour le personnage en général : par le mariage, sacrement dont il est question dans presque toutes nos pièces, et par la naissance, qui va de pair avec l'héritage, une passation tacite selon un principe de filiation qui ne prend pas en compte la loi salique⁵¹⁹. Enfin, il existe une voie officieuse qui permet aux reines de suppléer leur mari dans sa fonction, quand mari il y a, et d'incarner la reine absolue : par un glissement naturel de l'autorité masculine aux mains des femmes ou moyennant une usurpation du pouvoir masculin, cas suprême de renversement du monde, ce qu'un soldat portugais résume ainsi dans *Antona García* : « Querer / usurpar lo que le toca / al hombre, es mundo al revés / y hace cabeza a los pies »⁵²⁰.

En nous penchant sur les titres de nos pièces, il est possible de déceler pour certaines d'entre elles le lien qui unit la reine au pouvoir : *La gran Semíramis* évoque clairement la puissance du personnage – une grandeur pourtant fautive à certains égards – ; plus subtilement, *La hija del aire* passe par une métaphore qui dit l'évanescence de la femme ; *La reina Juana de Nápoles* reprend tout simplement le nom de la reine tout en soulignant sa

⁵¹⁹ Zúñiga Lacruz, Ana, *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina*, op. cit., Voir plus spécifiquement le chapitre 2.2 « Ejercicio del poder », p. 694.

⁵²⁰ Molina, Tirso de, *Antona García*, op. cit., III, vv. 2205-2208.

qualité de souveraine et le royaume auquel elle est reliée et *Progne y Filomena* mentionne seulement le nom des reines. Pour le cas des sœurs athéniennes, il est assez étonnant de trouver dans la plupart des versions espagnoles en premier le nom de Procné puis celui de Philomène et ce pour les deux œuvres qui nous intéressent⁵²¹. En effet, les auteurs, qui présentent des versions pourtant assez distinctes du mythe, auraient pu changer l'ordre des noms tout en conservant l'idée d'un duo indivisible ou donner une indication sur le type de personnages auquel les spectateurs pouvaient s'attendre de voir sur scène. Outre un effet phonique plus aisé, les auteurs espagnols partent de la source antique d'Ovide dans les *Métamorphoses*⁵²² qui ne fait pas de distinction précise entre *Procne* et *Philomela* et attribuent à Procné une importance non négligeable par rapport à sa sœur au point que, dans les deux œuvres, elle éclipse littéralement Philomène. Enfin, il est des titres volontairement ironiques qui, soit suggèrent une anomalie du processus meurtrier sans mentionner son auteur ni parler de la reine : *Morir pensando matar*, soit signalent explicitement la place de la femme au pouvoir : *La mujer que manda en casa*. La pièce de Tirso où Jézabel fait figure de dominatrice sur Achab fait référence au rôle de la reine et plus largement à celui de la femme dans le microcosme théâtral, le titre étant tiré du proverbe célèbre de l'époque selon lequel « la mujer debe gobernar la casa y el marido el arca »⁵²³, modifié pour les besoins de l'œuvre afin de mettre en valeur la position de la femme dans le couple intime et royal, « la casa » représentant pour notre cas le royaume. En tant que maîtresse de maison, la reine illumine la Cour par sa qualité, héritée de *La Bible*, de la *femme forte*⁵²⁴. Cette mécanique d'inversion des valeurs est chère à Tirso qui, déjà en 1636, joue avec les renversements des ordres naturels dans *La república al revés*, pièce dans laquelle l'impératrice Irène de Byzance gère le

⁵²¹ En plus des œuvres du corpus, il existe une autre *Progne y Filomena* non datée et anonyme ainsi qu'une pièce de Juan de Timoneda, qui elle, ne mentionne pas dans le titre la reine Procné, *Tragicomedia llamada Filomena*, située autour de 1564. Signalé par Ana Zuñiga Lacruz, *Mujer y poder*, *op. cit.*, p. 1067.

⁵²² Ovide, *Les métamorphoses*, éd. Jean-Pierre Néraudau, trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992, VI, p. 206-215.

⁵²³ Dawn L. Smith cite divers proverbes populaires connus de l'époque qui mettent la femme en position de domestique, reléguée au foyer et aux fourneaux : « la mujer debe gobernar la casa y el marido el arca » ou alors « la caja » ; « los negocios de la mujer buena, dentro de casa y no fuera. », « la mujer solo manda en la cocina. », « la mujer y la sardina, de rostros en la cocina », Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, *op. cit.*, p. 3-4.

⁵²⁴ « L'épouse et mère est également l'intendante de la maison. C'est une série de constatations médicales qui amène à considérer la femme comme un être « du dedans ». De même qu'elle doit réprimer toute manifestation corporelle dirigée vers l'extérieur (regard, rire, etc.) la femme doit limiter ses apparitions au dehors. Depuis toujours le monde de la maison est son univers », Milhou-Roudié, Anne, « De la concorde à l'amour conjugal : les humanistes espagnols et le VII^e sacrement » in *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles : réalités et fictions*, éd. Augustin Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Publications de la Sorbonne, 1995 p. 11-19, p. 13.

royaume suite à la folie tyrannique de son fils Constantin⁵²⁵. Enfin, il est évident que le choix savoureux du titre par Tirso de Molina traduit une volonté de provoquer les esprits étriqués de l'époque et de susciter un intérêt pour les spectateurs qui s'attendent à un bouleversement de la société. La tentative de bousculer les mœurs n'est en revanche pas présente dans *La viña de Nabot* de Rojas Zorrilla, l'*auto sacramental* écrit à peu près à la même époque, dans ce cas plus axé sur l'injustice vécue par les Israéliens, écartant dans le titre la figure de Jézabel. Enfin, certains titres encore renvoient à un détail universellement connu de la figure historique : *Los áspides de Cleopatra*. Pour cette œuvre, la référence aux serpents africains qui, dans l'Histoire, servirent au suicide de Cléopâtre, rappelle la méthode utilisée par la pharaonne pour se donner la mort, annonçant donc une fin conforme à l'Histoire égyptienne, suicidaire et tragique du personnage⁵²⁶. Nous remarquons qu'aussi divers que soient les titres où les reines furieuses apparaissent, ils restent plutôt évasifs en ce qui concerne le jugement porté sur leur comportement politique, social ou familial. Dans la mesure où la reine à l'époque est considérée comme une reine consort, en appui au roi, sans réelle manœuvre d'action, les nôtres accèdent tout au long des pièces à une sorte de « promotion » sociale au sein de la sphère de l'autorité royale, devenant les vraies dirigeantes des pièces, se substituant aux hommes défaillants, irresponsables ou tout bonnement absents. Le retournement des valeurs du XVII^e siècle au sein du monde théâtral constitue le véritable axe structurant les œuvres. Typiquement féminin, ce type de récupération politique sous-jacente, inattendue, par le biais de méthodes parfois illégales, bouleverse d'autant plus la suite des événements. D'emblée, le fait de prendre le pouvoir suggère un renversement des choses, supposant forcément une sortie du carcan conventionnel de la femme qui est soigneusement délimité dans les pièces, qu'il s'agisse d'une échappée volontaire, involontaire, consciente ou inconsciente.

L'accès au pouvoir le plus simple, c'est-à-dire par le droit de naissance se fait quant à lui légitimement et héréditairement. C'est le cas de Cléopâtre et de Jeanne qui, seules

⁵²⁵ Sur l'écho entre ces deux pièces tirsienues, voir Ibañez, Isabel « Inversion et spécularité dans les 'comédies de tyrans' de Tirso de Molina », in *Bulletin Hispanique*, Tome 107, n° 2, 2005, p. 347-432.

⁵²⁶ Les autres œuvres sur Cléopâtre dans le théâtre espagnol font le choix de conserver l'image de la 'romance' entre la reine et Marc Antoine, dans *Marco Antonio y Cleopatra* de Diego López de Castro en 1582, ainsi que dans une œuvre attribuée à Calderón non datée. A ce sujet, voir Vega García-Luengos, Germán, « Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España », in *Críticón*, 62, 1994, p. 57-78. Ces deux œuvres mettent en valeur d'abord le général romain avant la reine. Enfin, la pièce postérieure de Luis de Belmonte *Los tres señores del mundo*, publiée en 1653 (in *Spanish drama of the Golden Age: a catalogue of the comedia collection in the University of Pennsylvania Libraries*, éd. José M. Regueiro, New Haven, Research Publications, 1971) reste beaucoup plus vague, ne donnant dans son titre pas d'indication sur les noms des personnages, Zúñiga Lacruz, Ana, *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro : la figura de la reina*, op. cit., p. 1059.

héritières du trône et en l'absence d'homme, deviennent reines à la mort de la figure paternelle, le géniteur transmettant le pouvoir, sans contrainte d'une loi salique qui écarterait les femmes du pouvoir. Rien n'indique dans le texte de Rojas que Cléopâtre accède au pouvoir suite à un héritage ou à la disparition de son père mais aucun personnage ne conteste sa présence au pouvoir sur le trône d'Égypte, certains vantant ses exploits militaires, tandis que d'autres dénoncent des méthodes de gouvernement peu conventionnelles. L'histoire de l'accès au pouvoir peu banale de la pharaonne égyptienne, contée par les historiens antiques comme Suétone ou Plutarque⁵²⁷, elle qui doit partager, en raison de son jeune âge, le pouvoir avec son frère Ptolémée, est passée sous silence. Ainsi, le mystère autour de son accès demeure mais, comme elle apparaît sur scène pour la première fois non accompagnée d'un homme, les spectateurs déduisent rapidement l'absence d'un rôle masculin royal et ne remettent pas en cause ce pouvoir « en solo ». Sa liaison avec Jules César est également occultée dans l'œuvre de Rojas même si la forte opposition entre les autorités égyptiennes et romaines est mise en avant.

Jeanne, quant à elle, dans l'œuvre de Lope *La reina Juana de Nápoles*, accède au pouvoir naturellement, par droit de filiation, la loi salique n'étant pas appliquée dans le royaume de Naples⁵²⁸. En contrepartie, elle doit accepter les dernières volontés de son père, – décédé mais toujours son garant selon la loi –, et épouser le prétendant que son père avait choisi avant sa mort :

REINA : **Mi padre, el Rey, que Dios haya,
en su testamento ordena,
yo le confieso, que elija
por marido a vuestra Alteza.
Pensaba entonces mi padre
que esto con mi gusto fuera:
que **claro está que no quiso
que me casara por fuerza**⁵²⁹.**

Ainsi, pour la princesse de Naples, l'idée d'un mariage forcé est écartée au profit d'une union consentie et choisie. Non réfractaire à l'union comme maintien de la dynastie monarchique et même ouverte à un pouvoir à deux, Jeanne met cependant son veto quant au choix du futur consort, rejetant ainsi un mariage arrangé et dénonçant les méthodes d'André :

[...] y piensa
que ha de darle mi temor
**lo que mi gusto le niega.
Por fuerza quiere obligarme**⁵³⁰;

⁵²⁷ Plutarque, *Vie d'Antoine*, trad. Françoise Frazier, éd. Robert Flacelière et Emile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 2015.

⁵²⁸ Vandamme, Sarah, « Identité dynastique et identité du souverain : le cas d'une reine héritière, Jeanne I^{re} d'Anjou », in *Questes*, 24, 2012, <http://questes.revues.org/2449>

⁵²⁹ Vega, Lope de, *La reina Juana de Nápoles*, op. cit., I, vv. 91-99.

Lucide, Jeanne pressent que ce prétendant ne correspond pas à sa conception du pouvoir partagé : « porque lo he mirado yo / **mucho mejor que mi padre** », (II, vv. 1225-1226). Ainsi déterminée, elle tente de résister à la pression de la Cour, très attentive à ce moment du vide juridique, ce que le prince Mathias critique en ces termes : « Resuelta la reina Juana, / el casamiento no aceta » (I, vv. 28-29). Jeanne brandit alors le pouvoir qu'elle détient malgré tout, un pouvoir qui est équivalent pour les hommes et les femmes : « No hay en el mundo poder / que pueda hacerme mudar, / **y en esto no soy mujer** » (I, vv. 216-218). La problématique d'être roi et femme est sciemment soulevée puisque Jeanne affiche avec clairvoyance le dilemme que sa présence engendre. Au long du premier acte, elle indique ce choix pour un pouvoir à deux : « Eres mi dueño, he de amarte, / y conmigo has de reinar » (I, vv. 902-903), qu'elle répète à son amant le duc Ludovic de Tarente. Celui-ci ne peut devenir roi que par son consentement, le mariage lui garantit effectivement un accès au trône, en tant que roi consort, uniquement si la reine en décide ainsi : « LUDOVICO : La reina me quiere a mí; / dice que **rey he de ser / siendo su esposo** »⁵³¹.

La guerre sanglante que livre André à Jeanne pour la forcer à se marier avec lui et la lutte pour conserver le pouvoir, quitte à l'orienter vers une solution de collaboration et de partage, deviennent dès lors les chevaux de bataille de la Napolitaine. André, au dernier acte, accusé par Jeanne d'avoir un comportement tyrannique, lui demande lequel des deux est le plus légitime : en d'autres termes, comment la femme peut-elle résister au pouvoir d'un homme ? La reine confirme un statut qu'elle n'a pas volé mais qu'elle a hérité depuis sa naissance :

ANDRÉS : ¿Quién podrá más de los dos?

REINA : **Yo**, que en posesión quieta
soy Reina y siempre lo he sido⁵³².

Plus encore, Jeanne semble exprimer une certaine fierté de cette autorité dont elle est garante lorsqu'une nuit, elle révèle son identité à Ludovic : « quiero poner mi corona ; / que ella dirá claramente / las prendas de mi persona » (vv. 771-773). De plus, elle mentionne ses droits à ce titre, comme celui de couronner et de 'découronner' qui elle le souhaite et notamment André à qui elle se résout à donner la main : « Basta hároslo rogado / o quién el cetro os ha dado / os le quitará también » (vv. 2454-2456). Sur elle repose le poids de la responsabilité d'un pouvoir menacé qu'elle tente de conserver, mais elle demande néanmoins

⁵³⁰ *Ibid.*, I, vv. 118-120.

⁵³¹ *Ibid.*, I, vv. 928-930.

⁵³² *Ibid.*, III, vv. 2433-2435.

à la Cour d'obéir à André, devenu roi grâce au mariage avec la reine. Il s'agit de mettre en lumière une certaine égalité des sexes au sein du couple : « [soy] su mujer » / « [él] es mi marido » , obtenue grâce à une inversion des rôles :

Mientras no fui **su mujer**
mi mortal contrario ha sido,
mas ya es rey, ya es mi marido
y le habéis de obedecer⁵³³.

Le mariage avec André n'est pas célébré sur scène, on va simplement chercher un évêque pour les unir et ainsi sceller une union qui reste symbolique aux yeux de Jeanne. Elle est reine avant le mariage, par voie héréditaire et le reste par la législation de l'union, sans subir un changement de statut comme les deux Sémiramis de Virués et Calderón par exemple. Dans ces deux cas d'accès légitime au pouvoir, où Cléopâtre et Jeanne sont déjà reines, se pose une vive réflexion de la politique menée par ces femmes, selon leurs choix, leurs lois et les actions qu'elles mettent en place, réflexion en particulier amorcée par leur entourage qui rebondit sur elles comme une introspection, une sorte de méditation qu'elles font à la première personne sur leur rôle au pouvoir.

1.1.2 La légalité des mariages arrangés

Les seuls mariages légitimes qui ne devraient en théorie pas poser de difficulté sont les mariages des princesses d'Athènes avec les rois de Thrace, que nous appellerons des « mariages à l'aveugle », certes dans la lignée des mariages arrangés et forcés conformes aux exigences de l'époque, mais qui s'accompagnent d'ironie car l'union est centrée sur un malentendu physique et pictural. En effet, les portraits qui, lors du « marché aux princesses » par les rois Teosindo (chez Castro), Hippolyte (chez Rojas) et Térée (chez les deux auteurs), ont été malencontreusement inversés, déclenchent l'intrigue dramatique de l'histoire. Pour Procné, le mariage royal se transforme en un véritable drame familial qu'elle subit à la fois de près et de loin. Alors que Rojas survole la représentation du mariage, chez Castro, la scène de rencontre entre les futurs époux fonctionne mécaniquement, dans un esprit très conventionnel, le roi-père étant présent pour sceller l'union entre les époux :

PANDIÓN Ya, hija, deste aposento
puedes salir a esta puerta,
a recibir a tu esposo
con el contento que tienes.
[...]

⁵³³ *Ibid.*, II, vv. 1322-1325.

FILOMENA Esta es Progne, y es tu esposa,
porque yo su hermana soy⁵³⁴.

Le malentendu du « mariage à l'aveugle » ou par correspondance, que les deux frères nomment très sérieusement « el trato » (I, p. 125), débouche sur l'expression d'un dégoût de la part de Térée pour Procné non à cause de sa beauté mais parce que, toujours plus ambitieux, il préfère l'autre sœur :

TEOSINDO : ¿No te envié dos retratos
para escoger en el uno
a Progne o a Filomena?
¿No escogiste a la mayor
que es Progne?

TEREO : Y ésa, traidor,
es la causa de mi pena.
Ese engaño, esa cautela
que en los retratos me has hecho;
a los dos traigo en el pecho.
Saca dos retratos.
Arde el uno, el otro hiela.
¿Qué cara es ésta, o qué pena
para mí, con ser hermosa?

TEOSINDO : Es de Progne, que es tu esposa.

TEREO : ¿Qué dice aquí?

TEOSINDO : Filomena. [...]

TEREO : ¡Ay, muerta esperanza mía!
Pues, ¿quién la culpa ha tenido
de estos engaños?⁵³⁵

Le roi Pandión, beaucoup plus présent dans cette pièce que dans celle de Rojas, rappelle aux princesses le but procréatif de ces unions :

PANDIÓN [...] me deis nietos regalados
a quien tenga por luceros,
y en quien tengan herederos
mis reinos y mis estados.

Toutefois, un prophète prédit dès le début de la pièce une suite funeste à ce mariage maudit :

¡Oh en mal punto tratado casamiento!
Que es infernal tormento
mezclar, por accidentes,
dos sangres en calores diferentes,
donde naturaleza
repugna al gusto y vence a la belleza⁵³⁶.

⁵³⁴ Castro, Guillén de, *Progne y Filomena*, op. cit., I, p. 124.

⁵³⁵ *Ibid.*, I, p. 125.

⁵³⁶ *Ibid.*, I, p. 128.

Dans l'œuvre de Rojas, le mariage est déjà scellé : la première scène présente les plaintes de Philomène à propos de son mariage à venir qu'elle considère comme étant aléatoire et arbitraire : « que tu hermano se casase / o con Progne o Filomena », (I, vv. 95-96), ce qu'elle résume pour l'ensemble des protagonistes concernés ainsi : « Mi hermana Progne lo admite / yo me rindo a la obediencia / mi padre lo determina, / tú Hipólito, lo deseas », (I, vv. 97-100). Elle-même a entendu parler d'un mariage entre elle et Jacob, fils du roi d'Albanie, union qui laisse planer un doute tout au long de la pièce sans que jamais n'apparaisse ce fameux « Jacobo »⁵³⁷. Procné, pour sa part, est extrêmement frileuse quant à ce type de mariage par procuration et forcé et ne s'en cache pas : « Jamás he visto acertado / casamiento por poder »⁵³⁸. Le pouvoir dont elle dispose ne relève pas d'une autorité politique ou gouvernementale, il s'agit davantage d'une puissance d'esprit et d'action qui lui permettra de rassembler ses forces pour se débarrasser de l'agresseur de sa sœur.

Moins stéréotypé mais doublé d'une dose de brutalité propre aux peuples barbares est le mariage de la princesse gépide Rosemonde. Mariée de force au roi lombard Alboin, elle subit le destin de ces nombreuses princesses qui endurent des unions violentes : « más que por gusto, por miedo. », (I, v. 844), la sienne étant établie suite à la victoire du Lombard sur son ennemi. Elle est considérée comme le véritable trophée de guerre d'Alboin que Flabio dans son récit du combat rappelle en ces termes : « A la bella Rosimunda / llevó presa el de Verona / el rey ardiente [...] / enamorado, la recibió por esposa », (I, vv. 293-294, vv. 296-299 et v. 300). Face à cette princesse éplorée mais malgré tout séduisante, dont il ne perçoit la peine, le roi ne se méfie pas et lui livre l'ensemble du pouvoir de son royaume : « Toda Lombardía [...] / pues que su luz corona soberana / de Rosimunda la deidad humana. », (I, vv. 359, vv. 363-364). Sans éprouver de crainte pour une femme au pouvoir, elle est son « extranjera reina », (I, vv. 599), à qui il souhaite inculquer les règles de son empire et ainsi partager le poids de l'autorité : « no es maravilla que ignorar / las leyes de Lombardía / que no es justo se deroguen », (I, vv. 600-602). L'impuissance que Rosemonde exprime face aux circonstances de cette union à la fois violente et perverse – qui la rend prisonnière plus que reine, selon elle, – ne la conduit pas à une réflexion autour d'un pouvoir qu'elle a acquis mais plutôt à celui qu'elle vient de perdre :

Ah fortuna, que fuerzas mi albedrío,

⁵³⁷ L'édition de Juan José Pastor Comín, en bas de page, souligne l'absence de ce personnage qui viendrait compliquer la trame matrimoniale de l'œuvre qui « existe solo verbalmente » et « aporta un contenido cultural, informa sobre el universo de ficción y promueve un diálogo –la noticia de un matrimonio concertado para Filomena y por el cual se angustia– para después no volver a aparecer durante el resto de la comedia. », Rojas Zorrilla, Francisco de, *Progne y Filomena*, op. cit., p. 466.

⁵³⁸ *Ibid.*, I, vv. 467-468.

(Aparte.)
 ¡Dándome esposo de mi gusto ajeno!
 ¿No bastaba quitarme el padre mío?
 ¿Quitarme el reino fue poco veneno?
 ¿No bastaba que en su hija
 tu amor y esperanza logres,
 llevándote dos imperios
 y alguna hermosura en dote?⁵³⁹

Trop occupée par la suite à rassembler ses forces pour manigancer la suppression de son mari grâce à l'aide de son amant Leoncio, elle ne prend enfin l'ampleur de ses droits en tant que reine qu'une fois devenue veuve et incarne à ce moment-là la reine en tant que figure de gouvernante absolue. Ainsi, elle s'empresse de sceller son nouveau mariage, sans tenir compte des règles matrimoniales de Lombardie, et agit comme son ex-mari Alboin, imposant l'union à son amant non par amour mais pour conserver le titre royal qui lui assure une autorité absolue. Dans son cas, le mariage, malgré les circonstances tragiques, ne sert pas à revendiquer un pouvoir féminin qui serait différent des hommes mais assure à la reine une stabilité personnelle motivée par son égocentrisme et une ambition imparable. Nous pouvons dans ce cas parler d'un mariage politique arrangé par la reine elle-même qui y voit son intérêt, et qu'elle fera toutefois passer pour le peuple comme une union conventionnelle établie par un homme, ce qui ne convainc pas véritablement le majordome royal qui reconnaît la tromperie de Leoncio :

LEONCIO : Vuestro rey, y elegistes mi persona
 –dicha que debo a Júpiter sagrado
 y a vosotros después, que esta corona
 en mis sienes habéis depositado– [...]

SENECAL : Gran señora,
 todos le obedecemos. (**Miente el labio.**) [...]
 (**Fingir conviene.**)
 Cuanto su majestad manda y ordena
 es justo⁵⁴⁰.

Jézabel, dans l'œuvre de Tirso de Molina *La mujer que manda en casa*, est déjà mariée à Achab et elle ne mentionne à aucun moment les conditions de cette union, apparaissant dès le début de la pièce comme l'épouse du roi. Néanmoins sa légitimité sur le trône ne fait pas de doute et elle-même souligne l'entente matrimoniale scellée entre Achab, roi d'Israël et son père, roi de Sidon, ville de la côte phénicienne, son père : « Hija soy del rey sidonio / por tu esposa me eligió », (I, vv. 84-85).

⁵³⁹ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Morir pensando matar*, op. cit., I, vv. 368-365 et vv. 481-484.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, III, vv. 1864-1867, v. 1875, vv. 1880-1882.

1.1.3 La légalité au service de l'ascension sociale

Les cas des Sémiramis dans *La gran Semíramis* de Virués et *La hija del aire* de Calderón de la Barca sont à traiter indépendamment des autres et méritent notre attention, car il s'agit de la seule figure du corpus à être de basse naissance et à ne pas avoir côtoyé un contexte noble, elle présente par conséquent l'unique cas d'accès au sommet depuis la base. Si les spectateurs comprennent dès le début de l'œuvre viruésienne que la reine assyrienne est l'épouse du général Menón, donc une noble dame en apparence, Sémiramis cachera comme elle le pourra ses origines tout au long de la pièce. Son mariage avec Menón est raconté de la sorte au roi Nino par le mari qui aurait demandé la main de Sémiramis à son père Sima, « el gran mayoral de tus ganados, / en cuya casa, como me alojase, / a Semíramis vi, su hija única, / de la cual me pagué tanto, que luego / la pedí por mujer al viejo padre, / que me la dio con gran contento y gusto, / y yo la recibí con gozo y gloria », (I, 267-273). Consciente de sa place privilégiée à la cour, aux côtés d'un général de noble naissance et vénérable, elle ne cache pas son désir d'être encore plus élevée quitte à occuper la place de la première dame du royaume, ce que l'hyperbole « reina del mundo » révèle à travers cette hypothèse qu'elle formule : « si llegara ahora / a ser universal Reina del mundo », (I, vv. 59-61). Son attitude face à Nino qui, sous le charme de l'épouse de son général, souhaite faire de Sémiramis sa femme, est bien sûr feinte : « Creo que quieres hacer, / contra toda ley y fuero, / aquesta triste mujer, /mujer de un caballero / esclava de tu querer. / [...] Rey, mira, que es injusto lo que haces. / [...] ¿Dónde sin mi esposo? », (I, vv. 383-387, v. 560, v. 561). Se positionnant en victime, esclave servile d'un homme à un autre, elle dénonce l'abus de pouvoir dont fait preuve Nino à l'égard de la femme d'un de ses sujet, victime comme Menón de la « adversa fortuna »⁵⁴¹. La valeur du mariage est mise à mal par le comportement caractéristique d'un roi tyrannique qui se donne le droit de changer d'épouse comme il le souhaite (aucune reine n'est mentionnée avant Sémiramis, on peut par conséquent imaginer que celle-ci est décédée), quitte à ravir celle d'un autre en échange de sa propre fille Sosana « mi hija tan amada / ya de su estado y sangre la grandeza / está, Menón bien claro averiguada, / [...] A ella, pues, con cuanto la enriquezco, / en trueco de Semíramis te ofrezco », (I, vv. 505-507, vv. 510-511). Le troc est inégal : prendre pour épouse une simple dame de la Cour et non pas une femme de sang royal est contre la loi matrimoniale pour un roi. Cette échange est d'autant plus cruel que

⁵⁴¹ Couderc, Christophe, « La construcción del personaje de la reina Semíramis en la tragedia de Virués » in *El hombre histórico y su puesta en discurso en el Siglo de Oro*, éd. J. Enrique Duarte e Isabel Ibáñez, Batihoja, 18, New York, IDEA, 2015, p. 39-50, p. 44.

les sentiments éprouvés par le général envers sa femme sont niés par Nino : « Quiero decir, Menón, que a tu querida / Semíramis me des por mujer mía », (I, vv. 512-513). Ainsi, Sémiramis est victime de cet échange et ne peut donc que subir cette union.

Dans le second acte de la pièce, enfin mariée au roi Nino, celui-ci la couronne reine devant sa cour faisant d'elle son égal, et accédant même à sa demande de gouverner le royaume à sa place, pendant cinq jours. L'emploi des déictiques « este », et « esta » symbolise le cadeau que fait Nino à la nouvelle reine qui peut désormais profiter de la « próspera fortuna » ou la *fortuna bifrons*⁵⁴² :

Sentaos, Reina y señora, en este asiento
que es dedicado a la **real persona.**
Tomá este cetro, y séaos ornamento
de verdadera reina **esta corona.**
[...] y os doy, como pedís, por cinco días,
todo el gobierno de las tierras mías⁵⁴³.

Plus étonnant encore est le personnage de *La hija del aire* où Sémiramis est retrouvée dans un état sauvage et primitif au fond d'une grotte, ce qui auréole cet être d'un côté mystérieux presque fantastique, qui la fait présenter comme une divinité par les personnages qui la découvrent. Elle est prisonnière de la grotte, une véritable geôle qui la rend folle au point même d'en avoir des idées suicidaires :

SEMÍRAMIS : Tiresias, abre esta puerta,
o a manos de mi furor,
muerte me dará el verdugo
de mi desesperación.
[...]
Tiresias, **si hoy no dispensas**
las leyes de esta prisión,
donde sepultada vivo,
la muerte me dará hoy⁵⁴⁴.

Elle suscite avant tout une méditation poussée sur le pouvoir féminin et la capacité pour une femme de s'élever socialement. Menón exprime ainsi cette métamorphose à travers les antithèses de l'animal à la femme, du monstre à la beauté, de l'humain à la divinité :

Mejor dijera divino
monstruo, pues truecas las señas
de **lo rústico en lo lindo,**
de **lo bárbaro en lo hermoso,**
de **lo inculto en lo pulido,**
lo silvestre en lo labrado,

⁵⁴² Gutiérrez, Jesús, *La « fortuna bifrons » en el teatro del Siglo de Oro*, Santander, Sociedad Menéndez y Pelayo, 1975, Walthaus, Rina, « 'Mi bien un breve sueño ha sido apenas'. Fortuna en *La gran Semíramis* de Virués y en *La hija del aire* de Calderón » in *El Siglo de oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, p. 1103-1113.

⁵⁴³ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis, op. cit.*, II, vv. 853-856 et vv. 859-860.

⁵⁴⁴ Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire, op. cit.*, 1^o partie, I, vv. 13-16, vv. 35-38.

lo miserable en lo rico.

[...]

Alza, Semíramis bella,
el suelo, porque es indigno
que esté en el suelo postrado
todo el cielo que en ti he visto⁵⁴⁵.

L'opportunité de la rencontre inattendue avec le général Menón permettra à Sémiramis de tisser sa toile, de monter les strates sociales et de devenir une reine terrible. Elle est cet exemple de femme ambitieuse qui saisit les opportunités et tentera de feindre pour ce qu'elle n'est pas, une princesse racée. Cette origine indigne voire misérable sera cachée plutôt platement par la reine à la seconde partie : « Es verdad, pero de dioses / descende mi origen limpio. », (vv. 805-806), avant d'être totalement dévoilée à la fin de l'œuvre. La forme de la pièce, en deux parties, favorise ce choix de Calderón d'insister sur l'évolution et la transformation par le biais de la légalité, subies par une simple femme du peuple jusqu'à son accès au pouvoir. Le travail autour de la réflexion sur le pouvoir, le fantasme de ce que procure la puissance est d'autant plus intense qu'il demande un intérêt tout particulier que la longueur de la pièce met en évidence. Les deux Assyriennes s'imposent en tant que personnages opportunistes et surtout « carriéristes », parfaitement résumé par la Sémiramis caldéronienne :

Adiós,
tenebroso centro mío;
que voy a ser racional,
ya que hasta aquí bruto he sido⁵⁴⁶.

Pour les deux Sémiramis, le mariage et la place dans le couple sont les seuls moyens de sortir de leur condition féminine subalterne. Leur stratégie débouche sur l'ascension sociale grâce à des mariages face auxquels elles sont intéressées, même si la première impression qu'elles donnent est celle d'être des femmes esclaves de l'homme.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, I, vv. 778-784, vv. 989-992.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, 1^e partie, I, vv. 1003-1006.

1.2 Être reine absolue

1.2.1 Le combat d'un pouvoir partagé : le cas de Jeanne dans *La reina Juana de Nápoles*

Ainsi, hormis Procné, les autres reines, comme Cléopâtre, Sémiramis, Jézabel et Jeanne (puis Rosemonde pour ses secondes noces) se dressent contre les normes du mariage et les adaptent à leurs besoins personnels, faisant preuve d'un « *activismo violento* »⁵⁴⁷ et irréprensible. La dénaturation de la pyramide patriarcale, inversée, sert des intérêts non seulement politiques mais surtout individuels et intimes⁵⁴⁸. Peu de place est conférée par nos reines à l'espace domestique du couple et de l'intime. Seules Procné chez Castro et les deux Sémiramis enfantent au fil de l'intrigue et usent de leur ascendant sur le noyau familial comme nous le verrons ultérieurement.

Jeanne de Naples est décisionnaire du mariage, c'est elle qui peut faire que celui-ci se produise comme cela est rappelé par André qui, en armes, face à une reine tenace et têtue, reconnaît : « Hazme, Reina, tu marido » (II, v. 1308). Elle préfère la mort à un mariage non consenti, consciente de sa vision originale et nouvelle du mariage :

Bien sé que este casamiento
dos almas juntas divide,
y que Ludovico impide
la novedad que yo intento⁵⁴⁹.

Obligée de céder face aux pressions exercées par André sur elle et sur sa ville, elle se résout à cette union au cours du second acte, bien qu'à contrecœur :

obligada, en fin, de suerte
que aunque es menos mal la muerte,
tu esposa digo que soy⁵⁵⁰.

Cette rhétorique particulière du consentement au mariage, par une simple affirmation, souligne la complexité posée à ce moment-là par Lope, qui donne entièrement le pouvoir à une femme de faire d'un homme son époux et donc son roi. Toutefois, rien ne l'oblige à se

⁵⁴⁷ Cisneros, Odile, « De viragos a mujeres que matan : feminismo en los dramas femeninos de Rojas Zorrilla », in [http://www.ach.lit.ulaval.ca/Congreso_abierto/2004/Odile_Cisneros.htm], 2004, (Consulté le 07/11/2015).

⁵⁴⁸ Dans l'œuvre de Bances Candamo, la reine Tomyris dénonce dans un discours pour le moins pessimiste les entraves à la liberté dans le choix des prétendants des princesses : « Todas las demás mujeres / pueden elegir maridos / iguales; solo nosotras / nacemos con los precisos, / sean como fueren aquellos, / que nos produjere el siglo, / sin más prendas para esposos, / que lo igual a lo vecino. », Bances Candamo, Francisco Antonio, *¿Cuál es afecto mayor : lealtad, sangre o amor?*, in *Comedias nuevas, parte cuarenta y ocho, escogidas de los mejores ingenios de España*, Francisco Martínez Abad Madrid, 1704, p. 213-267, exemplaire de la Biblioteca Nacional de España, R/22701, p. 230.

⁵⁴⁹ Vega, Lope de, *La reina Juana de Nápoles, op. cit.*, II, vv. 1314-1317.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, II, vv. 1323-1325.

soumettre aux ordres de son mari même si celui-ci lui rappelle les devoirs d'une femme envers son époux et également ceux d'une reine envers son roi :

ANDRÉS : Después que tenéis marido,
aunque Reina, estáis sujeta.

REINA : No lo estaré para hacer
que **os enmendéis**⁵⁵¹.

C'est même elle qui se charge de lui rappeler ses devoirs vis-à-vis de sa personne, confirmant sa supériorité et sa capacité à le forcer et l'assujettir si besoin quitte à corriger une erreur commise avec ce mariage :

REINA : Pues temedme, aunque mujer.

ANDRÉS : ¿Yo he de temer?

REINA : ¿Por qué no? [...]
¿**Enmendaréis** por fuerza?

ANDRÉS : ¿Quién ha de forzarme?

REINA : Yo⁵⁵².

André la provoque, se moque de cette soi-disant force dont elle est capable à son égard, ce à quoi Jeanne réplique en rappelant son origine et le pouvoir dont elle dispose, même sous l'emprise d'un époux :

ANDRÉS : ¿Quién sois vos?

REINA : Mi nombre muestra
que soy la Reina y señora
de Nápoles, aunque ahora
soy menos porque soy vuestra⁵⁵³.

Face aux critiques de sa présence au pouvoir, André abrège la lutte face à Jeanne en lui rappelant ses devoirs de femme : « Acabemos, no haya más; / mujeres, es lo mejor / que traten de su labor / sin meterse en lo demás. » (III, vv. 2457-2460).

Dans *La reina Juana de Nápoles*, Jeanne de Naples est l'exemple de la reine qui conserve un pouvoir en principe masculin ou du moins partagé avec un roi, contre l'avis de ses conseillers. Dans ce cas-ci la prise d'un pouvoir absolu n'est pas légale mais elle n'est pas non plus volontaire et se fait naturellement, sans aucune intention malsaine ou perverse de la part de la reine.

⁵⁵¹ *Ibid.*, III, vv. 2435-2438.

⁵⁵² *Ibid.*, III, v. 2441-2443, vv. 2445-2447.

⁵⁵³ *Ibid.*, III, vv. 2448-2452.

1.2.2 Célibat et pouvoir exclusivement féminin : l'exemple de Cléopâtre dans *Los áspides de Cleopatra*

Cléopâtre, héritière des *célibes esquivas* au même titre que les Amazones de Lope, Tirso ou Solís, se charge seule les rênes de l'autorité. Abandonnée par tous les mâles de la famille, elle règne en célibataire tout au long de sa présence sur scène. Elle symbolise la « reina desdeñosa cuyo principal enemigo es el varón contra el que mantiene una serie de luchas, predominantemente dialécticas más que bélicas, en la que resulta derrotada »⁵⁵⁴. Selon la typologie d'Ana Zúñiga Lacruz qui propose quatre types de reines célibataires : les *esquivas*, incarnées par les reines amazones, les sélectives qui choisissent leurs futurs époux, les soumises – considérant ainsi la Sémiramis caldéronienne de la première partie – et les volontaires, comme Christine de Suède, nous pouvons ranger le personnage de Cléopâtre dans les « selectas⁵⁵⁵ ». Ce célibat ne nous concerne que lorsqu'il est mis à l'épreuve de tactiques politiques ou personnelles, amoureuses voire sexuelles. L'obsession de Cléopâtre et son dégoût de l'union matrimoniale la poussent à imposer cette règle à l'ensemble des sujets féminins de son royaume : « Es ley promulgada / contra el humano apetito » (I, p. 426) – une loi contre laquelle les hommes s'offusquent bien évidemment, privés qu'ils sont de contacts charnels avec les femmes. En vraie célibataire endurcie, elle joue et déjoue les codes du mariage, s'en amuse, prônant l'autogestion en tant que reine solitaire, mise en avant par l'anaphore de « yo » :

¿Yo no he vencido a Lépido el romano ?
¿Yo no teñí de espumas el mar cano ?
¿Yo de sus popas, árboles y quillas
no he fabricado tumulos de astillas ?
¿Yo no vencí a Octaviano en esa playa ;
que aunque se enoje, el mar le tiene a raya ?
¿Yo no dejo grabada
en la testa de hueso flecha alada
al venado, que es sin dar engaños,
rústico coronista de sus años,
pues para que los lea el que los cuente
se imprimen los instantes en la frente ?
¿Yo a Marco Antonio, a quién el Asia aclama,
ese, de qui es voz toda la fama,
a que venga no espero
a estrenarse en los filos de mi acero⁵⁵⁶?

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 537.

⁵⁵⁵ Zúñiga Lacruz, Ana, *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro : La figura de la reina*, op. cit., p. 536-549.

⁵⁵⁶ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Los áspides de Cleopatra*, op. cit., I, p. 426.

Elle met en avant ses choix personnels en tant que reine qui détient un pouvoir de sélection exclusif par lequel elle se nomme la « diosa de los albedríos », (II, p. 432). Pour ce personnage, le mariage, qu'elle rejette au premier acte, devient son obsession au second acte, suite au coup de foudre avec Marc Antoine. Sciemment oublieuse des préceptes de sa culture, comme l'interdiction d'unir des Egyptiens à des Romains, qu'elle rappelait pourtant ainsi : « Que es ley antigua en Egipto / que no puedan los romanos / casarse con los egipcios. / Y como violar no puedo / los estatutos antiguos », (II, p. 431), son obsession porte désormais sur le mariage, le terme « esposo » venant par neuf fois contaminer son discours : cette résonnance du terme *esposo* sonne comme un écho tout au long des paroles de la reine jusqu'à clore le second acte : « ¿Serás mi esposo? », (II, p. 432), « Pues aquí te espero, esposo », (II, p. 432), « ¿Adónde podré encontrar / a Marco Antonio, mi esposo? », (II, p. 433) « ¿Esposo? ¿Antonio? ¿Señor? », (II, p. 94). « ¿Antonio? ¿Esposo? ¿Señor? », (II, p. 433), « ¿Esposo? », (II, p. 434), « si puedo huir con mi esposo » (II, p. 434), « Habla, ¿qué temas esposo? » (II, p. 434), et « El cielo te guarde, esposo », (II, p. 434). Enfin prête à se laisser aller à la dépendance d'un pouvoir à deux, elle rompt les règles ancestrales et envisage de faire de Marc Antoine le prochain pharaon d'Egypte : « MARCO ANTONIO : Yo pondré el mundo a tus pies. / CLEOPATRA : Yo en tus sienes mi corona. », (II, p. 434). Ainsi, même si sa volonté de se marier avec le Romain est en désaccord avec son programme politique, le passage du « no puedo », « no permito », (p. 84) du début au « puedo », (p. 98) « quiero », (p. 95 et p. 111), de la suite souligne, une fois de plus, la puissance du personnage qui s'octroie des droits infinis en accédant à une liberté personnelle que sa fonction ne lui permettait paradoxalement pas.

Enfin, si le mariage et le remariage sont les formes privilégiées pour évoluer au sein du pouvoir et y trouver sa place – encore plus pour les femmes non nobles comme Sémiramis –, le célibat forcé de Cléopâtre participe plus particulièrement à la conservation d'un pouvoir absolu féminin et à la consolidation d'un matriarcat même si celui-ci tente de s'effondrer dès lors que Marc Antoine rentre dans l'équation du pouvoir. Comme l'ultra-indépendance choisie et assumée des Amazones (rappelons l'une des versions de l'histoire de ce peuple formé par des veuves qui assassinèrent leur mari comme expliqué par Menalipe dans *Amazonas en las Indias*, vv. 381-384), Sémiramis dans *La hija del aire*, après la mort du roi Nino, jouit de ce statut, étant reine et seule. Contrairement au personnage de Virués qui ne devient veuve que « esta desdichada / y triste viuda, que fue Reina un hora », (II, vv. 1310-1311), avant d'être remariée au roi Nino, dans l'œuvre de Calderón, Sémiramis profite de

cette situation, la prolonge à sa guise, ce qui lui apporte un temps suffisant pour réfléchir à son avenir, un futur qu'elle n'imagine pas partagé avec un homme :

En tanto que Lidoro, Rey de Lidia
áspid humano de mortal envidia,
viendo que yo, por muerte
de Nino, el Reino rijo, osado y fuerte⁵⁵⁷.

Elle se met seulement dans la peau d'une veuve éplorée lorsqu'elle se retire du pouvoir en faveur de son fils Ninias :

Guardando desde aquel día
una viudez tan severa
que el sol apenas la ve,
y si el sol la ve ; es a penas⁵⁵⁸.

On pourrait évoquer, en guise d'anti-modèles, la figure de Zénobie qui elle, en tant que reine parfaite « se muestra leal a su viejo esposo Abdenato [...] y después de la muerte de este se presenta como viuda vestida de luto »⁵⁵⁹. L'autre modèle de veuve parfaite est la reine de Carthage Didon, veuve de Siqueo, assassiné par son frère et envers qui elle jure fidélité, dramatisée au Siècle d'Or en tant que reine-veuve quasi sainte qui ne rencontrera jamais le chemin d'Énée comme dans la légende⁵⁶⁰. La récupération du deuil est effectuée dans nos pièces, mais la loyauté n'est en aucun cas conservée. Jézabel, après la mort d'Achab, reste veuve pendant trois années⁵⁶¹ mais sans l'avoir choisi, ce qui lui laisse le champ libre pour se mettre à la conquête d'autres hommes, comme le prophète Jéhu :

JEZABEL : Cansada, Criselia, estoy
de tanta viudez y luto.
Tres años pagó tributo
al llanto la pena mía;
de sí mesma ser podría
verdugo quien mucho llora⁵⁶².

⁵⁵⁷ Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire*, op. cit., 2^e partie, I, vv. 1-4.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, II, vv. 1261-1264.

⁵⁵⁹ Walthaus, Rina, « La fortaleza de Cenobia y la mutabilidad de Fortuna: dos emblemas femeninos en *La gran Cenobia* de Calderón », in *...Que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son. Homenaje a don Pedro Calderón de la Barca*, éd. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2000, p. 109-128, p. 118.

⁵⁶⁰ « En ninguna de ella aparece la figura de Eneas, sino que es Yarbas quien pone en riesgo su voto de castidad, ya que amenaza con destruir Cartago si Dido no accede a desposarse con él. La solución de la reina a este dilema es, en las obras de Virués y Lasso de la Vega, el suicidio, unico medio de aunar las dos misiones de la soberana como mujer viuda – el respeto a la promesa de castidad a su difunto esposo – y como gobernante – evitar la destrucción de su pueblo », Zuñiga Lacruz, Ana, *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro : La figura de la reina*, op. cit., p. 593.

⁵⁶¹ Dans son édition de l'œuvre, Dawn L. Smith précise que dans *La Bible*, le temps entre la mort d'Achab et celle de Jézabel est de quatorze années, *La Bible de Jérusalem*, op. cit., « Les Rois », III, 22, 40, 51 et « Les Rois », IV, 1, 17, 3. Ainsi, Tirso de Molina a réduit cette étendue temporelle sans doute pour donner l'impression d'une même fraîcheur physique sur le personnage de la reine, toujours prête à séduire.

⁵⁶² Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, op. cit., III, vv. 2813-2818.

Procné devient également veuve à la suite de l'assassinat de son époux ou en tout cas n'est pas remariée par son père à la fin de l'œuvre de Rojas et reste donc une reine veuve alors que dans celle de Castro, malgré l'infanticide qu'elle orchestre, elle conserve son lien matrimonial avec son mari. Dans *La reina Juana de Nápoles*, Jeanne reste veuve très peu de temps après avoir étranglé son époux André et, obtenant gain de cause, se remarie avec Ludovic, le vrai prétendant qu'elle désirait, non sans avoir respecté un délai de décence d'une année : « En siendo un año cumplido, / las bodas celebraremos, / porque, en fin, fue mi marido. » (III, vv. 3174-3176).

1.3 La dévirilisation des rois au profit de la virilisation des reines

1.3.1 L'inversion des rôles entre les rois et les reines

La dévirilisation du sexe masculin est au service de la masculinisation du sexe féminin, non pas sous une forme physique ou vestimentaire mais comportementale. Lorsqu'enfin l'autorité est bien installée, en co-animation ou de façon autonome, les reines provoquent un renversement du schéma traditionnel, bien ancré au théâtre, de la dame et du galant, ce dernier courtisant sa *dama*, ou maîtresse. Elles investissent pleinement ce rôle de « chaperon », s'engagent volontairement quitte à se brûler les ailes pour séduire ceux qu'elles choisissent comme amant, futur époux ou esclave sexuel : c'est le cas de Rosemonde qui force Leoncio à la servir lui promettant des faveurs sexuelles, des Sémiramis qui usent de leur charme pour séduire Menón puis Nino, de Jeanne qui exerce sur Ludovic une pression en tant que prétendu élu, à l'instar de Cléopâtre sur Marc Antoine et enfin de Jézabel qui tente de violer Naboth puis réitère sa tentative avec Jéhu. Cette nouvelle forme de pouvoir non pas politique, juridique ou économique mais familiale, sociale et sexuelle consiste à prendre la place de l'homme, à masculiniser le sexe féminin face à la féminisation et à l'infériorité du sexe masculin.

La confusion des statuts du galant et de la dame transformés pour les besoins en galante et cavalier, participe aux troubles et aux tensions suscitées par ces reines. C'est un nouveau jeu qu'elles mènent et au sein duquel elles orchestrent les hostilités qui fluctuent entre séduction et répulsion, devenant « des adversaires politiques ou territoriales, et des

forces d'attraction »⁵⁶³. Il est donc naturel qu'elles écartent les hommes censés être forts, les nobles qui les entourent, pour assumer une mission contraire aux traditions, bien que celle-ci ne soit finalement que temporaire :

[...] Il est parallèlement considéré comme normal, ou du moins légitime, que faute de père, frère ou mari capables d'assumer les responsabilités masculines dans le lignage, l'épouse, la veuve, la fille ou la sœur soit amenée à prendre en charge ses propres destinées et celles de la maison. Par conséquent à se livrer à des activités normalement jugées étrangères ou contraires à son ethos, choisir librement la direction de sa propre carrière, développer les potentialités d'une nature habituellement circonscrite par les règles de l'ordre masculin. Transgression des normes pouvant aboutir, à la limite, à une inversion totale du statut, situation analogue à une sorte de carnaval permanent. Comme si la survie du système phallogentrique, menacée par un manque ou dysfonctionnement occasionnel, ne pouvait être assurée que par un provisoire renversement, une captation temporaire par la femme des attributs sexuels généralement et statutairement considérés comme proprement masculins⁵⁶⁴.

Garantes originales de l'honneur, elles appliquent une fois de plus le principe d'inversion qui n'est possible que grâce à une défaillance des personnages masculins qu'elles côtoient. Deux types de défaillances sont à souligner : l'absence de figure maritale, paternelle ou fraternelle pour prendre en charge l'honneur et la présence de personnages masculins caractérisés par trois comportements vis-à-vis des reines : les pleutres comme Hippolyte et Teosindo dans les œuvres de Rojas Zorrilla et de Guillén de Castro, les manipulables voire efféminés comme Achab dans *La mujer que manda en casa* et enfin les tyranniques comme André dans *La reina Juana de Nápoles*.

L'impératrice Irène de Byzance dans *La república al revés* de Tirso de Molina accuse ainsi une certaine féminisation du comportement des hommes qui se détournent de leurs devoirs de « mâles » :

IRENE: Si hombre en el imperio hubiera,
Constantino, que hasta ahora
le amparara, Irene fuera
Penélope tejedora
no Semíramis guerrera.
Mas si cuando el Persa vino
las telas del raso y lino
con oro y perlas bordara,
¿Quién sus escuadras echara
del imperio, Constantino?
**Los hombres no, que en regalos
y femeniles placeres,
por huir sus intervalos
hilaran como mujeres**⁵⁶⁵.

⁵⁶³ Aranda, Maria, *Le galant et son double : approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanentes et ses structures variables*, op. cit., p. 271.

⁵⁶⁴ Delpech, François, « Muger hay en la guerra : remarques sur l'exemplaire et curieuse carrière d'une guerrière travestie, Juliana de los Cobos », in *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles : Réalités et fictions*, éd. Augustin, Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 53-65, p. 61.

⁵⁶⁵ Molina, Tirso de, *La república al revés*, op. cit., I, vv. 31-45.

Le cas des sœurs athéniennes souligne cette lacune du côté des personnages masculins supposés être forts. Dans l'œuvre de Rojas, le roi Pandión apparaît comme un véritable homme d'affaires qui ne cherche qu'à sceller coûte que coûte des unions matrimoniales et ainsi étendre son royaume athénien. Au moindre obstacle, comme lors de la confusion régnant lors de la rencontre entre Térée et Procné, le souverain s'éclipse pour ne pas devoir s'interposer, faisant ainsi figure de roi lâche et incompetent : « Este es el vuestro, Tereo, / yo a mi cuarto me retiro », (I, vv. 553-554). Ainsi, le mariage est un vecteur qui lui permet de transférer son droit de tuteur à un autre, ce dont il se sent visiblement soulagé et libéré. Il en est de même pour Térée, ce nouveau tuteur, vicieux, adultère et totalement oublieux de son devoir de conservation de l'honneur de l'épouse et plus encore de la reine. Si nous pouvons citer les élans de colère envers Térée : « PANDIÓN : ¡Muera Tereo! » / « HIPÓLITO : ¡Venganza, al arma, venganza! », (III, v. 2723, v. 2771) ainsi que les éloges exprimés par Pandión et Hippolyte à l'égard du caractère déterminé de Procné à venger son honneur et celui de sa sœur, il n'en reste pas moins que ces deux hommes sont les antithèses des héros, poussant la reine à endosser leur rôle, ce qu'elle fait bien remarquer à son père, après avoir tué l'agresseur :

PANDIÓN : ¡Gran valor!

PROGNE : Nací tu hija.

PANDIÓN : ¡Noble ira!

PROGNE : Llevé tu acero⁵⁶⁶.

Confrontée à des comportements pleutres et peu virils d'hommes désinvestis pour leur cause, non sans avoir auparavant réclamé auprès des hommes une action de leur part, Procné finit par prendre en charge son honneur ainsi que celui de sa sœur, en tant que femmes abandonnées par un entourage masculin peu efficace. La reine décide de prendre l'arme de son beau-frère Hippolyte qui n'est pas là pour les venger :

PROGNE: pues tu honor no es tuyo agora,
sino de tu propio dueño.
Su acero le ha de vengar. [...]
Pues venguémonos las dos
en un sacrílego pecho;
las dos somos agraviadas,
y obrando las dos, con esto
dos escrúpulos tan graves
satisfacemos a un tiempo⁵⁶⁷.

⁵⁶⁶ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Progne y Filomena*, op.cit., II, vv. 3420-3421.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, III, vv. 3364-3366, vv. 3374-3379.

Contrairement à cette posture de la reine qui assume du moins le rôle de l'homme responsable autour de la question de l'honneur, laquelle a des conséquences sur l'harmonie sociale et politique, il est des hommes qui doivent faire face à des reines envahissantes, exigeantes, agissant comme les gentilshommes envers les dames. Les seuls hommes qui résistent sont désormais les objets de dispute, les hommes froids de la scène, sortes de nouveaux *hombres esquivos* et *desdeñosos*, qui repoussent tant bien que mal des prétendantes parfois obsessionnelles qui exercent une pression comme c'est le cas de Rosemonde avec Leoncio dans *Morir pensando matar* de Rojas Zorrilla. Si ces dernières manquent de motivation, de perversion et d'ambition, ces hommes « froids » finissent par céder aux avances des reines, subjugués à la fois par la détermination de ces femmes et par le bien-fondé de celle-ci : Ludovic ne repoussera que peu de temps les avances de Jeanne, Menón puis Nino, trompés à leur insu, capitulent face à une Sémiramis caldéronienne à la fois perspicace et troublante, Marc Antoine se rend rapidement aux pieds de son ennemie jurée Cléopâtre et enfin Leoncio se soumet sans se faire prier à la pression écrasante de Rosemonde. On rappellera les conséquences néfastes de la reine Cléopâtre sur Marc Antoine exprimées par Lépido dans la pièce attribuée à Calderón à propos du général romain : « Y los deleites suaves / de Cleopatra han hecho a Antonio / **afeminado y cobarde** »⁵⁶⁸.

L'homme fort ou le roi, quand il s'agit de lui dans ces cas-là, est ce Dawn L. Smith appelle une *non-entity*⁵⁶⁹ : il est absent ou rabaissé, humilié et nié. Ainsi est traité Achab, éclipsé par Jézabel au profit de Naboth et de Jéhu, hommes du peuple israélien et Alboin, relégué à un rang subalterne au profit de Leoncio. Leur insuffisance à incarner le pouvoir et l'exercer favorise l'ascension des reines qui rôdent autour d'eux, dans l'ombre et la réserve, celles-ci guettant le moindre aveu de faiblesse pour s'engouffrer dans la brèche et tirer profit de ces carences. Déchus de leur poste de rois, ils deviennent alors les consorts des reines et ne brillent plus par leur présence comme l'affirme le prophète Jéhu dans *La mujer que manda en casa* : « lascivo y bárbaro rey, / hijo del esclavo Amrí, / **consorte de Jezabel.** », (I, vv. 813-815). Dans la pièce de Tirso de Molina, les personnages de la cour reconnaissent tous la supériorité de Jézabel dans le couple de rois :

RAQUEL : Tiénele loco y ciego,
 rendido el amoroso y torpe fuego
 de esta mujer lasciva,
 que, idólatra, le postra y le cautiva. [...]
**Será Sardanapalo
 rey que no aconseja**

⁵⁶⁸ Calderón de la Barca, Pedro, (attribution), *Marco Antonio y Cleopatra*, op. cit., p. 23.

⁵⁶⁹ Smith, Dawn L., « Stagecraft, Theme and Structure in Tirso's *La mujer que manda en casa* », in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1979, vol. 3, n° 2, p. 137-160, p. 139.

y afeminado su gobierno deja
a mujer enemiga
de la piadosa ley⁵⁷⁰.

La comparaison entre Achab et Sardanapale, l'un des descendants de la reine Sémiramis aussi connu sous le nom de Assurbanipal et présenté par les historiens perses comme Ctésias de Cnide⁵⁷¹ comme un roi débauché et efféminé, renforce l'idée d'une dévirilisation du roi, dominé par une femme. La reine elle-même constate l'effémination d'un roi craintif que les autres personnages nomment « un torpe rey », (II, v. 1361), ce qui l'exaspère au plus au point : « ¿Qué afeminado temor / desacredita el esfuerzo / que un hombre, un rey, un monarca / debe tener? Si en ti el miedo / se apodera dese modo / ¿de tus vasallos qué espero? », (II, vv. 1261-1266). Elle l'infantilise même : « si aun no como mujer, como una niña, / lloras por el juguete de una viña. », (III, vv. 2054-2055). *La viña de Nabot* de Rojas Zorrilla résume parfaitement cette idée concernant la figure d'Achab face à Jézabel dont il est devenu dépendant et soumis, perdant de son statut de roi : « Lo que es la reina es un rey ; / lo que es el rey, una reina. », (vv. 904-905). Cette façon inhabituelle de se rebeller, de refuser une normalisation des relations homme et femme sans utiliser les armes et la hargne des montagnardes ou des amazones, dénote un jeu beaucoup plus élaboré de la force des reines qui dévalorise la figure masculine.

Lorsqu'ils résistent, comme Naboth ou Jéhu dans la pièce de Tirso de Molina *La mujer que manda en casa*, ils incarnent le côté valorisant que l'on retrouve chez la femme virile, courageuse et brave, suivant l'archétype de la masculinité.

1.3.2 Rester reine : stratégies et limites

Parmi les stratégies employées par les reines pour se « débarrasser » des hommes de pouvoir qui les dérangent, nous pouvons citer : l'abus par le chantage ; Rosemonde promet à Leoncio une vie future promise au pouvoir tout comme Cléopâtre qui s'engage à donner le royaume d'Egypte à Marc Antoine, et le harcèlement sexuel ; Jézabel envers Naboth et Jéhu et Rosemonde avec Leoncio, Sémiramis avec Zopiro. Dans cette inversion de la tradition courtoise l'homme est le personnage courtisé – bien que toutjours de façon très rapide – et est supprimé s'il ne répond pas aux demandes des reines. Assassinés pour les uns, ou secourus et redevenus rois pour les autres, une inaction ou une réaction, selon les cas, caractérise les

⁵⁷⁰ Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, op. cit., I, vv. 258-261, vv. 265-269.

⁵⁷¹ Ctésias de Cnide, *Histoires de l'Orient*, trad. Janick Auberger, Les Belles Lettres, Paris, 1991.

hommes qui font face aux reines⁵⁷². C'est un détournement d'un esprit *mujeril* dans un corps *varonil*, si l'on inverse la formule héritée de Fray Martín Alonso de Córdoba dans *El jardín de nobles donzellas* à propos d'Isabelle de Castille. Cette conception de l'homme efféminé, dévirilisé voire castré par une femme est ainsi affichée par Jézabel :

Afemina tu diadema,
no en cabeza, en los pies,
pues **indigno de ser hombre**
te gobierna una mujer⁵⁷³.

Devenir le roi pour une femme, c'est exercer un pouvoir absolu conçu comme une entité regroupant les deux sexes bien que l'apparence physique soit féminine : « Mañana seré rey y reina junto », (v. 1368). Le cas de Sémiramis dans les deux œuvres est une fois de plus à part, la reine pointant du doigt les déficiences de son fils Zameis Ninias (chez Virués) et Ninias (chez Calderón). Dans les deux cas, le prince héritier est selon elle, incapable de régner comme le dit la reine dans *La gran Semíramis* :

Es Ninias, según me dicen,
temeroso por extremo,
cobarde y afeminado⁵⁷⁴;

Sémiramis dans *La hija del aire* évolue comme dans une sorte de jeu de poupées russes où chaque mâle est éclipsé jusqu'à l'obtention exclusive du pouvoir. La volonté de diriger seule, de façon autonome et indépendante nécessite, lorsque la voie légale ou sociale ne le permet pas, de s'immiscer dans la Cour, jusqu'à la couche du roi Nino et de s'emparer du pouvoir subtilement et silencieusement. Le parallélisme avec la déesse romaine Vénus suggère cette ruse détournée : « Pues cuando Marte dormía / en el regazo de Venus, / velaba yo en cómo hacer/ más dilatado el Imperio. », (2^e partie, I, vv. 355-358). Plus tard, elle répète le motif du repos face à son fils qu'elle accuse de laxisme et d'ingérence, oublieux de ses devoirs de prince :

infeliz joven
Tu desdicha te condene
a esta prisión de mortal
puesto que eres rey y duermes⁵⁷⁵.

Dans les deux exemples donnés, l'insistance sur le repos de l'homme, dieu ou prince, fait ressortir cette situation favorable pour la reine. Ainsi, Sémiramis « no permite a su hijo compartir con ella el poder y afirma actuar para el bien del reino a causa del carácter

⁵⁷² Dans l'œuvre de Juan de Timoneda, *Tragicomedia llamada Filomena*, Procné justifie la prise des armes en l'absence d'hommes braves et courageux sur le terrain : « Salir quiero a las murallas / y pelearán las mujeres, / pues no pelean los hombres. », Timoneda, Juan de, *Tragicomedia llamada Filomena*, op. cit., p. 156-157.

⁵⁷³ Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, op. cit., vv. 820-823.

⁵⁷⁴ Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire*, op. cit., 2^e partie, II, vv. 419-421.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, II, vv. 2298-2301.

afeminado y temeroso, según dice ella, del heredero, debido en parte a su crianza solitaria »⁵⁷⁶. La solution trouvée pour remplacer le véritable héritier mâle est de le remplacer en se faisant passer pour lui, convaincue d'être plus apte en tant que femme à diriger :

Yo mujer y él varón,
yo con valor y él con miedo,
yo animosa y él cobarde;
yo con brío, él sin esfuerzo [...]
Esta es la causa por que
de mí apartado le tengo
y por que del reino suyo
no le doy corona y cetro⁵⁷⁷.

Sans qu'elle l'avoue publiquement, l'effémination de son fils, en total désaccord avec l'éducation apportée d'ordinaire aux princes, est de sa responsabilité, car elle l'a davantage éclipsé et caché que montré et adulé lors de son enfance, le déguisant en fille et le laissant grandir parmi des prêtresses à cause de leur étrange ressemblance physique. Son argument est de s'en prendre à une inversion de la Nature qui aurait mal tourné et qui les aurait faits naître dans un corps qui ne leur appartient pas : elle en femme et lui en homme :

Es Ninias, según me dicen,
temeroso por extremo,
cobarde y afeminado;
porque no hizo sólo un yerro
Naturaleza en los dos,
si es que lo es el parecemos,
sino dos yerros: el uno
trocarse con su concepto,
y, el otro, habernos trocado
tan totalmente el afecto⁵⁷⁸,

Les discours de reines qui usurpent l'autorité d'un homme qui est présent, à leurs côtés comme c'est le cas de Jézabel et de Rosemonde, ou absent, volontairement reclus comme dans le cas des Sémiramis, mettent en avant l'idée d'un pouvoir féminin fort, qui vient combler les défaillances physiques et mentales des rois. Elles se chargent par conséquent d'endosser le rôle de justicière et de garante des lois de l'État, affichant une volonté inébranlable – en apparence bien sûr pour certaines – de faire régner la paix sur leurs royaumes comme cela est exposé par Jézabel :

Yo haré justicia,
pueblo, que tu reina soy;
de Elias te vengaré,
falso profeta homicida,
y con quitarle una vida
muchas muertes quitaré⁵⁷⁹.

⁵⁷⁶ Faliu-Lacourt, Christiane, « La madre en la comedia », in *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse, 1978, p. 39-60, p. 47.

⁵⁷⁷ Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire*, op. cit., 2^e partie, I, vv. 428-432 et vv. 435-438.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, I, vv. 419-428.

Par cette tactique d'usurpation et de prise de position par rapport à un roi affaibli, efféminé et lâche, les reines pervertissent d'une part le système du code de l'honneur si cher à la société de l'époque et d'autre part la dialectique du maître et du serviteur au profit de celle de la maîtresse et des serviteurs. Au sein des organigrammes des personnages, définis selon leurs poids dans les pièces et leur rôle à l'égard de l'intrigue, la reine transgressive qui se place en position frontale, souvent seule, marginalisant volontairement l'époux, le mari ou le père jugé incompetent, démontre que la loi du plus malin permet d'outrepasser les lois. Courroucées par l'homme incapable, les reines réagissent rapidement et font de fréquentes critiques à l'égard du roi, et elles vont jusqu'à souhaiter sa retraite de la scène politique, voire sa mort⁵⁸⁰. L'expression du rejet et du dégoût et même de la haine du souverain se manifeste différemment selon les reines : Procné chez Castro, emportée par la folie, tue son propre fils Ithys, le fait cuire et le donne à manger à son époux Térée. Jeanne, au départ rebelle, accepte de s'unir à André pour sauver son royaume mais a affaire à un tyran capricieux et incontrôlable. Excédée par ses frasques, elle le menace de le traquer et de le corriger « ¿Enmendaréisos por fuerza? », (v. 2245). Jézabel accumule les critiques vis-à-vis de son époux, de sa mollesse et sa passivité. Profitant d'une situation leur donnant l'avantage, les reines deviennent des justicières par défaut, contraintes de prendre les devants et de gérer des affaires politiques, militaires et territoriales (Sémiramis, Cléopâtre, Jeanne) et économiques (Jézabel et la vigne de Naboth). D'un genre différent, intime et privé, un autre type de justice plus psychologique est exercé par Procné et Rosemonde. Chacune d'entre elles est investie d'une mission vindicative et réparatrice qu'elles mènent avec plus ou moins de violence.

Ainsi le retour à une république « à l'endroit » où l'homme commande enfin est le schéma systématique qui scelle l'ensemble des pièces dans lesquelles les reines sortent de leur carcan, bouleversent un système politique masculin mais finissent par y retourner. Les reines-rois s'identifient aux rois et donc aux hommes mais ne crient pas au féminisme à tout prix. Nous ne pouvons parler d'une revendication d'une égalité entre les sexes ni d'une supériorité de la femme sur l'homme. Il n'y a donc pas une vraie inversion des valeurs si l'on part du principe que les hommes se considèrent au-dessus des femmes. Dans ces drames de pouvoir

⁵⁷⁹ Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, *op. cit.*, vv. 916-923. Cette même idée de la reine devant faire face à l'incompétence manifeste de son mari est présente dans l'œuvre de Rojas Zorrilla sur le même thème : « Su reino en mí renunció / Acab », Rojas Zorrilla, Francisco de, *La viña del Nabot*, *op. cit.*, vv. 617-618.

⁵⁸⁰ Dans la pièce de Lope de Vega, *Las grandezas de Alejandro*, la souveraine Olimpias se plaint aussi à son fils de son mari et exprime sa volonté de le voir mort : « Soy mujer, rabio de celos ; / no me estima ; quiere bien / esas mujeres que trata » et « ¡Oh, si difunto / le viese! », Vega, Lope de, *Las grandezas de Alejandro*, *op. cit.*, vv. 196-198, vv. 331-332.

et d'ambition, les reines véhiculent un certain féminisme en accédant au pouvoir, conscientes de l'efficacité féminine et de bouleverser le monde qui les entoure. Ce pouvoir féminin n'est donc que temporaire ou du moins il ne peut être définitif, l'ordre masculin finissant toujours pas triompher, comme si une parenthèse se refermait. Jeanne dans *La reina Juana de Nápoles* continue de régner mais aux côtés de son nouvel époux Ludovic tout comme Procné dans l'œuvre de Guillén de Castro. Dans la pièce de Rojas Zorrilla, Procné reste reine mais c'est Hippolyte qui récupère la place de l'héritier puisque son frère Térée est mort et qui fait donc de Philomène le pendant féminin du couple royal. Aucune femme donc, ne semble faire exception à une convention foncièrement masculine.

2. EXERCER LE POUVOIR : INTRIGUES ET SECRETS À LA COUR DES REINES

2.1 Confiances et résistances pour ou contre le pouvoir féminin

2.1.1 Techniques de défense contre les « mâles-disants » et le peuple

La peur d'une femme au pouvoir qui dirige réellement est souvent exprimée par le biais des courtisans, que nous nommerons les « mâles-disants », associant le genre masculin et le substantif *maldisant* qui, soit s'inquiètent des conséquences liées au genre du roi, soit se soucient des mariages pour éviter d'avoir affaire à des reines absolues. Parmi les exemples les plus parlants, nous prendrons ceux du comte Ursino, du marquis Leonelo et de duc Jean, tout trois conseillers à la cour de Naples. Dans la pièce de Lope *La reina Juana de Nápoles*, le trio ne se prive pas de critiquer ouvertement la reine, mécontents qu'ils sont des signes de rébellion envoyés par une femme qui n'accepte pas les dernières décisions testamentaires de son père. Angoissés par les symptômes manifestés par Jeanne, ils imaginent déjà la reine vaincue :

LEONELO : que ya pienso que no tiene
solo un vasallo leal.

JUAN : Disculpa puede tener,
pues a Nápoles ha puesto
en peligro manifiesto.

LEONELO : Sin duda, se ha de perder⁵⁸¹.

Les trois s'accordent pour voter en faveur du mariage entre Jeanne et André, après avoir constaté l'insoumission de la reine : « La reina no se ha casado, / siendo manifiesto error, / por voto de algún traidor / que se juzga interesado », (II, vv. 1152-1155). Ils vont même jusqu'à comparer cette attitude insensée à la folie de Néron : « que no es bien que esta ciudad, / como otro Nerón, abrase », (II, vv. 1127-1128), ce que Ludovic lui-même répétera à la reine : « Dicen que el común sosiego / se pierde por tu ocasión, / y que, como otro Nerón, / a Nápoles echas fuego », (II, vv. 1191-1194). Face aux critiques exposées par ses courtisans, Jeanne emploie la force et la peur pour les faire plier, une violence dont elle est seule garante. Décontenancés par son aplomb, ils perdent leurs moyens, troublés par le pouvoir d'une femme :

JUAN : Conde, hablad, que yo no he osado.

URSINO : En mirándola, **quedé
de todo punto turbado**⁵⁸².

Elle les condamne sur le champ à mort par décapitation pour haute trahison, déployant ainsi l'ampleur de sa puissance et de son autorité :

REINA : ¡Desleales!
¿Tal bajeza se permite?
¿Queréis, traidores, que os quite
esas vidas como a tales?
[...]
¡Que importe!
¡Por mi corona, que os corte
las cabezas!

JUAN : ¡Reina!

REINA : ¡Paso!
No habléis palabra⁵⁸³.

Seul le duc Jean tente de répliquer et exprime le fond de sa pensée, rejetant ainsi la faute sur Jeanne, sur ses caprices de femmes qui, selon lui sont toutes changeantes, frivoles et oublieuses de leurs devoirs. Il ne manque pas en quelque sorte de se substituer à son défunt père et lui rappeler l'ordre laissé par le roi son père :

Por solo tu gusto abrasas
todo el reino, que ya veo
perdido y así deseo
saber por qué no te casas.
Si fue gusto de tu madre,

⁵⁸¹ Vega, Lope de, *La reina Juana de Nápoles*, op. cit., II, vv. 995-999.

⁵⁸² *Ibid.*, II, vv. 1175-1178.

⁵⁸³ *Ibid.*, II, vv. 1204-1215.

tu padre te lo ordenó⁵⁸⁴.

Pour contrer ces accusations, la reine fait preuve de calme et revoit sa tactique : « Dignos sois que os castigue; / mas si la intención fue buena, / quiero remitir la pena / que a la culpa se le sigue / ¿Qué decís vos? », (II, vv. 1227-1231). Acculée dans son rôle de chef politique, elle ne consent toutefois pas à céder aux pressions et répond fermement à Ludovic : « Yo no huyo », (II, v. 1264). Comprenant que pour affronter ses courtisans, elle doit mettre en avant un pouvoir en collaboration, elle sacrifie sa vision d'un pouvoir absolu en faveur d'une autorité partagée et équilibrée par un couple homme et femme : « Defenderemos los dos / el reino, que es también tuyo », (II, v. 1266-1267). Confrontée aux bruits de palais la concernant et la crainte d'un coup d'état, elle fait part de ses doutes sur sa position :

REINA : Los de mi Consejo votan
 que me case ; los soldados
 murmuran amotinados,
 y los Grandes se alborotan⁵⁸⁵.

Les rumeurs jalonnent l'ensemble de l'œuvre, avec plus ou moins de nuances et le « mâle-disant » le plus acerbe est sans nul doute le duc Jean qui pointe une fois de plus l'inconstance de la reine et surtout son manque de confiance en elle :

Y aun se dice que la Reina
no está del todo segura;
que reina solo procura
si hoy acompañada reina⁵⁸⁶.

Ces critiques visent à déstabiliser une reine ferme, comme cela est souligné par ce jeu de mots possible entre le substantif « reina » et le verbe « reinar » à la troisième personne du singulier comme pour signaler ironiquement une incompatibilité entre la reine et le règne. Néanmoins, Jeanne est appelée à la rescousse par ceux qui étaient médisants, devenus d'un coup, pleurnichards et plaintifs qui se plaignent du comportement tyrannique du nouveau roi André :

LEONELO : A ti, señora,
 como a nuestra defensora,
 del Rey me vengo a quejar. [...]
 Reina, yo no lo consiento. [...]

REINA : Por vuestro voto
 me casé; no sé qué haga⁵⁸⁷.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, II, vv. 1219-1224.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, II, vv. 1360-1364.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, III, vv. 2155-2158.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, III, vv. 2912-2914, v. 2924, vv. 2928-2929.

Puis c'est au tour du duc Jean d'implorer l'aide de la reine. Il reconnaît ainsi, bien que trop tard, les excès du roi avec ses sujets :

JUAN : Señora, ¿cómo no acudes,
que en secreto se conjura
el reino todo, y procura
su libertad? No lo dudes. [...]
¡Nunca te hubieras casado,
pues trata con tal violencia
a todo el reino y a ti !

REINA : ¿No lo quisistes así
Vosotros? Tened paciencia⁵⁸⁸

La cour si envahissante et médisante au début revient à genoux supplier la reine pour qu'elle intervienne, preuve que le pouvoir, même entre les mains d'une femme, est possible : « LUDOVICO : Justicia pido. / JUAN : Cese esta guerra civil », (III, vv. 3032-3033). Ainsi reconnue, Jeanne accède à leurs demandes non sans avoir manifesté de la ténacité à l'égard de toutes ces critiques de la part des hommes qui doutent encore de sa capacité à gouverner et à faire justice :

LUDOVICO : ¿Palabra me das, señora?
No sé si la has de cumplir
aunque eres Reina, la temo,
porque es de mujer, en fin.

REINA : Consejeros tengo sabios,
reina legítima soy,
y muestro que viva estoy
para deshacer agravios. [...]
no digan que soy mujer
de quien no guarda justicia⁵⁸⁹.

Les grands de la cour s'en remettent totalement à la reine pour régler l'affaire du tyran André. Sans qu'il soit possible d'aller jusqu'à parler d'une cour corrompue⁵⁹⁰, avide de combines pernicieuses, de liaisons dangereuses ou simplement de pouvoir, on peut observer que Jeanne se retrouve dans un palais où elle peine à s'imposer en tant que femme au pouvoir qui dérange par son insoumission et ses « lubies » amoureuses proprement féminines.

Dans *Morir pensando matar*, Rosemonde se met à dos tous les conseillers royaux, dont le Sénéchal qui voit d'un mauvais œil le gouvernement de la reine, suite à l'assassinat de son mari, ainsi que son mariage avec le duc Leoncio, devenu roi : « que ha partido la corona /

⁵⁸⁸ *Ibid.*, II, vv. 2930-2933, vv. 2941-2945.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, II, vv. 1894-1897, vv. 1900-1901.

⁵⁹⁰ Le modèle par excellence d'une cour corrompue est sans doute le mieux représenté dans *La corte del demonio* de Vélez de Guevara où Sémiramis livre une réflexion plus détaillée sur la dépravation et les vices du pouvoir, une problématique également explorée par l'auteur dans une autre œuvre, Vélez de Guevara, Luis, *El diablo cojuelo*, éd. Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 2001.

con el duque de Verona, / Leoncio; [...] / que los dos se desposaron, / y que quisieron después/ coronarse; », (III, vv. 1814-1816, vv. 1819-1821). Toutefois, l'emprise de la reine est telle qu'il ne peut que se soumettre à ses décisions :

SENECAL : Gran señora,
Todos le obedecemos.
(Aparte.)
Miente el labio
que es un tirano y ella una traidora. [...]

ROSIMUNDA:¿Qué dice el Senescal?

SENECAL : Fingir conviene. (Aparte.)
Cuando su majestad manda y ordena
es justo⁵⁹¹.

Ainsi, il ne peut dire ouvertement à la cour ses pressentiments mais reste néanmoins un obstacle pour la reine et son nouvel époux qui ne tardent pas à demander sa mort : « LEONCIO : Muera el senescal; seguidle. / Si se resiste, matadle. » (III, vv. 2036-2037).

L'autre reine qui déclenche des critiques à son encontre, et pour le moins virulentes, est Sémiramis, qui suscite des motifs de dispute étant une femme et de surcroît étrangère et plébéienne. Dans l'œuvre de Virués, le soldat Celabo se charge d'exprimer le mécontentement du peuple qui, face à son gouvernement féminin, n'est ni entendu ni reconnu :

Aunque esta ni por ser dichosa osa,
ni por ser valerosa o avisada,
sino por ser soberbia y ambiciosa
y verse en real silla entronizada,
por ser mujer, por verse poderosa,
por tener la cruel tiranizada
esta infelice y grande monarquía,
que estar en mano varonil debería. [...]
¡O triste Asiria, a una mujer rendida!⁵⁹²

Sémiramis règne et gouverne, entourée de quatre hommes qui font partie du Conseil royal, Creón, Troilo, Oristenes et Janto, trois militaires Tigris, Teleucro, Gión, un portier Diarco ainsi qu'un personnage collectif nommé *el Pueblo* qui juge les faits et gestes de la reine et rapporte l'opinion du peuple vis-à-vis d'elle. Les quatre conseillers du roi jurent allégeance et fidélité à la nouvelle épouse du roi lorsque celui-ci leur présente Sémiramis :

JANTO : Yo inclino ante mi Reina el rostro y el pecho.

CREÓN : Yo ratifico la obediencia hecha.

TROILO : Yo doy, con adoraros, fin al hecho.

⁵⁹¹ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Morir pensando matar*, op. cit., III, vv. 1874-1876, vv. 1880-1882.

⁵⁹² Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, op. cit., III, vv. 1738-1745, v. 1752.

ORISTENES : D'eso mismo Oristenes aprovecha⁵⁹³.

Face à cette cour exclusivement masculine, très rapidement assoiffée de critiques, Sémiramis affiche son désir d'être prise au sérieux en tant que femme de pouvoir au même titre que le roi :

CELABO: Ya llega al punto mi deseo ardiente
de que el mundo por mí en su punto viesse
una mujer heroica y ecelente,
una mujer que en guerra y paz rigiese
fuertes legiones, pueblos ordenados,
y que en todo a mil reyes ecediese⁵⁹⁴.

Plus virulente encore est la position frontale adoptée par les détracteurs de la reine dans la seconde partie de l'œuvre de Calderón où les sujets – représentés de façon anonyme, et soulignés dans le texte par *Uno*, entité à la fois inqualifiable mais facilement identifiable au *vulgo* –, expriment clairement leur insatisfaction d'être dirigés par une femme alors qu'un héritier mâle est présent, soulignant l'illégitimité de Sémiramis sur le trône. Cette idée de la « preferencia por lo local »⁵⁹⁵ d'un héritier mâle exprimée par le peuple semble habituelle et a déjà été préalablement évoquée dans *La vida es sueño*, pièce antérieure à *La hija del aire*. En effet, lorsque le peuple de Pologne, appelé « todos » apprend l'existence de Sigismund, prince et fils du roi Basile, il se révolte et réclame le retour du fils héritier au lieu d'un mariage entre la nièce du roi, Estrella et Astolfo, un souverain étranger qui deviendrait ainsi roi consort : « ¡Danos al príncipe nuestro, / que ya por rey le pedimos! », (vv. 850- 851). Dans *La hija del aire*, les représentants à la cour aussi sont foncièrement légitimistes : ils ne nient pas la force de Sémiramis, qui est pourtant bien « varonil », ils rappellent néanmoins qu'elle ne détient pas le pouvoir par le sang, étant ainsi étrangère et par conséquent ne se prient pas pour la pousser à abdiquer en faveur de son fils, en âge de gouverner :

DENTRO : ¡Viva nuestro invicto rey!

UNO : No dejemos ya regirnos
de una mujer, pues tenemos
príncipe tan grande. [...]

DENTRO : **No una mujer nos gobierne,
porque aunque el Cielo la hizo
varonil, no es de la sangre
de nuestros Reyes antiguos.**

TODOS : [Dentro]
Sí, que Rey varón queremos.

⁵⁹³ *Ibid.*, II, vv. 871-874.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, III, vv. 1508-1513.

⁵⁹⁵ Couderc, Christophe, « *La vida es sueño* leída desde el desenlace », in *Anuario calderoniano*, 4, 2011, p. 79-97, p. 92.

OTRO : [Dentro]
Habiéndole en edad visto
capaz de reinar, no es justo
que reines tú, que no has sido
sangre ilustre y generosa
de nuestros Reyes invictos⁵⁹⁶.

Face aux accusations portées à l'encontre de la reine, et à sa récusation comme reine au pouvoir, Sémiramis se défend, arguant que sa condition féminine n'est due qu'à une confusion de la nature entre son fils « él varón » et elle « yo mujer » :

porque no hizo solo un yerro
naturaleza en los dos,
sí es que lo es el parecernos,
sino **dos yerros : el uno**
trocarce con su concepto,
y **el otro**, habernos trocado
tan totalmente el afecto,
que **yo mujer y él varón**
[...] vienen a estar en **los dos**
violentados **ambos sexos**⁵⁹⁷.

Tout comme la reine de *Juana de Nápoles*, confrontée aux rumeurs et aux pressions des conseillers et des nobles, Sémiramis ne cédera pas d'un iota sur ses principes et ne se rangera en aucun cas du côté de sa cour.

A l'instar des reines précédentes, Cléopâtre doit également affronter une horde de généraux romains, Octave, Octavien et Lépido ainsi que le peuple égyptien qui se plaint de ses méthodes barbares et sexistes. La domestique Libia forme avec le soldat romain Caimán le traditionnel couple comique qui dénonce les méfaits de la reine. Caimán ira jusqu'à espérer la défaite à Cléopâtre :

CLEOPATRA : ¿Quién eres, di?

CAIMÁN : Un hombre que estaba aquí
esperando a que cayeras⁵⁹⁸.

L'opinion du peuple, bien que peu prise en compte par les reines, est toutefois relayée par les courtisans ou les conseillers. Souvent seules, les souveraines ont fort à faire pour déjouer les manœuvres des grands de la cour, ces « mâles-disants » pas si dangereux ou « mâles-veillants » que cela au final, vue la réussite au poste de roi de certaines reines. Le plus compliqué néanmoins reste de justifier leur position en tant que femme au pouvoir. Chaque décision semble réclamer une argumentation de leur part pour donner du crédit à leur position. Et cela sans compter la position des autres personnages féminins à leur égard.

⁵⁹⁶ Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire*, op. cit., 2^e partie, I, v. 747-750, vv. 781-784, vv. 799-804.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, II, vv. 422-429, 433-434.

⁵⁹⁸ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Los áspides de Cleopatra*, op. cit., p. 106.

2.1.2 Les fidèles confidentes

Les dames de compagnie, personnages secondaires féminins, qui gravitent autour de la reine, pour l'accompagner, l'aider ou la conseiller, agissent dans la plupart des cas comme les confidentes privilégiées des souveraines. Elles reprennent le rôle que les *graciosos* jouent habituellement envers les jeunes nobles, en passant souvent par l'humour ou l'ironie, influençant, rassurant et écoutant leurs maîtresses⁵⁹⁹. Confidente, conseillère dans les moments critiques des reines, souvent porteuse de bonnes ou mauvaises nouvelles, la domestique a une fonction d'alliée, d'assistante, d'auxiliaire, parfois même d'exécutrice qui participe pleinement au déroulement de l'intrigue.

Dans la pièce de Lope, Jeanne s'entoure d'une armée de femmes, à la manière des Amazones, toutes prêtes à en découdre avec l'ennemi de la monarchie selon ses propres dires :

que hasta las mujeres mismas
vestirán armas de acero,
en vez de ropas de seda.
Las damas de mi Palacio
espadas ciñen sangrientas;
que transformándose en hombres,
varonil esfuerzo muestran.
De mujeriles vestidos
nos despojamos, y advierta
que tal vez furor se vuelve
nuestra natural flaqueza. [...]
Por eso mis damas ciñen
espadas, para que entiendan
que solo con mis mujeres
le puedo hacer resistencia⁶⁰⁰.

Sans jamais que le public ne les voie ou ne les entende, la reine veut donner l'impression aux autres personnages que les femmes font bloc toutes ensemble. Deux dames se distinguent à son service, Marguerite et Isabelle, deux femmes racées dont elle est fière : « Yo tengo en mi compañía / la bellísima Isabela, / que es del duque de Ferrara / universal heredera » (vv. 172-175). Cependant, la reine établit bien une différence de traitement entre sa personne et les autres femmes du royaume : cela ne la gêne pas par exemple de donner

⁵⁹⁹ « El gracioso, en primer lugar, no es más que un desdoblamiento del protagonista central de la comedia, que comparte los diálogos y, en muchas ocasiones, evita los monólogos. En segundo lugar, el gracioso tiene una débil relación interna en la acción, en la forma tradicional del chistoso y del fubón. Esta figura generalmente encarna una fuerza de contraste con el protagonista y las más de las veces sirve para que la seriedad no resulte excesiva. En tercer lugar, el gracioso es una figura noble dramáticamente. », Arango, Manuel Antonio : « El gracioso. Sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca », in *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXXV, 2, 1980, p. 377-386, p. 377.

⁶⁰⁰ Vega, Lope de, *La reina Juana de Nápoles*, op. cit., I, vv. 149-159 et vv. 168-171.

Isabelle à André en gage de consolation sur simple ordre au père de celle-ci : « yo acabaré con su padre / que por mujer se la ofrezca », (vv. 178-179). L'utilisation du verbe « offrir » est paradigmatique de la manipulation d'Isabelle, et par conséquent des sujets féminins du royaume par Jeanne. Ainsi, à ses yeux, la liberté de choix de son futur époux est une prérogative unique et exclusive, un droit qu'elle se réserve en tant que femme de pouvoir, sans souhaiter l'étendre pour favoriser la condition féminine. Se mettant en position de marieuse, elle ressemble au roi Nino, qui dans la pièce de Virués, abuse de son pouvoir et incarne une caractéristique propre aux rois tyranniques qui disposent ainsi des filles ou des femmes de leurs sujets. Faisant ainsi de la politique matrimoniale, la reine est responsable des mariages et prend le contrôle l'ordre social en multipliant les réseaux entre les grandes familles.

Marguerite, elle, est la confidente à qui elle s'en remet lorsqu'elle exprime des doutes, qu'elle questionne à propos de son amant Ludovic par exemple : « ¿Cómo es esto, Margarita? / ¿Tú le has dicho que soy yo / a quién de noche visita? », (I, vv. 226-228). Marguerite a une présence limitée et ne réapparaît qu'à la fin de la pièce où son rôle est décisif car elle aide la reine à préparer les instruments qui serviront au tyrannicide. Ensemble, elles préparent le cordon de soie, le coussinet et le coffre pour attirer le roi dans la chambre royale et l'achever. Avant ce moment critique, Marguerite prend le temps de demander à Jeanne dans quel état d'esprit elle se trouve, tentant même de faire changer d'avis la reine sur le meurtre :

MARGARITA: ¿Andas sin quietud?
Podrá ser que la labor
te entretenga.

C'est à elle que la reine ordonne de prévenir les musiciens et de chanter la future mort du roi, participant à la préméditation du crime comme cela est précisé par les didascalies : « *Salen los músicos con instrumentos y cantan con Margarita.* », (p. 739). Marguerite est le chef d'orchestre de ce groupe musical, entraînant les musiciens et apportant même à la reine la solution à ses problèmes en chantant :

*Si te quisiere matar
algún enemigo fiero,
madruga y mata primero*⁶⁰¹.

Véritable soutien, elle lui intime plutôt subtilement de prendre les devants avant qu'il ne soit trop tard, plaidant la légitime défense :

¿Tal vez ocasión se ofrece,
que es virtud ser homicida;
que defendiendo su vida,

⁶⁰¹ *Ibid.*

el que mata antes merece?
Y así, si te ha de matar
Algún enemigo fiero,
madruga y mata primero.

MARGARITA : ¿Oyes?

REINA : Sí

MARGARITA : Pues madrugar⁶⁰².

Ces vers répétés, mêlés au chant dont la morale est soulignée par Marguerite, apportent le courage nécessaire à la reine pour passer à l'acte.

Dans un même registre de préméditation, aux côtés de Rosemonde, Finea, le troisième personnage féminin de l'œuvre *Morir pensando matar* – qui surgit dans la dernière partie du dernier acte –, devient soudainement sa plus fidèle domestique et confidente, chargée de la rassurer : « Solo un necio desespera, / señora; ten confianza » (III, vv. 2302-2303). Auparavant, le premier confident de la reine était le duc Leoncio qui deviendra son amant, lui-même envoyé par le roi pour réconforter Rosemonde : « Señora, de parte vengo / del rey. », (I, vv. 780-781). Mais cette relation de confiance est rompue par l'amant qui compte cacher à sa maîtresse ses désirs homicides :

LEONCIO : Rosimunda, yo me entiendo.
No me apures, no me ultrajes;
que importa guardar secreto.

ROSIMUNDA: ¿Connmigo?

LEONCIO : Hay secretos tales
que es cordura aun no partillos
con quien el lecho se parte⁶⁰³.

La relation de communication entre les amants et confidentes ne fonctionne plus, ce qui conforte la reine sur le peu d'estime qu'elle porte à Leoncio : « ¿Y te vas sin darme cuenta / de tu intento? Poco sabe / el que no toma consejo, / y más de mujer; que darle / suelen tal vez, y acertado. », (III, vv. 2122-2126). Ainsi, Rosemonde se tourne vers la gente féminine et embarque Finea, si l'on peut dire, malgré elle dans son projet d'assassinat de Leoncio, lui demandant d'amener le poison : « un vidrio de agua, Finea / trae al rey », (III, vv. 2370-2371). Celle-ci s'exécute sans poser de question, soumise à l'emprise de sa maîtresse : « *Va Finea por el agua* » ou encore « *Finea con un barro de agua* », (p. 116 et p. 120). Fidèle à sa tyrannique souveraine qui la réprimande même lorsque celle-ci est sur le point de mourir : « Mucho tardaste, Finea », (III, v. 2472) elle va jusqu'à prendre des risques pour elle et la

⁶⁰² *Ibid.*, III, vv. 2901-2911.

⁶⁰³ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Morir pensando matar*, op. cit., III, vv. 2116-2121.

prévenir de l'arrivée de Flabio et Albisinda qui cherchent les traîtres du royaume : « A avisarlos vamos », (III, v. 2494). Plus rien n'est dit à propos de ce personnage qui disparaît aussi soudainement qu'il était apparu, nous donnant à penser que sa courte présence ne sert qu'à renforcer le manque de courage de la reine qui, une fois de plus, se doit d'accompagner son geste meurtrier d'une tierce personne d'une part et nécessite un appui étranger, masculin ou féminin d'autre part, une utilité, c'est-à-dire un personnage subalterne et purement fonctionnel⁶⁰⁴.

Dans la pièce de Guillén de Castro, une domestique anonyme (seulement nommée CRIADA) vient compléter la cour des reines. Son intérêt dramatique consiste à recueillir les plaintes de Procné dans un univers bucolique qui sert à apaiser pendant un instant les envies meurtrières de la reine. Elle-même se propose de chanter pour sa souveraine mais ce qu'elle choisit d'interpréter décuple la colère de la reine qui s'acharne sur sa domestique sans aucun remords :

¡Infeliz suerte mía!
No cantes, calla, rompe el instrumento;
no aumentes mis pesares;
no me acuerdes de peñas y de mares.
El teatro me enseñas
donde fue mi tragedia⁶⁰⁵.

L'effet recherché de calmer la reine échoue, ce qui contribue à brouiller l'état émotionnel dans lequel est plongée Procné, la domestique ne servant qu'à renforcer une fois de plus le trouble de la reine⁶⁰⁶. Le véritable rôle de confident dans la pièce fonctionne entre les sœurs elles-mêmes, chacune étant la confidente de l'autre, ce qui renforce un lien familial encore plus fort. Les conseils et les aides ne s'éparpillent pas à travers d'autres personnages et les possibilités d'agir sont donc assez réduites pour les deux sœurs. En revanche, dans l'œuvre de Rojas Zorrilla, le rôle de confesseur est plus élaboré et offre quelques perspectives pour le moins intéressantes. Libia (du même nom que l'un des détractrices de Cléopâtre, comme si l'auteur des deux pièces cherchait à systématiser un nom de servante ennemie ou amie des reines) en plus d'avoir un rôle comique à former avec les autres domestiques de la pièce, Juanete et Chilindrón, endosse celui de la confidente de la reine :

PROGNE : Libia, te quiero bien,

⁶⁰⁴ Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 400.

⁶⁰⁵ Castro, Guillén de, *Progne y Filomena*, op. cit., p. 146.

⁶⁰⁶ La domestique prend parfois le relais de la maîtresse lorsque celle-ci est tourmentée pour assurer les missions qu'elle ne peut prendre en charge : « Es como si los amos carecieran de ojos, oídos, manos o pies ya que son los criados quienes tienen que ver, escuchar, tocar o andar por encargo de quienes dominan. La ineptia escénica de los señores llega a ser una expresión del sometimiento físico a los servidores, que se convierten así en ojos, oídos, manos y pies de amos y amas », García Lorenzo, Luciano, *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2008, p. 52.

contigo he de consolarme,
por ver si con referirlos
pueden mis penas templarse⁶⁰⁷.

Libia entretient donc une relation privilégiée avec Procné même si son intérêt n'est porté que dans le dernier acte durant lequel elle pousse sa maîtresse à se confier, l'assurant de sa compréhension :

Deja, señora, el rigor
de tu pena y tu desvelo;
que el llanto es todo consuelo
y todo le haces dolor.
¿Lloras de celos o amor?
Este afecto que en ti veo,
que estoy sintiendo, no creo
que nace a un tiempo y espira.
Dime, ¿es fuego de tu ira
o es ardor de tu deseo⁶⁰⁸?

Procné profite de l'occasion pour dévoiler ses sentiments les plus enfouis sans pour autant aborder la question de ses futures intentions meurtrières : elle conserve cette précieuse confidente lors de la mise en scène *post mortem* durant laquelle elle lui demande d'entonner une mélodie afin d'apaiser Térée avant le coup fatal⁶⁰⁹. Dans les deux œuvres sur Procné, les confesseurs servent d'exutoire pour les émotions des reines, donnant le sentiment de ne servir qu'à décharger les passions des reines sans pour autant tenir les confidentes informées de leurs véritables intentions.

Dans *La mujer que manda en casa*, Criselia est un personnage pour le moins intéressant qui apparaît dès le début comme une dame de compagnie, une chasseresse comme la reine Jézabel. Elle est sa plus fidèle domestique avec qui elle se retrouve souvent en tête à tête, faisant preuve de loyauté vis-à-vis d'elle : « aconsejarte es quererte » (v. 392) mais elle reconnaît un pouvoir en tant qu'épouse du roi et donc pas forcément comme reine suprême : « Eres esposa del rey », (v. 398) Leur relation n'est néanmoins pas basée sur la confiance, la reine usant de sa puissance et de son statut pour déstabiliser sa domestique afin de lui rappeler sa place de servante : « Replicarme es deservirme », (v. 395). Tant bien que mal, Criselia prend son rôle de conseillère au sérieux et tente notamment de convaincre la reine de rester fidèle dans son couple « solo el amor conyugal / te puede ser permitido », (v. 402-403), la poussant dans ses retranchements pour qu'elle argumente à propos de ses nouvelles lois, ce à quoi lui répond Jézabel : « Arguyes lo que no entiendes », (v. 430). Cette confidente active

⁶⁰⁷ Rojas Zorrilla, Francisco, *Progne y Filomena*, op. cit., vv. 2261-2264.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, III, vv. 2241-2250.

⁶⁰⁹ Sur le chant de Libia, voir la note en bas de page de l'édition, *Ibid.*, p. 568. Chez Rojas, le chant de Libia est prévu dans le stratagème d'exécution de la victime de Procné, chant qui n'a pas cette vocation dans l'œuvre de Castro.

qui ne se laisse pas faire au début ne conserve pas cette attitude, vite dérangée qu'elle est par les excès de Jézabel. Très vite des doutes s'installent dans son esprit qu'elle ose même exprimer à Jézabel : « Tu resolución me asombra. / (Aparte.) ¿Hay tal frenesí? » Toutefois, elle se retrouve piégée par sa maîtresse qui l'utilise pour séduire Naboth, ce à quoi elle ne peut échapper, mettant en évidence dans les apartés ses craintes : « (Aparte.) ¡Ay, mujer perdida! », (v. 491) et plus loin « Sin seso está. », (v. 497). Elle se résout à prévenir la reine lorsque le roi arrive alors que Jézabel est en « opération séduction » avec Naboth : « El rey sale », (v. 778), et disparaît totalement à l'acte deux et revient dans le dernier, une fois de plus manipulée par Jézabel qui cette fois-ci, l'envoie à Naboth pour l'entraîner là où il devra faire un choix entre mourir ou se donner à la reine. Sa dernière apparition, auprès de la reine devenue veuve, souligne l'assujettissement à sa maîtresse qui la traite en esclave, l'insultant et l'humiliant par moments « ¿Qué dices, bárbara? », (v. 2801), « No prosigas, que estás necia; », (v. 2802), « necia estás hoy », (v. 2812). La relation ne fonctionne plus que dans un sens, la reine rejetant tout conseil de sa domestique, la mettant plus bas que terre : Criselia est devenue son esclave à qui elle demande une totale soumission que l'usage des impératifs met en évidence : « acerca ese tocador », (v. 2831), « ponme sobre él », (v. 2832), « ve y el vestido mejor / me saca », (vv. 2835-2840), la contredisant coûte que coûte. Lorsque celle-ci lui conseille de porter un vêtement verdoyant, la reine conteste immédiatement : « Verdemar no me contenta », (v. 2847). Elle semble pousser à bout Criselia qui ne peut se défendre si ce n'est en usant d'apartés pour dire sa peur : « (Aparte.) ¡Qué bárbara! ¡Qué fiera! », (v. 2878). Jusqu'au bout, elle joue son rôle de domestique et accourt aux cris de sa maîtresse, tentant de la raisonner une dernière fois :

JEZABEL : Su corte en mi cuello afila,
¿No lo ves?

CRISELIA : No, gran señora,
vuelve en tí⁶¹⁰.

La confidente est néanmoins une alliée malléable, indispensable aux reines pour avancer dans la conquête ou la conservation du pouvoir sans toutefois la considérer comme l'*alter ego* de la reine comme nous l'avions vu pour le cas d'Isabelle de Castille qui fonctionne en binôme avec Antona García. Toutefois, les personnages à qui se confient les reines ne sont pas forcément des femmes, certains hommes accomplissant les mêmes fonctions que les dames de compagnie, à la manière des favoris.

⁶¹⁰ Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, op. cit., vv. 2966-2968.

2.1.3 Les atouts des favoris

Dans *Los áspides de Cleopatra*, la reine Cléopâtre est assez atypique, car elle n'a pas à son service des conseillères mais des généraux qui lui servent de conseillers et donc de confidents. Dans la pièce, Lelio a un rôle actif qui ne cadre pas avec la soumission que nous venons d'évoquer car il dit ce qu'il pense à la reine et l'affronte quitte à se retourner contre elle par la suite :

No os dejéis llevar ahora
de una amorosa pasión. [...]
¿Tú, brazo de Febo y Marte,
del amor dejas llevarte? [...]
El reino es más poderoso.

Humilié, il est rejeté par une reine qui ne tient pas compte de sa fonction de conseiller :

CLEOPATRA : Dejadme, Lelio.

LELIO : Señora,
mire vuestra majestad. [...]

CLEOPATRA : Vete, Lelio.

LELIO : Aquí te espero⁶¹¹.

Lelio ne parvient pas à assurer avec brio sa mission en tant que conseiller de l'Égyptienne, car il est rejeté et même remercié par celle-ci. Remettant en question le comportement passionné et insensé de sa reine, emportée par une passion dévorante, il se détache progressivement du personnage pour rejoindre le groupe des détracteurs, Octave et Lépidus. Sa fonction glisse alors d'un maître à un autre et il se met au service d'hommes de confiance, des généraux expérimentés qui se battent pour le bien du royaume :

LELIO : A obedecerte partimos.

OCTAVIO : Ley es en mí tu mandato.

LELIO : Débate Egipto ese triunfo⁶¹².

Sémiramis aussi est accompagnée de confidents hommes dans la pièce de Virués, par Celabo et Zopiro une sorte de duo inséparable et complémentaire⁶¹³ qui a le mérite de multiplier les conseils et les points de vue auprès de la reine. En théorie donc mieux

⁶¹¹ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Los áspides de Cleopatra*, op. cit., p. 76-78.

⁶¹² *Ibid.*, p. 126.

⁶¹³ « [...] La pareja formada por Celabo y Zopiro es el desdoblamiento escénico de un solo personaje. El primero es el soldado; el segundo, el criado de Menón », Virués, Cristóbal de, *La gran Sémiramis*, op. cit., p. 49.

conseillée ou du moins plus conseillée que Cléopâtre, Sémiramis écarte les recommandations de ses conseillers. Le doublet d'hommes, témoins de scènes clés comme la vision de Menón énucléé qui marche désorienté, fonctionne comme un binôme ; tous deux se consultent mutuellement sur ce qu'ils ont à formuler : « ZOPIRO : ¿Qué consejo tendremos en tal caso? / ¿Qué debemos hacer, Celabo amigo? », (I, vv. 734-735.). Ces commentateurs un peu curieux mais qui servent à la bonne compréhension du déroulement des événements dévoilent au second acte un rapport traditionnel de maîtresse / valet pour le moins ambiguë. Sans beaucoup de retenue, Sémiramis affiche sa relation avec Zopiro, qu'elle utilise à des fins politiques. Plus que son confident, une oreille amie tendue, prête à recueillir ses plaintes et ses doutes, ce conseiller est de plus fort agréable aux yeux de la reine puisque c'est son amant : « mi recreo » (v. 920), « mi corazón, mi intento y mi deseo » (v. 922), et que leur relation extra-conjugale est connue, notamment de Celabo : « [...] aquel buen Zopiro, / después de haber gozado d'el un tiempo », (III, vv. 2070-2071). Ainsi, elle profite de son statut subalterne pour rassasier son désir sexuel. Celui-ci également incarne le domestique chargé d'effectuer les sales besognes à la place de la reine qui, quant à elle, développe une rhétorique du commandement, ce à quoi il répond favorablement : « ZOPIRO : Puedes tener, señora, por muy cierto / que es lo que mandas hecho », (II, vv. 917-918.)

D'ailleurs, les deux comparses se « plient en quatre » pour servir leur reine vénérée : « Reina dichosísima y sublime », (II, v. 957), ce que le texte rend par des structures de l'ordre de la paronomase : « CELABO : Yo voy volando, y ten por hecho el hecho », (II, v. 909) ou encore : « ZOPIRO : En todo estoy, señora, a ti sujeto. [...] / Voy volando », (II, vv. 925 et 927). Une manipulation de ces conseillers, comme des pantins, s'instaure et la multiplicité des fonctions accomplies par les deux hommes est plutôt impressionnante : informateurs, confidentes, amants, costumiers : « Dame Zopiro, ese vestido », (II, v. 1081.) Flattés, considérés plus d'une fois par la reine comme ses plus chers amis – le lexème « amigo » est par ailleurs répété à six reprises lors du second acte⁶¹⁴ –, élevés à un rang social inespéré, ce sont deux êtres facilement malléables pour Sémiramis. Pour Zopiro, le fait d'être l'amant de la reine lui assure une ascension sociale certaine, lui qui brigue la place de favori de la reine, ce qui, une fois de plus, transgresse le modèle du roi et de son favori par celui de la reine et de son favori :

ZOPIRO : ¿Yo no soy el que era ayer
 del Rey un pobre escudero,
 y hoy no soy ya camarero

⁶¹⁴ C'est d'ailleurs ainsi que Nino, sur le point de mourir, interpelle les conseillers : « Amigos, socorredme, / duélaos dolor tan bravo y espantoso. », *Ibid.*, II, vv. 1458-1459.

de la Reina, su mujer?
Camarero, y escogido
tan a su contento soy, [...]
Como subo las escalas
de la privanza y favor⁶¹⁵.

Les faisant passer de simples hommes du peuple à favoris, la stratégie de la Reine pour les conserver sous son joug est des plus habiles. Dans le dernier acte, éclairés sur la supercherie de la reine, les deux conseillers se retournent contre elle. Nous renverrons à la sombre tirade de Celabo qui fait un bilan de ses dernières années passées au service de la reine :

¡Oh, servitud amarga y dolorida!
Yo lo puedo afirmar, que he padecido
lo que puede ofrecer fortuna en esto,
y en un profundo golfo sumergido
me he visto, y en las nubes tal vez puesto⁶¹⁶.

Dans l'œuvre de Calderón, la relation entre la reine et ses confidents n'est pas exploitée de la même façon. Si dans la première partie de l'œuvre on dénombre des femmes dans l'*index nominum* de la pièce, celles-ci ne sont pas des ajouts de la part de Calderón destinés à doter Sémiramis de conseillers. Elle est entourée de Chato⁶¹⁷, le *gracioso* typique qui forme avec sa femme Sirene le couple comique de valets bon enfant qui se mêle de tout. Chato fera malgré lui partie des personnages soumis au pouvoir de la reine sans que cela ne s'établisse textuellement, mais ses paroles traduisent une servitude sans borne envers Sémiramis :

[...] como un perro
a la Reina serví en tantas
fortunas, pues la serví
siendo monstruo en Ascalón,
siendo en las selvas villana,
siendo en Palacio señora,
y en Nínive Reina⁶¹⁸.

Sémiramis ne fonctionne donc pas avec des domestiques attitrés avec qui elle aurait une relation privilégiée et de confiance. La dame de compagnie Irène l'accompagne mais se soumet rapidement à la reine : « IRENE : Ven, Semíramis, conmigo; / que yo haré lo que el Rey manda. / Y aun lo que me mandare », (1^e partie, I, v. 2090-2092). Elle fait partie intégrante d'une cour où la reine domine ses dames comme cela est signalé lors de l'arrivée

⁶¹⁵ *Ibid.*, II, vv. 1112-1117, vv. 1140-1141.

⁶¹⁶ *Ibid.*, III, vv. 1761-1765.

⁶¹⁷ « Testigo de excepción, Chato estará presente en los momentos clave de la vida de Semíramis. El es quién [...] sera testigo de la gloria de Semíramis, de su caída y del ciclo simbólico de su muerte y resurrección al poder y, finalmente, de su agonía y de sus ultimas palabras », Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire*, *op. cit.*, p. 41.

⁶¹⁸ Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire*, *op. cit.*, 2^e partie, III, vv. 2610-2617.

sur scène de Sémiramis en reine : « *Tocan y salen IRENE, SEMÍRAMIS, ricamente vestidas, y Damas.* », (p. 153). Dans la seconde partie de l'œuvre, Irène, Sirene et Silvia disparaissent, remplacées par d'autres personnages féminins, Astrea, Libia et Flora selon un même équilibre numérique du nombre de femmes dans les deux parties. Les trois sont des dames de compagnie chargées de s'occuper de la reine et de la choyer : « *Salen ASTREA con su espejo, LIBIA con una fuente, y en ella una espada ; FLORA con otra y en ella un sombrero* », (2^e partie, p. 199) ou plus loin : « SEMÍRAMIS : *Astrea, toma este acero. / Libia, el espejo, que quiero / acabarme de tocar.* », (I, vv. 716-717). Cette représentation d'une cour féminine plutôt silencieuse, peu bavarde ou prompte aux critiques de leur maîtresse, rend Sémiramis encore plus forte et la fait ressortir au milieu de ces pâles dames, sans grand intérêt dramatique. C'est auprès d'un homme qu'elle trouve un allié, le général Friso, qu'elle attire la nuit et à qui elle demande de l'aide pour séquestrer son fils Ninias et prendre sa place : « *Para tan grande empeño / me he de valer de ti, [...]* », (II, vv. 2152-2153). Par la flatterie, elle attire la confiance du général « *Viéndote a ti más fino / conmigo, en la opresión de mi destino / de ti quise fiarme, / de ti Friso, valerme y ampararme.* », (II, vv. 2160-2163) et qui accepte sans condition d'aider la reine pensant sortir du lot des autres nobles de la pièce : « *Tuyo soy, tuyo he sido, / de mi elección estoy desvanecido.* » (II, vv. 2178-219). Avec Friso, Sémiramis partagera son expérience du changement d'identité qui n'a de cesse d'intriguer et d'impressionner le général : « FRISO : *¿Cómo te hallas?* / SEMÍRAMIS : *Muy bien.* » (III, vv. 2661-2662). Elle tentera de le récompenser pour sa fidélité en jouant les marieuses entre lui et Astrea, pourtant amoureuse de Ninias : « *Friso me ha pedido, / bella Astrea, que tu mano / le conceda, premio digno / con que sus méritos pago.* » (III, vv. 3000-3003). Il sera même le seul personnage à connaître le secret et l'identité de la reine jusqu'à ce qu'elle meure :

Los secretos de los reyes,
Licas, tienen fuerza tanta,
que el silencio los ignora,
con ser él el que los guarda.
Un secreto me fió
Semíramis que llevara;
ya se me olvidó cuál era.
Lo más que la confianza
puede permitir que diga,
es decir que una palabra
sola de ti no la dije,
y esto que te digo basta⁶¹⁹.

⁶¹⁹ *Ibid.*, III, vv. 2462-2473.

Le domestique, lorsqu'il s'agit d'un homme permet dans la plupart des cas d'agir véritablement, grâce à une force physique manquant à la reine, tandis que la domestique est davantage reléguée au rang de la conseillère, celle avec qui la reine partage les secrets les plus intimes. Si, pour certaines reines, la confiance est de mise avec les femmes qui gravitent autour d'elles, pour d'autres, les relations avec les conseillers ou conseillères sont ternies par des tensions, des pressions, et des manipulations. Cette méthode avilissante confère aux reines un ascendant encore plus fort, qui nous semble parfois plus perceptible que lorsqu'il s'agit de relations entre un roi et ses favoris. La position de reine et de femme vient une fois de plus conforter une position de dominatrice poussée à l'excès. Enfin, malgré des conseillères ou des conseillers qui sortent du lot, le personnage de la reine fonctionne très souvent de façon indépendante, et est peu souvent influencé malgré les avertissements qui lui sont adressés, ce qui, de nouveau, rend compliquée la classification du protagoniste dans la catégorie des *damas*.

2.2 Méfiances et défiances entre la reine et les *damas*

2.2.1 Les rivales amoureuses

Lorsque les femmes n'incarnent pas les conseillères ou les confidentes, elles se placent en position d'ennemies des reines et deviennent leurs rivales. C'est le cas d'Isabelle, au départ dame de cour de Jeanne qui, rapidement se sent jalouse de la reine qu'elle envie à la fois sur le plan amoureux et sur le plan social. En effet, Isabelle manifeste des signes de jalousie envers une femme qu'elle admire mais qui représente tout ce dont elle rêverait : préférée par Ludovic et de surcroît reine, elle refuse un destin de dame de compagnie :

me han pronosticado a mí
que he de ser reina, y así
viene el pronóstico bien.
[...]
si soy reina, rey serás,
y si eres rey, seré reina⁶²⁰.

D'amie à ennemie, le pas est vite franchi : « Ay, enemiga », (I, v. 796), la reine fustige sa rivale, l'accuse de trahison et la congédie, même :

Isabela, aunque he pensado
que es vuestra virtud un templo,
y le habéis vos profanado,

⁶²⁰ Vega, Lope de, *La reina Juana de Nápoles, op. cit.*, I, vv. 432-434 et vv. 437-438.

y dirán que el mal ejemplo
de mi casa lo ha causado,
idos luego a recoger. [...]]
Ya no es vuestra compañía
de gusto⁶²¹.

Violemment rejetée par sa maîtresse et condamnée à l'exil, Isabelle s'écarte de l'intrigue principale et par là même de la reine, agissant dans l'ombre. D'ailleurs, Isabelle n'est pas dupe face à cette attitude : « Ya sé a qué viene ; / por quedar sola me envía », (I, vv. 850-851). Méfiante, tout au long du deuxième acte, Isabelle ne fait qu'apparaître loin de la reine, préparant soigneusement ses « affaires » matrimoniales qui échoueront puisque la reine et Ludovic scelleront leur union. Isabelle n'est pas l'*alter ego* de Jeanne et elle n'évolue pas comme son binôme, seulement comme une rivale vis-à-vis de l'amour de Ludovic mais nous pourrions penser qu'elle permet la matérialisation de la violence d'André qui ne s'effectue pas directement sur Jeanne mais sur sa dame de compagnie. Celui-ci tentera en effet de violer Isabelle, ce que Ludovic soulignera ainsi : « y resistió, como honrada, / con ánimo varonil » (III, vv. 2995-2996). La résistance de cette femme, selon les dires de Ludovic, dotée d'une âme virile, est due à la rigueur imposée par Jeanne à ses dames de cour, et elle évite un abus de la reine par André. L'autre rivale en amour qui se détache des personnages féminins est Irène, maîtresse de Marc Antoine qui, dès le début, voit d'un mauvais œil le succès légendaire de l'Égyptienne : « Yo aborrezco a Cleopatra, ya lo sabes ; / y aun poco no quiero que la alabes », (I, p. 421). Constamment en position critique face à Cléopâtre, sa personne et sa politique, une amertume qui se transforme en haine croissante s'installe jusqu'à un combat final entre les deux femmes qui éclate dans le dernier acte. Irène est la rivale de Cléopâtre mais sans que celle-ci ne connaisse son existence, Marc Antoine ayant soigneusement omis de lui parler de sa maîtresse :

IRENE : Y dime, ¿sabe la Reina
que es Marco Antonio mi esposo?

CAIMÁN : No lo sabe⁶²².

Aussi, lorsque les Romains se retrouvent en pleine bataille navale au second acte, Irène est la première à souhaiter la mort de Cléopâtre : « ¿Murió Cleopatra? » (p. 64) et lorsqu'elle découvre que cette dernière a survécu et a même terrassé ses ennemis, elle est rongée par la jalousie et des désirs de vengeance meurtrière : « Más áspides son mis celos » (p. 91), faisant écho au titre et au poison qui tuera Cléopâtre. Rendue folle de jalousie, elle se lance à la poursuite des amants et ne peut plus se contrôler :

⁶²¹ *Ibid.*, I, vv. 837-842, vv. 848-849.

⁶²² Rojas Zorrilla, Francisco, *Los áspides de Cleopatra*, op. cit., II, p. 430.

IRENE : Tirano,
cobrar la venganza juro.

OCTAVIANO : Irene, acomete al muro.

IRENE : A abrasar la quinta, hermano.
[...]
(Dentro.) Dar la venganza a los cielos
de mi traición asegurado⁶²³.

Dans le combat, elle pense avoir atteint la reine et l'avoir tuée : « La reina Cleopatra muera », puis, se rendant compte de son erreur, elle s'interpose entre les amants, poussée par des sentiments incontrôlables. Attachant Cléopâtre, elle la traîne comme son esclave : « Eres mi esclava. / [...] Sígueme », (p. 119-120), mais la reine parvient à s'échapper. Le duel entre les femmes est bref, ponctué des interventions des autres généraux mais il met en évidence une situation traditionnelle où deux femmes amoureuses se battent pour un même homme.

2.2.2 Les rivales politiques

Enfin, toutes les rivales des reines ne le sont pas seulement par amour, certaines représentant des ennemies politiques qui tentent comme elles le peuvent de ralentir voire de supprimer l'ascension des souveraines. C'est le cas d'Albisinda, sœur d'Alboin et infante de Lombardie qui accueille avec allégresse sa nouvelle belle-sœur au palais : « y vos señora, en cuya gran belleza / se compite lo grave con lo hermoso », (I, vv. 351-352). Rosemonde utilise l'identité de sa belle-sœur pour soudoyer Flabio, duc de Lorraine afin qu'il tue son mari : « Aquesta noche / llegar encubierta quiero / y fingiéndome Albisinda, / entre amorosos requiebros / pedirle que mate al rey »⁶²⁴. Mais, face au refus du duc, elle se retournera vers Leoncio. Ayant peu d'estime pour sa belle-sœur à l'instar de son mari et du peuple lombard qu'elle classe tous sur le même plan : « mientras la infanta Albisinda / queda hablando con sus damas, / burlándose de mi enojo / y riendo mis venganzas », (II, vv. 981-984), elle ne se méfie pas de cette ennemie. Celle-ci se promet toutefois de retrouver le coupable du meurtre de son frère : « Vengaréle, ¡vive Dios!, / de tan grande alevosía. / ¡Ay hermano! ¡Ay prenda mía! / Vengarme tengo en los dos. », (II, vv. 1757-1760). Enfin, dans le dernier acte, lors de l'empoisonnement mutuel des amants diaboliques, c'est Albisinda qui vient au chevet de la reine et la force à avouer son crime : « Nadie te ofende ; / habla » (III, vv. 2505-2506).

⁶²³ *Ibid.*, II, p. 433.

⁶²⁴ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Morir pensando matar*, op. cit., I, vv. 885-889.

Dans la pièce de Tirso de Molina *La mujer que manda en casa*, Rachel, simple femme du peuple et épouse de Naboth, tente de résister face au despotisme de Jézabel. Après le meurtre de son mari, elle contacte son allié Jéhu pour tenter de réduire à néant la reine. Contre un pouvoir féminin exclusif, elle dénonce la manipulation de Jézabel sur son mari, remontant d'ailleurs à Sardanapale, dernier grand roi d'Assyrie et descendant de la lignée de Sémiramis et aux origines du mal féminin :

RAQUEL : Será Sardanapalo
 rey que no se aconseja,
 y afeminado su gobierno deja
 a mujer enemiga
 de la piadosa ley⁶²⁵.

Elle va même jusqu'à espionner la reine qui séduit son mari : « Desde aquí los puedo ver / a estas rejas del jardín. / Acechad, sospechas mías, / y averiguaréis desvelos », (I, vv. 526-529). Déterminée et lucide, elle est la première à mettre en garde son mari contre la reine même si ses avertissements ne permettront pas à Naboth d'éviter d'être lapidé sous les ordres de la reine. Sans jamais être confrontée directement sur scène à la reine, elle évolue parallèlement comme une figure positive qui renforce la dangerosité et la perversité de Jézabel.

Dans *La hija del aire* de Calderón, Sémiramis est également surveillée de près dans la première partie par sa belle-sœur Irène qui la perçoit à jour et comprend rapidement son manège à la cour. Sans doute Calderón a-t-il introduit ce personnage féminin pour faire part d'une certaine intuition féminine :

IRENE : que en esta puerta me pongo
 solo a ver de a la manera
 que tus labios y tus ojos
 empiezan a introducir
 los desdenes rigurosos
 de tu fingida mudanza.
 Y así, por ahora solo
 te advierto que desde aquí
 todas las acciones noto⁶²⁶.

Il est toutefois dommage qu'en dehors de la clairvoyance d'Irène, aucune tentative de déjouer les plans de la reine n'ait été mise en place. La puissance de Sémiramis dans l'œuvre de Calderón est telle qu'aucun personnage féminin ne peut véritablement la défier et nul protagoniste ne vient perturber la trajectoire de la reine.

⁶²⁵ Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, op. cit., I, vv. 265-269.

⁶²⁶ Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire*, op. cit., 1^o partie, vv. 2449-2557.

Les rivales ou antagoniques féminins sont des femmes périphériques de moindre envergure que leurs maîtresses mais qui ont un rôle à jouer, mettant en péril leurs aventures amoureuses ou leurs projets politiques sans toujours y parvenir. Néanmoins, ces personnages existent même si nous ne pouvons parler de véritable compétition entre les femmes, la figure de la reine dominant largement les autres protagonistes féminins des pièces.

CHAPITRE II : VIOLENCES, TYRANNIES ET FÉMINITÉS

1. LES REINES VICTIMES DE LA TYRANNIE MASCULINE

1.1 Victimes de violences intimes

1.1.1 Violences conjugales : multiplicité des violences

La violence au théâtre est hautement symbolique et sociale sans qu'il soit nécessaire d'y voir à tout prix une dimension misogynne mais plutôt une représentation simple d'actes violents et quotidiens. Face à une violence protéiforme, les figures de victimes sont également multiples : celles qui ont ce statut de victime dans le théâtre, les esclaves, les indigènes ou les Juifs subissent tout type d'abus (physique, moral, psychologique, social, économique) auxquels les femmes naturellement n'échappent pas. Celui qui, aujourd'hui, est considéré comme victime n'était pas tout à fait perçu de la même façon au Siècle d'Or ; la notion de consentement étant envisagée de façon très relative comme dans le cas des délits sexuels⁶²⁷. Le dictionnaire de Covarrubias ne donne pas de définition du terme et celui-ci intervient dans l'usage au XVIII^e siècle seulement, dans un premier temps pour nommer une offrande ou un sacrifice, l'idée de martyr étant naturellement réservée à la figure du Christ, et dans un deuxième temps pour désigner « aquello que se expone, ù ofrece à algun grave riesgo en obsequio de otro »⁶²⁸. Peu de réflexion est donc menée sur les sujets qui sont victimes de violence à l'image du forçat, le « forzado » étant toutefois vu comme « el que hace alguna cosa contra su voluntad » ou « el que está condenado en galéras »⁶²⁹. Ces personnages qui selon les cas ont tous les traits des victimes ou des souffres-douleurs, ont-ils toujours conscience de ce statut, d'être les victimes faciles des hommes puissants? De plus, le code de l'honneur est-il plus rigide lorsqu'il s'agit de personnages féminins puissants comme la reine ? Rappelons que, selon Ignacio Arellano, les *comedias* comiques ont tendance à jouer de ce code de l'honneur beaucoup plus flexible et qui offre donc des possibilités aux femmes de s'en affranchir⁶³⁰ : « Mientras que en las comedias cómicas no se producen situaciones

⁶²⁷ Vigarello, Georges, *Histoire du viol : XVI^e-XX^e siècle*, Paris, éd. du Seuil, 1998.

⁶²⁸ *Diccionario de Autoridades*, op. cit., Tome VI, 1739.

⁶²⁹ Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, op. cit., p. 935.

⁶³⁰ A ce sujet voir, Arellano, Ignacio, « El honor calderoniano en las comedias de capa y espada » in *Romanische Forschungen*, 125, 3, 2013.

irreparables y el código es flexible, en la tragedia es rígido »⁶³¹. Pour ce qui est des *comedias* tragiques s'établit alors un processus de victimisation inévitable (pas au sens commun de victimisation ou le processus par lequel une personne se présente comme victime alors qu'elle ne l'est pas) au cours duquel la femme est forcément sujette à devenir victime d'actes violents, d'agressions morales ou physiques.

A l'instar de ce qui se produit dans le théâtre de Rojas Zorrilla, l'auteur le plus représenté dans notre corpus, les pièces que nous étudions sont des *comedias de venganza* ou de *revancha* selon la classification proposée par Raymond R. MacCurdy⁶³² où, l'honneur de la femme est mis en jeu, de façon souvent violente. Ainsi, une réflexion est soulevée autour des auteurs des violences sur les femmes, ce qui conduit souvent à une rébellion envers les agresseurs. Si la violence commise sur les femmes est courante au théâtre, les situations de violence conjugale jouent un rôle fondamental dans le déroulement des intrigues en général. La violence conjugale ou domestique dans le théâtre est dans la plupart des cas causée par des excès de colère ou de jalousie de la part des hommes qui conduisent souvent à l'assassinat de la femme par le mari⁶³³. On rappellera les fins tragiques des femmes de la trilogie uxoricide de Calderón de la Barca dans *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra* et *A secreto agravio secreta venganza*⁶³⁴. Tombées sous les coups de leur époux, Mencía, Eléonore et Serafina sont les victimes de maris pathologiquement jaloux auxquels elles ne peuvent échapper, finissant asphyxiées ou ensanglantées.

L'honneur conjugal est traité plus particulièrement dans les deux versions de *Progne y Filomena*, *La reina Juana de Nápoles*, *La gran Semíramis*, *La hija del aire* et *Los áspides de Cleopatra*. Ce thème qui « a pu être considéré comme une spécificité du théâtre espagnol, exprimant en particulier l'idée que l'honneur souillé ne pourrait être lavé que dans le sang »⁶³⁵, traverse avec plus ou moins de force les pièces citées. Si ce motif, lié à celui de l'uxoricide, ne répond pas forcément à une pratique sociale ou historique dans l'Espagne du Siècle d'Or, l'omniprésence du thème au théâtre, avec les excès qui lui sont propres, fait

⁶³¹ Arellano, Ignacio, « *No hay cosa como callar* de Calderón : honor, secreto y género », in *Rilce*, vol. 29, n°3, 2013, p. 617-638, p. 626.

⁶³² MacCurdy, Raymond, *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1958.

⁶³³ « El héroe calderoniano es capaz, como Otelo, de sentir con monstruosa intensidad los celos, y de expresar, como Gutierre el furor asesino y ciego del hombre por ello poseído, no mata, sin embargo, cegado por la pasión, en caliente, sino en frío, después de haberlo calculado todo. », Ruiz Ramón, Francisco, *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984, p. 151-152.

⁶³⁴ Calderón de la Barca, Pedro, *El médico de su honra*, éd. Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2012 ; *El pintor de su deshonra*, éd. Alan K. G. Paterson, Universidad de Navarra, Kassel, Edition Reichenberger, 2011 ; *A secreto agravio, secreta venganza*, éd. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011.

⁶³⁵ Couderc, Christophe, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or : Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*, op. cit., p. 121.

pleinement partie de l'esthétique théâtrale⁶³⁶. Là encore, les conventions du théâtre de l'époque imposent de suivre une représentation type de l'honneur, des lois spécialement créées par les auteurs qui autorisent ou au contraire interdisent certaines attitudes ou certains comportements vis-à-vis de l'honneur « au nom d'un idéal d'excellence, autrement dit la 'valeur' (*valor*), qui rime commodément avec 'honneur' (*honor*): être un Chrétien exemplaire, maîtriser ses passions, tenir sa parole, faire preuve de bravoure, de générosité, de magnanimité pour les hommes ; défendre sa virginité pour la jeune fille, résister aux assauts des séducteurs pour la femme mariée ; de façon générale, être capable d'actes héroïques, pouvoir se surpasser et s'élever au-dessus de ce qui fait l'ordinaire de la condition humaine »⁶³⁷. En accord avec l'idéologie de lignage (patriarcal), « la femme, comme dans à peu près toutes les sociétés méditerranéennes, est instituée en porte-honneur du groupe, comme la dépositaire d'une valeur qui affecte la totalité de sa famille »⁶³⁸. Ces composantes conventionnelles sont insérées dans le monde social que comptent recréer les auteurs des *comedias*, où « les devoirs (*obligación* peut être employé comme parasyonyme de *honor* dans la *Comedia*) imposés au personnage par sa naissance fournissent au poète autant de moteurs à l'action, et font de l'honneur un matériau dramatique de première importance, étant donné qu'il amène à représenter en scène le duel, l'assassinat, la vengeance. » Evoquons brièvement les vers de Lope de Vega dans lesquels il livre son point de vue sur l'honneur, un thème qui plaît dans l'*Arte nuevo de hacer comedias* : « Los casos de la honra son mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente »⁶³⁹. Esthétiquement, les drames d'honneur qui conduisent à des vengeances, et qui sont souvent sanglantes, motivent et favorisent donc une écriture cohérente avec les attentes du public qui s'intéresse fortement à ces thèmes. Nous en revenons à cette violence cyclique mais motrice dans l'univers théâtral :

Le produit dramaturgique principal de l'honneur est donc la violence, qui construit un horizon d'attente sur lequel plane le péril de vie, lequel contribue à son tour fortement à la création du suspense et des situations pathétiques. [...] Les deux principaux articles de la loi de l'honneur sont, d'une part, qu'une offense d'une certaine gravité ne peut être réparée qu'en versant le sang ; d'autre part, qu'une offense n'a de réalité que lorsqu'elle est rendue publique, et qu'elle atteint de ce fait la bonne renommée (*opinión*) de l'individu⁶⁴⁰.

⁶³⁶ Christophe Couderc rappelle que « dans la pratique, même s'il est vrai que les vieilles lois accordaient depuis le Moyen Âge au mari outragé la possibilité d'assassiner l'épouse adultère et l'offenseur, les témoignages de vengeances sanglantes sont rarissimes au XVII^e siècle comme déjà au XVI^e siècle, et celles-ci ont toujours suscité une réprobation générale. », *Ibid.*, p. 122.

⁶³⁷ *Ibid.*

⁶³⁸ *Ibid.*

⁶³⁹ Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, *op. cit.*, vv. 327-328.

⁶⁴⁰ Couderc, Christophe, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or : Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*, *op. cit.*, p. 122-123.

Drames de la violence où prévaut le pathétique, nos pièces sont avant tout des drames de sang où le motif du sang vient constamment se répéter. Dans *Progne y Filomena* de Castro, où l'honneur est bafoué par le viol de Philomène, ce qui provoque la vengeance sanglante mise en œuvre par Procné, la vengeance envers le violeur et également époux infidèle se matérialisera par un infanticide suivi d'un acte cannibale. Il s'agit d'une véritable tragédie du sang, puisque le terme, dans cette œuvre, ne revient pas moins de quarante fois dans le texte, affectant la parole de l'ensemble des personnages. Il est d'ailleurs intéressant de noter dans l'œuvre anonyme antérieure *Comedia de Progne y Filomena*⁶⁴¹, le rôle joué par des personnages allégoriques : *la Honra, la Deshonra, la Vergüenza, la Desvergüenza* et *el Mal*. Ces personnages, qui appartiennent au genre de l'*auto sacramental* mettent bien en évidence les valeurs qui affectent la société : se pose un dilemme entre la moralité, l'honneur, l'éthique et la honte. Le mari, au risque d'être exclu de la communauté sociale, ne peut survivre qu'en appliquant les règles de l'honneur, agissant ainsi en tant que *caballero* ou gentilhomme :

La ley del honor exige una víctima y el marido no tiene opción; o debe tomar él mismo el lugar de la víctima [...] condenado al más completo ostracismo y sujeto al desprecio público, o debe encontrar una víctima sustitutoria sobre cuyos hombros pueda poner la carga de su propia deshonra. Y es que, sin duda alguna, la esposa no es asesinada como castigo por lo que ha hecho o lo que se cree que ha hecho, sino únicamente como depositaria de la deshonra del esposo⁶⁴².

Le problème de l'honneur conjugal est, par conséquent, une question cruciale pour l'homme qui n'est pas seulement individuelle car elle concerne, qu'on le veuille ou non, une famille entière. Ignacio Arellano a mis en avant la nécessité pour les maris jaloux de tuer leur épouse pour sauver leur honneur, faisant d'eux des victimes du code de l'honneur social avant les femmes :

El ritual victimario exige la participación de toda la comunidad, mientras que los maridos calderonianos procuran mantener el máximo secreto posible. [...] Creo que la dificultad surge de la incompleta identificación de la víctima. A mi juicio la víctima propiciatoria sobre la que gravita la responsabilidad de mantener el orden social es doble : No solo la mujer muerta sino sobre todo el marido uxoricida, que debe actuar presionado por el código del honor-opinión, código social mantenido por el conjunto de la comunidad, que en este sentido participa plenamente como fuerza constrictora de la que no puede evadirse el marido honrado. Las quejas reiteradas de los maridos por esta obligación terrible en la que se ven evidencian tanto su cualidad victimaria como la erosión de la unanimidad sacrificial que es requisito necesario para el eficaz funcionamiento de la violencia. Las mujeres son, por así decirlo, víctimas secundarias en este esquema⁶⁴³.

⁶⁴¹ Anonyme, *Comedia de Progne y Filomena*, manuscrit de la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 14640.

⁶⁴² Petro del Barrio, Antonia, *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006, p. 39, cité par Ignacio Arellano, « Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón », in *Anuario calderoniano*, 2, 2009, p. 15-49, p. 38.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 36.

Dans les cas évoqués plus bas, il ne s'agit pas de n'importe quelle famille mais des royautés de Naples et d'Athènes et cela devient un problème à la fois social et politique. Le viol au sein des microcosmes sociaux nobles et des familles royales est toujours considéré au théâtre comme un signe de faiblesse de l'homme. Conçu depuis 1180 par la loi comme un crime⁶⁴⁴, au théâtre, le viol reste un motif de prédilection pour les auteurs soucieux de mettre en avant les défauts de certains êtres humains :

Lo que atrae a los dramaturgos del Siglo de Oro es la contradicción implícita entre el acto brutal y la creencia en el valor moral inherente en la nobleza que domina la época. El protagonismo de los nobles en esta acción no es, entonces, una convención artística sino algo ligado a la expectación de civilidad y cortesía que es el signo de la aristocracia. La falta del noble en comportarse según lo esperado corresponde no solo a una grave infracción moral sino también a un desafío al orden social, un elemento clave en la visión armónica del mundo que caracteriza la comedia⁶⁴⁵.

Quoi qu'il en soit, l'attitude machiste, qui met forcément en évidence une supériorité de l'homme sur la femme lors de l'acte forcé, participe à la traditionnelle inversion des forces entre les deux sexes. Simple erreur passagère d'un homme perdu ou signe d'un défaut moral irréversible, on peut différencier deux types de viol : le premier correspondant à l'agression sexuelle qui débouche sur un compromis social moyennant un pacte de mariage pour réparer la faute tandis que le second est un viol sans contrepartie, qui sert davantage à mettre en évidence les conséquences de l'acte sur la victime (toujours une femme, le viol sur l'homme n'étant à notre connaissance pas évoqué de façon tangible dans le théâtre) et marque de ce fait une différence entre l'erreur et le mal⁶⁴⁶.

Lorsqu'il s'agit de reines, le violeur ou l'agresseur qui est donc nécessairement un roi tente de marquer sa supériorité au sein d'une même classe sociale, ce qui pose moins de problèmes pour les violeurs plus ordinaires de la *comedia* : « En los casos de diferencia social, es evidente que el sentido de superioridad del violador juega un papel importante en su comportamiento y provoca un sentimiento de invulnerabilidad. El noble cree con absoluta certidumbre que hay una diferencia consustancial entre él y su víctima. » Selon Franck P. Casa, il est systématique de ne voir dans la plupart des cas que le point de vue de l'agresseur : « Pero el aspecto más significativo del tratamiento dramático es que la violación de la mujer nunca es tratada desde el punto de vista de la mujer, sino como un punto de partida para

⁶⁴⁴ Plus que le terme « violación », on utilise « fuerza » ou « cometer fuerza », « forzar » qui « a veces significa conocer una mujer contra su voluntad », Petro del Barrio, Antonia, *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII, op. cit.*, p. 922.

⁶⁴⁵ Casa, Franck P., « El tema de la violación sexual en la comedia » in *Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, p. 203-212, p. 204.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 206.

reflexionar sobre el papel del hombre en la sociedad »⁶⁴⁷. Cela n'est pas tout le temps le cas et pour preuve, le personnage de Laurence dans *Fuenteovejuna* de Lope de Vega est présenté comme une victime, après avoir subi un viol de la part du Commandeur, dépeignée : « *Sale LAURENCIA, desmelenada.* » (III, p. 157), elle livre ses souffrances :

Mis cabellos ¿no lo dicen?
¿No se ven aquí los golpes
de la sangre y las señales⁶⁴⁸?

C'est ainsi que dans *Progne y Filomena* qu'il s'agisse de l'œuvre de Castro ou de Rojas Zorrilla, il nous semble que même si la parole n'est pas tout de suite donnée à la victime, celle-ci a quand même un espace d'expression. Plus encore, il s'agit sans doute de la part de Rojas Zorrilla d'une manière de choquer son public comme le relève Cotarelo, l'un des premiers critiques de son œuvre : « Voluntariamente quiso apartarse de la pauta normal de nuestro teatro, buscando nuevos problemas morales y lances en que el choque de las pasiones humanas revistiese formas inusitadas en nuestra escena. Su atrevimiento le condujo a idear situaciones ultratrágicas (fratricidios, filicidios, violaciones) y a presentar conflictos de honor muy poco comunes en nuestro teatro antiguo »⁶⁴⁹. L'auteur affiche clairement sa volonté de s'arrêter sur le concept du violeur maladif et machiste, notamment sur sa position de dominant sur la femme, par sa force physique et les privilèges qu'il a. De plus, le viol est souvent lié depuis l'Antiquité aux grands changements politiques et sociaux d'une société : Lucrèce, célèbre dame romaine et épouse de Tarquin, qui, violée par Sextus Tarquin, se suicide pour éviter le déshonneur de sa famille, est considérée comme une femme illustre par Boccace, une martyre de la violence masculine. Son viol et sa mort appartiennent même à la légende selon laquelle elle aurait servi la transition à Rome du régime monarchique en république au VI^e siècle avant Jésus Christ. Ainsi, analyser les viols et les tentatives de viols à l'encontre des princesses ou des reines pourrait mener à une différenciation du traitement, compte tenu des enjeux politiques soulignés dans les pièces.

⁶⁴⁷ *Ibid.*

⁶⁴⁸ Vega, Lope de, *Fuenteovejuna*, éd. Juan María Marín, Madrid, Cátedra, 1981, III, vv. 1750-1752.

⁶⁴⁹ Cotarelo y Mori, Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla: Noticias biograficas y bibliográficas*, Madrid, Revista de archivos, 1911, p. 119.

1.1.2 Tentatives de viol sur les reines : vengeances, désirs sexuels et abus de pouvoir

Dans l'œuvre de Castro, la reine Philomène réussit à repousser tant bien que mal son harceleur Térée qui, pendant six années, la tourmente. Lorsqu'il tente de la violer, Philomène est horrifiée par cet acte prémédité et incestueux, essayant de raisonner son beau-frère :

FILOMENA : ¿Qué intentas? –Sin alma estoy. (Aparte.)

TEREO : Hacer mi suerte dichosa.

FILOMENA : Hermana soy de tu esposa,
sangre de tus hijos soy.
Rey, señor, hermano...⁶⁵⁰

Mais l'obsession de posséder une princesse interdite, de la ravir à son frère, semble inévitable pour Térée qui ressasse cette idée fixe depuis six longues années :

Por lo que sabes pasé
en discurso de seis años,
que hizo mayores mis daños,
y nunca menor mi fe;
por tí, por mí, por mi esposa,
por mis hijos, por los cielos,
con sospechas, con recelos,
el alma amante y celosa,
esperé, callé, sufrí,
como entre brasas estuve;
suspiré, lloré y anduve
más en los aires que en mí.
Cercado de inconvenientes,
y de impaciencias deshecho,
con el infierno en el pecho
tomé el cielo con los dientes.

[...]

Ya llega su furia brava,
haciendo el fuego su oficio,
a volar este edificio
que sobre su honor fundaba.
Perdóname, calla y ten
de paciencia mil escudos,
pues tantos testigos mudos
te lo suplican también⁶⁵¹.

La découverte *in extremis* de la grossesse de sa belle-sœur permet d'éviter de justesse l'acte forcé :

FILOMENA : Advierte a qué desconcierto
me obligas; sabe que estoy...
Mira que dos veces soy
tu hermana...

TEREO : Y dos mil me has muerto.

⁶⁵⁰ Castro, Guillén de, *Progne y Filomena*, op. cit., II, p. 140.

⁶⁵¹ *Ibid.*, II, p. 141.

FILOMENA : Tu hermano...

TEREO : ¡Amor le destruya!

FILOMENA : ...es mi esposo y te prevengo
de que en mis entrañas tengo
sangre que también es tuya.

TEREO : ¿Preñada estás? ¿Cómo ha sido?⁶⁵²

La rage de soumettre sa victime pousse Térée à blesser la reine physiquement car en tant que femme et objet de sa jalousie, il ressent un besoin irrésistible de la dominer par un type de force autre que sexuel. Le choix de la blessure à la langue, au-delà du motif légendaire et spectaculaire ovidien de la langue arrachée⁶⁵³ sert à réduire la femme en victime silencieuse, elle qui vient de lui avouer l'un des pires événements à venir. Au-delà de la jalousie envers son frère, la naissance prochaine d'un nouvel héritier ne peut que compliquer les plans de Térée, qui consistent à contrôler le plus de puissances possibles. La mutilation apparaît comme la méthode la plus rapide pour faire taire cette femme qui lui apporte de mauvaises nouvelles :

TEREO : ¡Ay instrumento maldito,
lengua, y lengua de mujer!
Falsa, liviana, indiscreta
en lo propio y en lo ajeno,
con más corte y más veneno
que lanza, espada y saeta.
Ella me ha muerto.
¿No ves que rabio?
De celos muero.

Saca la daga de la cinta.

La lengua cortarte quiero
para gozarte después.
No impida agora mi gusto,
ni diga después tu agravio.

FILOMENA : ¡Ay, Teosindo!

TEREO : Cierra el labio,
no des voces.

FILOMENA : ¡Cielo justo!

⁶⁵² *Ibid.*

⁶⁵³ « Il tire du fourreau l'épée qui pend à sa ceinture, saisit la jeune fille par les cheveux, lui tord le bras derrière le dos et la charge de chaînes. Philomène tendait la gorge ; à la vue de l'épée, elle avait espéré la mort : mais, tandis que sa langue indignée invoque sans cesse son père et s'efforce de parler, Térée la lui saisit avec des pinces et la coupe avec son épée barbare : la racine de la langue s'agite au fond de la bouche : la langue elle-même tombe et, toute frémissante, murmure encore sur la terre noire de sang. » Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, Livre VI, vv. 547-572, p. 211.

*Al ir la forzando, se les van cayendo a ella y a él, la toca, un pañuelo, los guantes y el sombrero, y cabellos arrancados, una daga y sangre derramada por el suelo*⁶⁵⁴.

L'agression physique est représentée sur scène, engageant une lutte entre Térée et Philomène, combat inégal de l'homme et de la femme qui ne peut que finir soumise à l'emprise de celui-ci. La bouche ensanglantée, Philomène tombe sur son époux mais, mutilée, elle ne peut lui raconter ce qu'elle vient de vivre, ne communiquant que par gestes ce que les indications scéniques précisent clairement :

Filomena, ¿quién te hirió?
Ni me responde, ni toca.
¿Sangre arrojas por la boca
mi bien y palabras no?
¿No hablas? ¡Injusta calma!
¿Qué tienes? ¡Infame mengua!
¿Quién te ha cortado la lengua
y me desespera el alma?

*Toma Filomena la daga que tiene Teosindo en la mano, señalando con ella que el Rey le había cortado la lengua*⁶⁵⁵.

Malgré l'effusion massive de sang dans la pièce, de la blessure de Philomène à l'assassinat macabre d'Ithys par Procné en passant par le matraquage d'un lion par Driante, le fils de Philomène, l'honneur de la reine reste sauf car elle échappe de peu au viol. Moins de sang et plus de non-dits seront mis à profit dans la version de Rojas, même si le thème reste identique et que, pire encore, Térée va jusqu'au bout de l'agression et abuse sexuellement de la reine comme nous le verrons après.

Dans l'œuvre de Calderón, *La hija del aire*, Sémiramis est également victime d'une tentative de viol par Nino, celui qui deviendra par la suite son mari :

NINO : En mi poder estás hoy;
yo te adoro neciamente;
dejaré a tu rendimiento
mi ventura.

SEMÍRAMIS : No lo intentes;
que primero que de mí
triunfe amor, me daré muerte.

NINO : Detendrete yo las manos.

SEMÍRAMIS : Soltarélas yo.

NINO : Mal puedes;
que las prisiones de amor
no se rompen fácilmente.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, II, p. 142.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, II, p. 142-143.

SEMIRAMIS : Sí hacen, sí, cuando la lima
del honor sus hierros muerde.

NINO : Yo te adoro.

SEMÍRAMIS : Tú me agravias.

NINO : Yo te estimo.

SEMÍRAMIS : Tú me ofendes.

NINO : Venceráte mí porfía.

SEMIRAMIS : Sabrá mi honor defenderme.

NINO : Si entre mis brazos estás,
¿de qué suerte?

SEMÍRAMIS : De esta suerte.

Sácale la daga SEMÍRAMIS.
Dándome muerte tu acero.

NINO : Prodigiosa mujer, tente;
que ya en mi sangre bañado
estoy, viendo, osada y fuerte,
esgrimir contra mi vida
iras y rayos crueles. [...]
¡No me mates, no me mates! [...]
El perderte como amante,
pues que los dioses lo quieren,
y gozarte como esposo⁶⁵⁶.

Le roi se montre insistant et Sémiramis doit user de la force pour qu'il comprenne qu'elle ne veut se laisser abuser même s'il s'agit du roi : elle s'empare de l'arme du roi pour se protéger et menace de se suicider plutôt que de subir le viol. La détermination et la force qu'elle démontre, impressionnent le roi qui comprend qu'il doit passer par la voie légale pour qu'elle soit sienne.

Dans *Los áspides de Cleopatra*, deux tentatives de viol sont envisagées, l'une sur Cléopâtre par Octavien et l'autre, inédite, d'une femme sur un homme, d'Irène sur Marc Antoine ; les deux Romains souhaitant ainsi les contraindre au sexe pour se venger de la trahison des amants qui s'enfuient. Cette attitude extrême et anti-galante est courante et s'explique ainsi : « Los amantes que no son correspondidos y han decidido forzar a la dama se muestran pertinaces en su decisión, de forma que lejos de arrepentirse, persisten en su empeño de violarla, como si de ese modo se vengaran del desdén sufrido, obteniendo el premio que

⁶⁵⁶ Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire*, op. cit., 1^o partie, vv. 3076-3099, v. 3104, vv. 3132-3134.

creían merecer»⁶⁵⁷. Octavien manifeste une obsession aveugle de posséder la femme qu'il avait jusque-là sublimée, devenue un objet de mépris dont il souhaite abuser :

Tente, que vengarme espero
con la más nueva venganza,
con el más raro tormento
que puede humana pasión
aconsejar al desprecio : [...]
Quiero llevarme a Cleopatra,
donde a los cielos prometo
**hacerla posible mía,
a la violencia o al ruego**⁶⁵⁸;

Il est même convaincu que l'acte sexuel forcé permettra à la reine de l'aimer, lui qui se sentait pressenti comme son amant : « [...] y así es cierto / que Cleopatra ha de pensar, / si tiene el amor atento / que es fácil volver a amar / lo que se adoró primero ; », (III, p. 437). Totalelement enjoué par son plan, il encourage même Irène à faire de même avec Marc Antoine qui l'a déshonorée en se déclarant à Cléopâtre, ce qui semble totalement impossible étant données la force physique du général et celle de la jeune femme. Elle ne se montre d'ailleurs pas aussi enjouée que son acolyte :

OCTAVIANO: **tú harás que segunda vez
te solicite tu dueño**
dando en decentes disculpas
amorosos escarmientos;
**si él, negado a tus pasiones,
si ella, esquivá a mis afectos,**
ni él reduce su inconstancia
ni ella templare mi incendio,
mueran ausentes los dos
al cuchillo de los celos. [...]

IRENE : Bien dices, ven al castillo⁶⁵⁹.

Si ces abus ne se mettent pas en place, la seule évocation du viol est une extériorisation par la parole de la haine, « una solución drástica, pues pasa por la violencia en el amor, de forma que Octaviano e Irene tienen que porfiar en su amor hacia Cleopatra y Marco Antonio, al tiempo que éstos deben corresponderles por la imposibilidad de amarse »⁶⁶⁰. La possibilité envisagée en dernier recours en cas d'échec des viols est d'assassiner les amants, une solution beaucoup plus réaliste, du moins pour Irène.

⁶⁵⁷ Matas Caballero, Juan, « Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla. II. Desnudo y violencia » in *Rojas Zorrilla en su IV centenario*, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, p. 327-359, p. 341.

⁶⁵⁸ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Los áspides de Cleopatra*, op. cit., III, p. 437.

⁶⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁶⁰ Matas Caballero, Juan, « Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla. II. Desnudo y violencia », art. cit., p. 340.

Une autre tentative de viol a lieu dans l'œuvre de Lope *La reina Juana de Nápoles*, même si la tentative n'intervient pas sur la personne de la reine mais sur Isabela, sa dame de compagnie, au début si fidèle. La rage dont fait preuve André à son égard pourrait correspondre, selon nous, à un déplacement de l'agression sexuelle souhaitée sur la reine mais qui ne peut avoir lieu compte tenu de sa position sociale et de sa résistance farouche. Achevant au passage de se caractériser comme un roi tyran et abuseur, André attire Isabelle en lui promettant amour et pouvoir :

ANDRÉS : Quise a la Reina infinito
antes de la posesión, [...]
Ya, como está en mi poder,
hago menos caso della;
que no es la mujer tan bella
en siendo propia mujer.
[...] Si yo te gozo, Isabela,
fía de cierta cautela
tu honor, remedio y estado. [...]
Si el fin que pienso consigo,
entonces reina serás,
y no me preguntes más,
que bien claro te lo digo⁶⁶¹.

L'irruption de la reine en pleine tentative de viol met fin à l'agression, même si Jeanne ne comprend pas ce à quoi Isabelle vient d'échapper. Cette situation d'extrême ambiguïté sert selon nous, d'avertissement quant au potentiel de violence d'André, sur une situation qui aurait pu dégénérer pour Isabela mais qui aurait pu se produire sur Jeanne. Lorsqu'elle arrive près des deux personnages, la reine est suspicieuse, et elle n'hésite pas à rappeler à son époux qu'il n'est pas bon de forcer les femmes, ce à quoi le tyran répond en toute ironie :

REINA : Es así; pero no es bien
que la fuerce.

ANDRÉS : ¿Quién la fuerza?

REINA : Todo lo quiere por fuerza
Vuestra Alteza⁶⁶².

Jeanne est en quelque sorte épargnée par les agissements sexuels d'André, protégée par sa position de souveraine et de puissante. Cette tentative de viol sur tierce personne a une répercussion néanmoins politique puisque cela accélère la prise de conscience par Jeanne du danger représenté par son mari, potentiel violeur de femmes, et déclenche sa volonté d'assassiner l'agresseur.

⁶⁶¹ Vega, Lope de, *La reina Juana de Nápoles*, op. cit., II, p. 707.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 709.

Ainsi, le statut de la reine semble préserver, dans la plupart des cas, la souveraine du viol et de l'agression, comme c'est le cas de Jeanne ou de Cléopâtre. Il est néanmoins bafoué ou ignoré comme c'est le cas pour Philomène et Procné (même si celle-ci ne subit pas directement l'agression), reléguant très souvent la souveraine à la même situation que les femmes d'un statut social plus ordinaire, qui sont vulnérables, victimisées par la force et pointées du doigt en cas de perte d'honneur. En conclusion, même la tentative d'agression sexuelle par procuration vécue par Jeanne n'exclut pas la potentialité pour la reine de devenir victime.

1.1.3 Le viol par procuration dans *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla

Progne y Filomena qui est considérée par Juan Matas Caballero comme une tragédie érotique⁶⁶³, explore le thème de la violence sexuelle par Rojas Zorrilla, une thématique récurrente chez l'auteur qui a également mis en scène Lucrece, l'une des premières victimes littéraires de viol dans *Lucrecia y Tarquino*⁶⁶⁴. Contrairement à l'œuvre de Castro, Térée va jusqu'au bout de l'agression et commet le viol en tendant un guet-apens à la reine, se rapprochant de la version ovidienne alors même que l'auteur avait des doutes sur un viol à répétition⁶⁶⁵. Le roi se fait passer pour Hippolyte au début, convaincu de réussir son forfait : « Hoy gozaré a Filomena [...] / Y castigaré también, / amoroso a un tiempo y sabio, / en Hipólito un agravio / y en Filomena un desdén. », (II, v. 1574, vv. 1581-1584.) Même si la scène n'est pas représentée directement, à proprement parler, l'intervention de la reine perturbée au milieu d'un monologue d'Hippolyte, qui s'impatiente de ne pas voir sa maîtresse, marque la rupture avec une situation harmonieuse et innocente. Le travail du poète porte sur les cris qui font suite à l'agression sexuelle : « ¡Válgame el cielo! », (II, v. 2088) L'amant de la reine, intrigué et inquiet se met à sa recherche : « La voz presumo que he oído / de mi esposa en esta calma, / [...] Filomena, Filomena / Voces al viento voy dando. », (II, vv. 2069-2070, 2075-2076). Les découvertes successives qu'il fait cadencent cet événement tragique ; il tombe ainsi sur une mèche de cheveux ensanglantée par terre : « brevemente he examinado / y en rojo matiz bañado / este cabello encontrado. », (II, vv. 2102-2104). Les indications scéniques sont extrêmement fournies et explicites sur l'attitude de Philomène :

⁶⁶³ Sur le viol et la tentative de viol dans l'œuvre de Rojas Zorrilla, voir Matas Caballero Juan, « Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla. II. Desnudo y violencia », art. cit., p. 352-353.

⁶⁶⁴ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Lucrecia y Tarquino*, éd. Raymond R. MacCurdy, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1963.

⁶⁶⁵ « Même après ce nouvel attentat, dit-on (mais j'ose à peine le croire), Térée assouvit ses désirs à plusieurs reprises sur le corps qu'il avait torturé. », Ovide, *Les métamorphoses*, op. cit., p. 211.

« *Sale Filomena bañada en sangre, suelto el cabello y sin chapines.* », (II, p. 529). Crachant du sang : « *Arroje sangre por la boca.* » (II, p. 529), en état de choc : « *Hace señas y no puede hablar. / Hace señas que tiene el daño en la lengua.* », (II, p. 529). Elle parvient tout de même à écrire dans le sable à l'aide de l'arme d'Hippolyte ce dont elle vient d'être victime : « *¿Escribir quieres tu mal / en la rubia arena? Escribe sobre la arena y él lea.* », (II, p. 531) Toute la gestuelle de la reine muette, ensanglantée et souffrante est traduite par les mots de son amant comme une sorte de transcription d'un langage des signes, de sourd et muet :

Señas con la cabeza y las manos.

HIPÓLITO : ¿Te cortó la lengua? No.
 ¿Te hirió la lengua? Sí⁶⁶⁶.

Ainsi, l'acte de sévice sexuel est exprimé par les propres mots de Philomène qui mettent l'accent sur la force de l'homme, sa puissance physique face à une victime facile, plus frêle et fragile que lui :

« Tu hermano el rey... [...] »
« vengativo, fue tirano
contra la divina ley. »[...] »
« Hizo en mí, tuvo poder... [...] »
« ...todo lo que pudo hacer⁶⁶⁷. »

Si la représentation de cet épisode de l'agression sexuelle peut sembler plus subtile que chez Castro – car l'acte de violence dont il est question n'est pas montré sur scène –, il n'en reste pas moins que son récit qui vient immédiatement après sert à la libération de la parole de la victime, contraire aux lois du silence qui sont imposées généralement aux victimes de viol dans le théâtre. Contrairement à la Philomène de Castro qui fait vœu de silence et s'exile pour accoucher, celle de Rojas subit également une marginalisation choisie de la société mais sans avoir auparavant avoué son malheur à l'homme censé la protéger, qui lui, se mure aussi dans le silence, en accord avec l'attitude attendue de la famille honteuse : « Es significativo que al considerar las consecuencias de la violación, todos los parientes deciden callarse para salvar las apariencias y el honor de la familia »⁶⁶⁸. Juan José Pastor Comín y voit un écho à l'épisode de la condamnation à la lapidation d'une femme adultère par les Scribes et les Pharisiens dans l'*Évangile selon Saint Jean*⁶⁶⁹. Le lien est peut-être un peu exagéré car nul ne sait ce que le Christ écrit dans le sable et la femme adultère, pécheresse, grâce à l'intervention de Jésus, est épargnée par les siens. L'inscription dans le

⁶⁶⁶ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Progne y Filomena*, op. cit., II, vv. 2131-2132.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, II, v. 2146, vv. 2149-2150, v. 2153, v. 2156.

⁶⁶⁸ Casa, Franck P., « El tema de la violación sexual en la comedia », art. cit., p. 207-208.

⁶⁶⁹ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Progne y Filomena*, op. cit., p. 530.

sable clair d'un péché de sang permet de conserver un écrit de l'agression. Hippolyte toutefois, se charge bien d'effacer ce qu'il vient de lire : *Borra la arena*, (p. 531), comme pour oublier cette atteinte à l'honneur de sa maîtresse et à lui-même. D'ailleurs, il ne tiendra pas sa promesse faite à Procné de venger Philomène : « yo te vengaré », (II, v. 2134). Le motif du sable comme support de l'inscription est repris par le même auteur dans *Los áspides de Cleopatra* par la reine Cléopâtre, ce qui nous fait dire que cet écho est sans doute volontaire.

Mettant ainsi en danger l'honneur de sa famille, de sa sœur et de son prétendant, elle étouffe le scandale, donnant l'impression de s'éloigner pour ne revenir que lorsque les choses seront arrangées. Procné, surprise par l'exil de sa sœur, explique à sa confidente Libia les soupçons qu'elle a envers l'attitude de son mari et de Philomène, sans se douter de l'ampleur de leur relation violente et incestueuse :

[...] una noche el rey,
ya sin poder refrenarse
de su delito, eligiendo
a la sombra por imagen,
solicitó –estaba ciego–
con mi hermana – no fue amante,
que no sabe violentar
el que amor dispuesto sabe –⁶⁷⁰.

Le choix de Philomène de s'exclure temporairement de la société a des répercussions sur sa sœur, condamnée malgré elle à la patience et à l'ignorance : « Cuatro meses ha que ausente / lloro, sin saber quejarme. », (III, vv. 2331-2332). Même le palais murmure, influencé par les rumeurs et la honte autour de l'honneur des femmes de la famille : « al preguntarles / a los criados del rey / si de Filomena saben, / aun callado con la voz / lo dicen con el semblante. », (III, vv. 2348-2352). La réputation des sœurs et des reines semble entachée de scandale et lorsque Procné sollicite une entrevue avec le roi pour lever ses méfiances, elle prédit en aparté une vengeance terrible si son sang a été affecté : « Y a los dioses doy palabra/ que si hay ofensa en mi sangre... / [...] con su acero, ... pero callen mis venganzas. », (III, vv. 2529-2530, vv. 2537-2538). Sortie de son silence, Philomène raconte à sa sœur ce qu'elle a subi, dans une scène extrêmement pathétique qui met en lumière la souffrance et la honte ressenties par Philomène ainsi que la précaution qu'elle prend à avouer ce crime de sang, consciente de transférer la douleur sur sa sœur :

PROGNE : Fue violencia. [...]

FILOMENA : ... y encontré...

⁶⁷⁰ *Ibid.*, III, vv. 2303-2310.

PROGNE : Tu mal colijo.

FILOMENA : ...a tu esposo...

PROGNE : ¡Suerte airada!

FILOMENA : Intentó...

PROGNE : Dime el delito.

FILOMENA : ...violar...

PROGNE : ¡Aquí de mis ojos!

FILOMENA : ... a mi honor...⁶⁷¹

L'usage du verbe « violar » même si celui-ci se réfère à l'honneur est assez rare au théâtre et diffère de l'emploi régulier pour ce type d'agression du verbe « forzar ». Peut-être que la sonorité de « violar », proche de « violencia » provoque un effet plus dramatique et pathétique. D'ailleurs, Philomène n'emploie au début que le verbe « intentar » avant de dévoiler ce qu'elle a subi : « era fuego su amor, era yo el centro ; / anímome, doy voces, / [...] Ruégole que me deje; mas él, ciego, / hizo salsa a su amor del mismo ruego. [...] y con infame mengua / fija el acero en mi irritada lengua. / A mi sangre derrama, / que era apetito y no era amor su llama »⁶⁷². Se soulevant contre les idéaux d'une société qui condamne les victimes au silence, à ne pas afficher l'offense, Procné chez Rojas porte l'humiliation familiale et sociale pour deux, par mimétisme de la souffrance fraternelle : « mi honor solo me apasiona, / que tu honor es mi honor mesmo »⁶⁷³. Dans les deux œuvres sur les reines athéniennes, le cas de Philomène et le silence dans lequel elle choisit de demeurer, suite à la mutilation de sa langue, correspondent mieux à la honte subie par les femmes victimes de viol⁶⁷⁴. C'est donc sa sœur qui récupère cette rancœur et l'extériorise, exploitant « el potencial expresivo y emotivo del tema de la honra como metáfora dramática del laberinto de la presión social y de un mecanismo monstruosamente autónomo »⁶⁷⁵. Cette rhétorique du silence assombrit le destin des femmes qui ont pleinement conscience des obligations morales auxquelles elles s'exposent. Par conséquent, la prise de conscience de la douleur suite au viol et l'expression de ces souffrances contribuent une fois de plus à octroyer un espace d'expression que donnent les auteurs aux femmes. Sans que cela change quoi que ce soit à

⁶⁷¹ *Ibid.*, III, v. 3272, vv. 3275-3279.

⁶⁷² *Ibid.*, III, vv. 3303-3304, vv. 3306-3307, vv. 3312-3315.

⁶⁷³ *Ibid.*, II, vv. 1307-1308.

⁶⁷⁴ Selon Edwin Honing, la femme victime de viol vit une sorte de « private Holy Inquisition », durant laquelle elle est condamnée au silence deux mois après l'agression, « Calderón's strange mercy play » in *The Massachusetts Review*, vol. 3, n° 1, 1961, p. 80-107, p. 80.

⁶⁷⁵ Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 470.

leur condition dans les faits, il est probable que l'on puisse prévoir chez les spectateurs une certaine dose de compassion devant les agresseurs pathologiques et leurs victimes – parfois tuées. Il est évident que les violences conjugales laissent une empreinte extérieure et visible, comme la mutilation de Philomène dans l'œuvre de Rojas ou de Castro, blessure qui laisse des marques physiques extérieures, contrairement au viol. Dans l'œuvre du Tolédan, la blessure à la langue vient, certes, permettre à Térée de réduire au silence sa victime mais elle est aussi une agression physique envers sa capacité à s'exprimer plus ou moins librement. La stratégie de la patience, du silence et de l'exil pendant trois ans est choisie par la reine pour ne pas perturber l'ordre social même si les spectateurs et Hippolyte sont au courant de l'agression et connaissent l'identité du violeur. On ne pourra peut-être pas qualifier cette attitude d'héroïque puisque le comportement choisi par la reine Philomène est celui de la résignation forcée, causée par un affront physique si terrible et cruel qu'elle n'a pas le choix : il s'agit une fois de plus d'un rapport de force implicite de l'homme sur la femme ou pour reprendre les vers de l'œuvre de Calderón de la Barca « en trances de honor / dice un discreto proverbio : 'no hay cosa como callar' »⁶⁷⁶. Dans cette pièce, Eléonore violée par Jean doit accepter un mariage arrangé avec son violeur pour ne pas laisser l'affront en suspens. La problématique de l'agression partagée et vécue par les deux sœurs alors qu'une seulement est violée et mutilée, renforce l'idée de l'honneur d'une famille déchue. Toutefois, les sœurs se « victimisant » entre elles dans le dernier acte de l'œuvre de Rojas, prennent l'agression comme un affront personnel, fraternel mais pas forcément familial :

Tuyo es no más el agravio,
 mío el agravio y desprecio :
 a ti un honor te ha importado,
 a mí un honor y unos celos;
 a ti el amor de tu esposo,
 a mí el amor que te tengo⁶⁷⁷.

Chez Castro, pour camoufler l'agression physique de Philomène, les messagers du palais annoncent son suicide, ce qui plonge bien évidemment Procné dans un état de désespoir incommensurable : « ¡Ay, hermana querida! / ¡Cómo es mi muerte la que fue mi vida! », (III, vv. 3328-3333.) Le texte de cette pièce met en évidence le lien de sang extrêmement puissant entre les deux sœurs qui fonctionnent en miroir l'une de l'autre. L'honneur reste exploité dans les trois pièces données en exemple auparavant comme des éléments transitoires qui

⁶⁷⁶ Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias de capa y espada : La dama duende; No hay cosa como callar*, éd. Angel Valbuena Briones, Madrid, Espase-Calpe, 1973, vv. 3399-3401.

⁶⁷⁷ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Progne y Filomena*, *op. cit.*, III, vv. 3328-3333.

permettent pour les deux *Progne y Filomena* de se centrer sur la vengeance seule ou à deux et pour l'œuvre de Lope, de faciliter la reprise du pouvoir de la reine.

Très souvent, la situation qui déclenche cette violence physique est due à la non-conformité de la femme avec les demandes d'un homme, un « cortejo fracasado » qui justifie le passage à l'action par l'agresseur. Felipe Pedraza explique que l'homme est mis en position de victime lorsqu'il est rejeté : si la femme ne l'avait pas repoussé, il n'aurait pas eu recours au viol, ce qui fait de la femme, qu'elle soit reine ou simple femme du peuple, l'éternelle coupable⁶⁷⁸.

1.1.4 Les reines victimes de la violence verbale et psychologique

Si la violence physique n'est pas toujours montrée de façon explicite sur scène, elle est parfois incorporée par la relation d'un personnage, ce qu'il a vu, à travers les voix des personnages qui sont « dentro », une autre forme de violence sur la femme est également présente : la violence psychologique, considérée par María Teresa Julio comme : « cualquier tipo de agresión que atente contra la dignidad de la persona y cualquier tipo de coacción emocional que condicione su libertad. Así, la humillación y el sometimiento no dejan de ser dos manifestaciones de este tipo de violencia »⁶⁷⁹. Cette soumission est souvent utilisée pour les femmes dont les auteurs se moquent. Mais elle est également présente lorsqu'une femme se montre résistante à une norme. Le cas le plus récurrent de cette violence « non visible » sur la femme mais le plus communément accepté dans les mœurs est bien évidemment le mariage forcé qui soumet la femme à une obéissance paternelle puis maritale.

Moins spectaculaire que l'agression physique qui est très souvent représentée sur scène ou du moins racontée par d'autres personnages, qui dans ce cas, ne lésinent pas sur l'emphase, les hyperboles et les métaphores, l'agression morale et psychologique intensifie les rapports entre les reines et les hommes. Les insultes envers les reines ont déjà été mises en avant en 1625 dans la pièce de Calderón *La gran Cenobia* où la reine de Palmyre Zénobie est humiliée publiquement par son rival Aurélien : « *Van saliendo los soldados y después Cenobia, atadas las manos, cubierto el rostro; y luego la descubren y se hinca de rodillas [...] detrás de un carro triunfal, en el cual viene Aureliano, emperador, y a sus pies Cenobia,*

⁶⁷⁸ Pedraza Jiménez, Felipe B., « Variantes del galanteo en Rojas Zorrilla », in *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, éd. de Roberto Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, 2003, p. 113-133.

⁶⁷⁹ Julio, María Teresa, « Violencia y mujer en la dramaturgia de Rojas Zorrilla », in *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, éd. Arellano, Ignacio y Juan Antonio Martínez Berbel, New York, IDEA, 2013, p. 129-142, p. 139.

muy bizarra, atadas las manos, y tirando del carro, cautivos y detrás gente »⁶⁸⁰. L'abaissement de la reine parce qu'il s'agit d'une femme, qui ne peut qu'être victime selon lui, est la projection d'un environnement social tendu, une agressivité verbale rendue dans des échanges qui humilient sa victime :

AURELIANO: No en triunfal carro guiado
de fieras que se sujetan
a domesticas coyundas
vuestro invicto César entra,
sino en carro a quien conducen
viles esclavos que muestran
su humildad mi arrogancia: [...]
No os parezca una mujer
poco fin a tanta empresa, [...]
esta que veis a mis pies
mujer humillada, [...]
y para mirarlo todo,
mirad a Cenobia presa;
veréis arrogancia, envidia,
ambición, poder y fuerza
puesto a mis plantas, si está
Cenobia a mis plantas puesta⁶⁸¹.

Même s'il ne s'agit plus du contexte d'une victoire contre un ennemi (une femme en l'occurrence), on peut considérer qu'une violence psychologique de même ordre est exercée contre Jeanne et Rosemonde. La situation est distincte mais le but est le même : le roi est le personnage chargé de perpétuer la pression sociale sur les femmes au sein du royaume, femmes qui, elles-mêmes, la transmettront à leurs descendants :

REY : En esa copa, Rosimunda hermosa,
que tu padre fue infeliz cabeza,
quiero brindar a tu salud dichosa,
que es del convite la mayor grandeza. [...]

ROSIMUNDA: ¡Qué lisonja tan costosa ! [...]
Déjame, y proseguid vuestra comida. [...]
¿De qué feroz troglodita,
de aquellos que hambrientos comen
humana carne, de aquellos
que sangre racional sorben,
se escribe que cometiese
un delito tan enorme,
una crueldad tan injusta,
entre mil culpas atroces?⁶⁸²

Malgré la guerre et la violence des combats, Rosemonde n'accepte pas cette coutume qui la vise personnellement puisqu'elle affecte son tuteur biologique et que, face à elle, le roi

⁶⁸⁰ Calderón de la Barca, Pedro, *La gran Cenobia*, op. cit., II, p. 367, p. 373.

⁶⁸¹ *Ibid.*, III, p. 374-375.

⁶⁸² Rojas Zorrilla, Francisco de, *Morir pensando matar*, op. cit., I, vv. 457-460, v. 463, v. 461, vv. 469-476.

se montre particulièrement et excessivement cruel et tyrannique. Il s'agit d'un manque de respect de son honneur et de ses origines :

¿Fueron éstas las promesas,
son aquéstos los favores,
que solicitando alevé
que contigo me despose,
en los campos de Panonia
me hiciste ? **Más son traiciones
de los hombres cuando halagan,
que más el veneno esconden**⁶⁸³.

Se sentant agressée, elle prend les coutumes de son nouvel époux pour des insultes infâmantes : « injuria », (v. 545), ou des affronts (« afrentas », v. 579). Il s'agit d'une violence familiale et morale qui porte atteinte à son monde parental, bien qu'aucune mère ne soit citée, et qui désacralise la figure du père. La vulnérabilité de la femme est soulignée par le duc Flabio : « Fue su padre; es mujer y está ofendida », (I, v. 465), incapable qu'elle est de dépasser les conflits et de supporter un passage de flambeau entre le père et le nouvel époux. Le roi cherche à résoudre ce conflit et demande à Leoncio d'« aplacar a Rosimunda », (I, v. 639) suite à ce mariage qui ne s'est pas passé de façon conventionnelle. Le rappel des lois du royaume d'Alboin sert à renforcer les obligations morales qui incombent à la nouvelle reine, comme celle de faire bonne figure devant ses sujets, ne pas s'offusquer de traditions essentielles, en somme de montrer l'exemple à tous.

Dans l'œuvre de Lope, *La reina Juana de Nápoles*, le rapport de force, qui n'en restera qu'aux mots, est déterminé dès le début de la pièce et passe même pour un *leitmotiv* entre le personnage de la reine et celui d'André. Le ton de la menace est constamment utilisé par André, et s'installe entre eux un jeu psychologique où le plus astucieux gagnera. La notion de la « fuerza » est réutilisée à plusieurs reprises par la reine. Au début, apeurée devant l'individu qui fait preuve d'irrespect envers sa personne et son statut et qui la menace de mettre Naples à feu et à sang, elle n'hésite pas à lui tourner les talons en guise de réponse :

REINA : Ya vuestra Alteza me obliga
a que le pierda el respeto.
Voyme⁶⁸⁴.

André, courroucé par cette attitude irrespectueuse, se lance à sa poursuite et demande à ce qu'on l'arrête sur le champ, mais la reine, plus rapide, s'en sort à bon compte. Après cette tentative avortée d'imposition de sa force, il réitère lors de l'entrevue suivante avec Jeanne,

⁶⁸³ *Ibid.*, I, vv. 529-536.

⁶⁸⁴ Vega, Lope de, *La reina Juana de Nápoles*, *op. cit.*, I, p. 666.

changeant de tactique et se positionnant cette fois-ci en sauveur de son honneur, anticipant par là sa relation d'époux :

ANDRÉS : Prendedla, pues, ¿qué aguardáis?

REINA : ¡Ah, vasallos ! ¿Dónde estáis?
¿No hay quien me defienda?

ANDRÉS : **Sí,
yo te quiero defender.**
Tened la espada sangrienta,
porque esta vez hago cuenta
que definiendo a mi mujer⁶⁸⁵.

Une gradation de la confrontation entre André et la reine est perceptible tout au long de la pièce qui met en évidence la pression que le prince exerce sur Jeanne jusqu'à ce qu'elle le couronne. Les menaces, les insultes à demi-mot et les emportements caractérisent l'attitude d'André face à une victime qui tente de ne pas se laisser décontenancer, chose peu aisée au vu des moyens utilisés par le prince :

Casarte conmigo es justo,
siquiera por tu provecho,
y diré que no lo has hecho
por fuerza, sino por gusto.
Yo soy el vencedor⁶⁸⁶,

L'emploi d'une force installe un rapport d'intimidation fort, passant par l'humiliation, les moqueries et l'irrespect envers la reine et par extension envers la femme :

Acabemos, no haya más;
mujeres, **es lo mejor
que traten de su labor
sin meterse en lo demás.** [...] **¿Tendré miedo a mujeres?**⁶⁸⁷

Dans *La gran Semíramis*, la notion de l'honneur est assez rapidement survolée. Néanmoins, Sémiramis est contrainte de se soumettre à un autre homme que son propre époux Menón : lorsque le roi Nino demande de changer d'épouse, il en va de l'honneur du couple Menón-Sémiramis qui, par la volonté du souverain, est remis en cause comme le souligne la jeune femme : « Creo que quieres hacer, / contra toda ley y fuero, / aquesta triste mujer, / de mujer de un caballero / esclava de tu querer. », (I, vv. 383-387). La violence de l'acte de « démarier » la femme de son général pour qu'elle se marie avec lui est un abus de pouvoir de la part d'un roi tyrannique :

SEMÍRAMIS : Y más que será notado
en un rey tan poderoso,

⁶⁸⁵ *Ibid.*, I, p. 692.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, I, p. 693.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, III, p. 726-727.

ya que así lo hayas pensado,
hacerse por fuerza esposo
de esposa de su criado.

NINO : No curéis de adelgazar
tanto lo que hace un rey,
**pues es de considerar
que su voluntad es ley
y cual ley se ha de guardar**⁶⁸⁸.

En usant de son pouvoir comme bon lui semble, Nino laisse l'impression à Sémiramis qu'elle a le choix alors que ce n'est pas le cas ; le roi décide sans que les conséquences d'un éventuel amour entre les époux ne soient prises en compte :

Y no os duela de Menón,
que le daré por mujer,
en vuestra satisfacción,
quien no le pudiera ser
sino por vuestra ocasión⁶⁸⁹.

Conscientes malgré tout d'une emprise masculine physique ou psychologique sur elles, nos reines ne peuvent et n'acceptent pas d'être ces femmes sacrifiées par la société recréée dans les pièces. Face à ces différents types de violence, elles exploitent le potentiel de leur pouvoir pour résister, voire se rebeller.

1.2 Insubordinations assassines

1.2.1 Le démantèlement du code de l'honneur comme mode de défense

Comme l'écrit Arellano sur la perte de l'honneur et son impact chaotique sur la société devenant un outil indispensable d'équilibre du monde : « El *honor* es otro nombre de la *autoridad* que corresponde a un noble, y esta autoridad reconocida (reputación o respeto) es lo que debe asegurar cada miembro del estamento en bien de la estabilidad del cuerpo común. La pérdida de la autoridad nobiliaria – es irrelevante quién la provoque y por qué medios – destruiría la organización social, borraría las diferencias, confundiría todos los estratos y provocaría el caos y la violencia generalizada »⁶⁹⁰.

Pour maintenir un ordre en haut de la hiérarchie sociale, la reine est souvent contrainte de se défendre elle-même, abandonnée qu'elle est par les hommes de son entourage. Le pouvoir conféré par son statut lui facilite l'accès à des droits qu'elle s'auto-attribue, qui

⁶⁸⁸ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, op. cit., I, vv. 408-417.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, I, vv. 448-432.

⁶⁹⁰ Arellano, Ignacio, « Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón », art. cit., p. 39-40.

semblent plus visibles dès lors que le personnage féminin est une souveraine. On assiste donc sur scène à un démantèlement du code de l'honneur, principe traditionnellement masculin qui passe du côté féminin. L'insoumission aux règles matrimoniales et par là même aux lois sociales fonctionne comme une « disfunción social » qui fait partie des tensions entre les hommes et les femmes qui posent question : « Porque, a partir de los datos que la literatura nos aporta desde finales del XVI, las relaciones hombre-mujer están siendo puestas en cuestión: Las infidelidades, las relaciones extramatrimoniales, la desobediencia a las decisiones paternas, son temas habituales »⁶⁹¹. Les reines se suffisent à elles-mêmes, s'éloignant des questions de paternité, de propriété et d'organisation sociale du monde : cette solitude permet une individualisation particulière du personnage de la reine, une valorisation ou au contraire une dévalorisation de son individu. Une rationalité, une lucidité ou une clairvoyance hors normes du personnage féminin doivent permettre, en théorie, d'offrir un contrepoint à un monde masculin confus et perdu, parfois plongé dans la tyrannie. Mais l'insubordination participant de la mise en valeur de la femme forte présente chez les grands auteurs de l'époque atteint toutefois ses limites. Lorsque l'honneur est affecté, le recours au sang versé en retour est légitime et justifié. En plus de bousculer les institutions sociales patriarcales comme les règles de mariages arrangés, l'insoumission est perçue comme une provocation qui, d'un point de vue dramatique, apporte une richesse indéniable à la pièce. Contrairement aux drames de l'époque qui ont pour habitude de mettre en avant des femmes qui luttent et défendent leur honneur comme Doña Mencía dans *El médico de su honra* de Calderón de la Barca et son célèbre « tuve amor, y tengo honor »⁶⁹², les reines semblent aller plus loin, ne se contentant pas de braver des exigences mais d'assumer un rôle dans leur défense. Les œuvres qui nous intéressent ressemblent davantage à des drames de *Comendadores* où la femme est certes victime d'abus sexuel, mais prend en charge sa défense pour récupérer un honneur bafoué⁶⁹³. D'ailleurs dans l'œuvre de Rojas Zorrilla *Progne y Filomena*, seul l'adultère féminin est condamné, de peur que la femme enfante d'un bâtard, alors que l'adultère de la part d'un homme est largement accepté dans les mœurs. Pourtant María Teresa Julio écrit : « El adulterio – considera ella – lo comete tanto la mujer como el

⁶⁹¹ Martínez Aguilar, Miguel, « ¿Función escénica o disfunción social? Los personajes femeninos en *El primer Conde de Flandes* de Mira de Amescua » in *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: Ficción teatral y realidad histórica*, éd. Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, Instituto de Estudios de la Mujer, 1998, p. 345-373, p. 346.

⁶⁹² Calderón de la Barca, Pedro, *El médico de su honra*, op. cit., v. 573.

⁶⁹³ Pour l'analyse portant sur deux pièces de Lope de Vega, *Peribañez y el Comendador de Ocaña* et *Fuenteovejuna*, où ce sont des femmes comme Laurencia qui appellent à la vengeance de leur affront, voir González González, Luis Mariano, « La mujer en el teatro del Siglo de Oro español » in *Teatro: Revista de estudios teatrales*, n° 6-7, 1995, p. 41-70, p. 48-52.

marido cuando uno de ellos es infiel al otro. Y, si en caso de adulterio, como dicta el estricto y convencional código de honor teatral, el marido tiene derecho a matar a la esposa, lo mismo reclama ella para sí»⁶⁹⁴. Dans cette pièce, les sœurs rappellent ainsi la pression sociale exercée en cas d'adultère et en concluent que lorsque le coupable est le mari la même sentence de mort peut être appliquée. Cette conclusion marque le point de départ de leur future vengeance collective : traditionnellement la femme est condamnée à mort quand elle met en jeu par son adultère l'honneur masculin. Ici, les sœurs se proposent de condamner à mort l'homme qui a commis l'adultère et bafoué ainsi l'honneur de son épouse :

PROGNE : También el agravio es mío.
Di, ¿cuando hace un adulterio
una mujer, no merece
la muerte?

FILOMENA : Ya lo confieso.

PROGNE : ¿Por qué?

FILOMENA : Porque va el honor
de su esposo.

PROGNE : Luego es cierto
que, si a mí me va el honor
tuyo siendo mi honor mesmo,
con adulterio y agravio
incurro en el mismo duelo.
Luego con justa razón
cobrar ahora pretendo
de uua muerte dos venganzas
y de un castigo dos premio⁶⁹⁵.

Rojas Zorrilla s'affiche comme l'auteur qui explore le plus profondément l'insubordination féminine dans des drames comme *La vida en el ataúd*⁶⁹⁶ (œuvre publiée par deux fois à la suite de *Morir pensando matar*, certainement par souci de catégorisation similaire), *Cada cual lo que le toca*⁶⁹⁷ ou encore *Casarse por vengarse*⁶⁹⁸. Considéré comme

⁶⁹⁴ Julio, María Teresa, « Para acabar con el feminismo de Rojas. Una visión crítica a la crítica », in *Rojas Zorrilla en su IV centenario*, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal et Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, p. 311-326, p. 315.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, III, vv. 3346-3359.

⁶⁹⁶ Rojas Zorrilla, Francisco de, *La vida en el ataúd*, éd. Raymond R. MacCurdy, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

⁶⁹⁷ « Fuera ya del ámbito mitológico-legendario, Rojas nos ofrece a otra vengadora asesina en *Cada cual lo que le toca*. Isabel da muerte a don Fernando, pretendiente que en otro tiempo la deshonró y la abandonó. Ante el regreso del caballero y la imposibilidad de que su actual esposo, Don Luis, tome venganza en él por falta de carácter, Isabel decide actuar y ejecutar sentencia, y así comunica al esposo el resultado de su empresa : « ya le di sangrienta muerte », (v. 3412), resolviendo ella misma el conflicto y la deshonra. », Julio, María Teresa, « Violencia y mujer en la dramaturgia de Rojas Zorrilla », art. cit, p. 134.

⁶⁹⁸ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Casarse por vengarse, Obras completas I*, éd. M. Teresa Julio, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p. 417-551.

un auteur féministe par les uns, comme Jean Testas⁶⁹⁹, ou un auteur anti-féministe par d'autres, comme María Teresa Julio⁷⁰⁰, il est manifeste que la rébellion féminine est un motif fascinant qui lui permet de rompre le moule des personnages féminins trop lisses. Il est pour nous en tout cas un auteur féministe dans la mesure où il insiste sur la capacité et le droit pour les femmes de « 'medicar' su honra »⁷⁰¹. Son modèle d'auto-défense des femmes qui sonne comme une démasculinisation de la défense de l'honneur est celui de la femme victime, trahie et trompée face à un homme coupable. La femme assume le rôle qui incombe à l'homme, faisant preuve de courage et sortant de la réserve imposée aux victimes d'affronts. Pour réparer la faute, la reine Procné repousse les limites d'un carcan féminin imposé par les lois sociales. Partant d'un récit antique qui attribue le rôle de la vengeresse à Procné, Rojas Zorrilla donne une lecture particulièrement réaliste du mythe, beaucoup plus poussée que celle de son prédécesseur Guillén de Castro qui lui explorait davantage les possibilités criminelles et infanticides que le motif de la défense de l'honneur à proprement parler. Dans *Morir pensando matar*, Rosemonde utilise dix fois le terme de « venganza » dans l'œuvre qui reprend également le thème en citant à sept reprises le verbe « vengar ». Le titre résonne comme un écho avec son processus de vengeance qui correspond à celui d'une préméditation mûrie. Au départ, cependant, Rosemonde pleure la mort de son père : « perdona si no te vengo; / y permíteme que llore / en mi dolor dos afrentas, / y en una acción mil baldones. », (I, vv. 557-560), mais très vite, elle se retourne contre son agresseur qui s'avère aussi être son époux. A la fois attristée et en colère, Rosemonde exprime un projet de vengeance qui devient très clair : « ¡Ay ingrato! ¡Ruego a los dioses / que me den de ti venganza! », (I, vv. 596-597.) Sans que les autres personnages ne soient au courant de ses projets, sa colère présage une action de grande ampleur, ce que Polo résume ainsi à propos des femmes agressées :

Una mujer enojada,
cuando se ve festejada,
si hace a las iras del ojo,
es tres demonios enteros,
es cuatrocientas harpías,
y es seis docenas de tías
que están pidiendo dineros⁷⁰².

Contrairement à la plupart des personnages féminins du théâtre qui acceptent leur rôle social même après avoir montré quelques signes de désobéissance, les reines se saisissent des

⁶⁹⁹ Testas, Jean, « Le féminisme de Francisco de Rojas Zorrilla », in *Mélanges offerts à Charles Aubrun*, éd. H. Vidal Sephiha, Editions Hispaniques, vol. II, 1975, p. 303-322.

⁷⁰⁰ Julio, María Teresa, « Para acabar con el feminismo de Rojas : Una visión crítica a la crítica », art. cit., p. 311-326.

⁷⁰¹ L'expression vient de Raymond R. MacCurdy dans sa préface de la pièce, Rojas Zorrilla, Francisco de, *Morir pensando matar*, op. cit., p. XXVI.

⁷⁰² *Ibid.*, I, vv. 664-670.

opportunités pour aller au bout de leurs convictions ou de leurs passions : Procné est une rebelle moins conventionnelle puisqu'elle tue l'agresseur de sa sœur et conserve son honneur, Jeanne de Naples récupère le sien en choisissant son époux et Rosemonde parvient à imposer sur le trône son amant, quitte à devenir des criminelles dans le sens de vengeresses assassines sans pour autant être perçues comme des hors-la-loi.

1.2.2. La vengeance féminine, ce plat qui se mange chaud, tiède ou glacé

Toutes nos reines de *comedias de venganza* ou de *revancha*, les drames d'honneur où l'affront, quel qu'il soit (physique ou psychologique), devient une affaire féminine pour reprendre un proverbe qui renvoie à la cuisine où « le plat se mange froid ». Les pièces de Rojas Zorrilla surtout sont synonymes de revanche et de riposte sanglantes, tout comme *La reina Juana de Nápoles*, considérée par Raymond MacCurdy comme un drame de vengeance néo-sénéquien⁷⁰³. Joan Oleza, remarque à propos de l'impact sur l'intrigue du déshonneur féminin et de la violence envers les femmes : « el esquema de la honra de la mujer noble agredida por el deseo ilegítimo del príncipe, tan viruesiano, es la base del conflicto [...] y conduce, inevitablemente, a sangrientos procesos de venganza, cargados de espectacular senequismo »⁷⁰⁴. Si la maltraitance envers la femme est susceptible de déclencher des vengeances de grande envergure, il est extrêmement rentable dramatiquement de positionner la victime en tant que vengeresse. Une fois de plus, notre questionnement est de savoir si la qualité de reine favorise un renforcement de la colère vengeresse ou s'il s'agit d'une caractéristique proprement féminine. L'impératrice Théodora dans *El ejemplo mayor de la desdicha*⁷⁰⁵ de Mira de Amescua, publiée en 1632, craignant d'être écartée du pouvoir, interfère ainsi personnellement dans la chute du favori du roi Bélisaire :

El retrato de Teodora es el contra-modelo de la mujer subordinada y silenciosa: Destacan su odio desmesurado y su falsedad con los que pone en marcha una serie de infamias. Estos actos no solo conducen a la destrucción del amor entre Antonio y Belisario. Teodora sabe perfectamente que sus maquinaciones determinan los pasos del Emperador y del héroe : sabe utilizar la envidia de los cortesanos para sus conspiraciones, sabe que Antonia no se atreve a rebelarse contra ella, sabe que la falsa acusación vertida contra Belisario y la mentira acerca de la carta constituyen un insulto contra su honra –uno « de los resortes sostenedores del orden social establecido » y sabe que poner en tela de

⁷⁰³ MacCurdy, Raymond R., *The tragic fall : Don Álvaro de Luna and other favorites in Spanish Golden Age drama*, Chapel Hill, U.N.C., 1978, p. 210.

⁷⁰⁴ Oleza, Joan, « La propuesta teatral del primer Lope de Vega » in *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, p. 251-308.

⁷⁰⁵ Mira de Amescua, Antonio, *El ejemplo mayor de la desdicha*, in *Teatro completo*, éd. Agustín de la Granja, vol. I, Universidad de Granada, Diputación de Granada, 2001.

juicio su honra provocará una reacción inmediata del rey, que no dejará a Belisario ninguna posibilidad para probar su inocencia⁷⁰⁶.

Comme Théodora, Jeanne « sait » les faiblesses d'André et en use pour le piéger à son insu, non sans avoir réfléchi en amont à ce piège. On parlera dans ce cas d'une vengeance préméditée à la fois glacée et insensible en opposition à la vengeance d'émotion, enflammée et passionnée que les deux œuvres *Progne y Filomena* incarnent malgré quelques divergences, l'une étant plus modérée que l'autre. L'exemple de Sémiramis dans l'œuvre de Virués évoque également une vengeance mûrie et préméditée puisque la reine planifie pendant seize ans sa vengeance entre le premier et le deuxième acte : « que ha ya diez y seis años que en mí reina / con título de reina sin ser reina. », (II, vv. 947-948).

Dans la pièce de Castro, la vengeance est investie par une proche de la victime : Procné la sœur se lance dans ce processus de riposte sans en avoir parlé auparavant avec la victime elle-même. Quand Procné trouve une toile qui représente la scène de violence subie par sa sœur et comprend alors que celle-ci a été violée sexuellement et lorsque le responsable est découvert, sa fureur devient incontrôlable :

PROGNE : ¿No es un hombre atrevido
 que a una mujer con una daga tira,
 y en la boca la toca
 y arroja sangre al pecho por la boca?
 La lengua le ha cortado,
 y el tocado y vestido descompuesta,
 como que la ha forzado.
 ¡Válgame el cielo! ¿Qué desdicha es ésta?
 ¿No dice aquí Tereo,
 y Filomena aquí? ¿Qué es lo que veo?⁷⁰⁷

Le message laissé par sa sœur que Procné lit à haute voix ne lui laisse plus de doute sur ce qui s'est passé. À ce moment-là, elle imagine le viol de Philomène enceinte sans pouvoir imaginer que la tentative a échoué :

PROGNE : « Esto hizo en mí el traidor,
 y más lo que pudo hacer,
 contra mi gusto, en mi honor. »⁷⁰⁸

Comme si elle menait une enquête qui apporte progressivement des indices sur l'affront subi, Procné découvre avec horreur des preuves de l'incident commis sur sa sœur et de l'infidélité de son époux :

PROGNE ¡Oh traidor, oh falso amigo,

⁷⁰⁶ Bauer-Funke, Cerstin, « Análisis comparado de *El ejemplo mayor de la desdicha* de Antonio Mira de Amescua y *Bélisaire* de Jean Rotrou », in *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, éd. Christoph Strosetzki, Münster, 2001, p. 176-186, p. 182.

⁷⁰⁷ Castro, Guillén de, *Progne y Filomena*, op. cit., II, p. 147.

⁷⁰⁸ *Ibid.*

vil esposo, infame arpía,
que en mi mesa y en mi cama
ensucias mi sangre limpia!
Cielo justo, tierra injusta,
pues no vengas, ni castigas,
ni tu centro tiene entrañas,
ni en tus dioses hay justicia.

Rásgase las tocas y arráncase los cabellos.

Este cabello arrancado,
estas tocas y estas cintas
fueran lazos a este cuello,
y yo verdugo a esta vida;
mas por vengarme primero
es bien que rabiando viva⁷⁰⁹.

L'utilisation du terme « verdugo » inverse donc le rapport entre l'agresseur et la victime, Procné assumant le rôle de la réparatrice d'un honneur bafoué. Le moyen choisi pour venger sa sœur ne laisse pas le temps à une méditation et intervient de façon spontanée, bien que la reine justifie légalement son choix :

PROGNE Venid, hijo de un traidor
de casta infame y maldita,
pagará tanta inocencia
culpas de tanta malicia;
mataréos, aunque sois mío,
pues me afrento de que digan
que os he dado tan mal padre,
y que es suya cosa mía.
No quiero yo que en el mundo
crezca tan mala semilla,
y hereden otras mujeres
en mi sangre mi desdicha.
Por ser retrato de aquél
que a esta venganza me incita,
para atormentalle el alma
quiero quitalle la vida. [...]
será su muerte inaudita,
y no habrá dado mujer
tal veneno a tal herida,
tal venganza a tal agravio,
ni a tal valor tal invidia. [...]
La mía
será ejemplo de los hombres
y del mundo asombro y grima. [...]
Yo haré que los hombres digan,
que hace cruel la venganza
quien de una mujer la fia⁷¹⁰.

La peur qu'un sang souillé ne se répande parmi les héritiers est à écarter selon la reine, qui fait alors de son fils la prochaine victime d'un drame conjugal et familial qui ne sera pas sans conséquences politiques. Cette décision, que nous étudierons plus loin, d'un point de vue

⁷⁰⁹ *Ibid.*, II, p. 148.

⁷¹⁰ *Ibid.*, II, p. 148-149.

plus psychanalytique eu égard au sacrifice d'un enfant par sa mère, intervient comme une décision politique prise par la reine pour ne pas propager l'affront dans la famille royale. La conséquence d'un tel geste est à considérer comme un acte politique fort bien qu'extrémiste.

Rojas Zorrilla, pourtant novateur dans son traitement du mythe, qu'il tente de rendre plus réaliste, ne donne pas la même perspective à la vengeance également exécutée par Procné. Dans les deux cas, la vengeance porte une couleur exceptionnelle car elle est prise en charge par une femme. Dans la pièce du Tolédan, il s'agit d'une vengeance plus réfléchie et tempérée, acceptée par la victime elle-même et sa sœur. Le fait que le viol se réalise dans cette œuvre rend Philomène plus fragile et l'imposition d'une femme forte à ses côtés donne davantage de légitimité à la vengeance de Procné :

Pues amor, honor, venganza,
celos, agravio y desprecio,
con ese acero que aquí
se han dejado cobra pienso
con su sangre, con mi fama,
con mi injuria, con su acero,
para que el nombre de Progne
se escriba en bronces eternos⁷¹¹.

Ainsi, les sœurs sortent de leur rôle de victime pour endosser celui de responsables de leur honneur quitte à exercer la violence en retour. L'implication totale de la reine dans la reconquête de sa dignité en tant que femme devient le motif obsédant qui mène l'intrigue jusqu'à un face à face avec l'agresseur.

Pour que la vengeance soit mise en œuvre, une collaboration qu'elle soit familiale, entre sœurs (Procné chez Rojas), entre femmes (Jeanne dans *La reina Juana de Nápoles*) ou entre amants (Rosemonde dans *Morir pensando matar*) est nécessaire. La vengeance étant considérée comme une finalité pour laquelle l'agresseur doit forcément être éliminé du fait du bien fondé de la colère, les facteurs d'aide extérieure ou intérieure à la famille royale sont essentiels. Aucune des trois vengeresses (nous excluons Procné chez Castro qui, elle, choisit une voie encore différente et plus individualiste, à travers l'infanticide comme moyen de pression sur l'agresseur) ne parvient à se venger seule. L'association avec une personne proche sur qui la reine rend possible l'homicide. Chez Rojas, Procné entraîne sa sœur Philomène, qui apparaît comme une femme plus faible et qui a besoin d'une « meneuse » :

PROGNE : Y, obrando las dos, con esto
dos escrúpulos tan graves
satisfacemos a un tiempo.

FILOMENA : Pues yo tu consejo admito.

⁷¹¹ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Progne y Filomena*, op. cit., III, vv. 3334-3341.

PROGNE : Pues yo tu valor apruebo.

FILOMENA : Muera el traidor⁷¹².

Dans *La reina Juana de Nápoles*, Jeanne est poussée et sollicitée par sa dame de compagnie Marguerite qui montre des signes d'accord avec le projet de la reine. Sans clairement indiquer le plan à venir, les femmes s'accordent étrangement – signe d'une complicité typiquement féminine qui n'a pas besoin de s'exprimer – pour exécuter André, encouragées par un chant qui prône la légitime défense :

Tal vez se ofrece,
que es virtud ser homicida;
que defendiendo su vida,
el que mata antes merece.
Y así, si te ha de matar
algún enemigo fiero,
*madruga y mata primero*⁷¹³.

Dans *Morir pensando matar* de Rojas Zorrilla, dès le premier acte face un Leoncio un peu gauche et impressionné par la reine : « Señóra, / si acaso pudo mi pecho, / si acaso mi voluntad, / si acaso mi entendimiento / caben en vuestra memoria, / yo ... ¿cuándo? ... ¿qué? », (I, vv. 787-792), Rosemonde n'hésite pas à utiliser l'impact sexuel qu'elle dégage sur lui : « que estaba determinada / de empeñarle yo primero, / y con fingidas caricias / animarle a lo que emprendo. », (I, vv. 795-798). Elle partage son plan avec lui pour se débarrasser de son époux qu'elle considère comme agressif et violent en lui proposant de trancher « su infame cuello », (I, v. 852) s'il souhaite « negociar [su] mano », (I, v. 851). Cette vengeance préméditée fait l'objet de l'intrigue principale de l'œuvre, une riposte assassine qui devient un motif d'obsession :

Así mi venganza trazo. [...]
Así morirá Alboino. [...]
Mujer soy que está ofendida. [...]
¡Muera el rey! [...]
¡Denme los cielos venganza! [...]
Pagarás bárbaro rey⁷¹⁴.

Les auxiliaires des reines sont donc tous conscients de participer à un homicide et aucun ne se dérobe à cette tâche, la trouvant à la fois légitime et nécessaire. Dans la pièce de Lope, Jeanne relativise le tyrannicide d'André du fait de son illégitimité sur le trône et de sa qualité de simple consort. Enfin pour Procné, la double attaque familiale, l'inceste et la

⁷¹² *Ibid.*, III, vv. 3377-3382.

⁷¹³ Vega, Lope de, *La reina Juana de Nápoles*, op. cit., III, p. 740.

⁷¹⁴ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Morir pensando matar*, op. cit., I, vv. 919-921, v. 923, v. 925, v. 927, II, v. 1423.

trahison du mari, est justifiée sans aucun doute. Pour ces deux reines, le tyrannicide est un acte inévitable qui fait des souveraines les protectrices d'un monde pollué par des hommes mauvais. Dans le cas de Procné chez Castro, la vengeance est immédiate, – réaction incontrôlée à une émotion forte – alors que pour Jeanne, Procné soutenue par Philomène chez Rojas Zorrilla et Rosemonde aidée de Leonio, la revanche intervient comme une riposte maîtrisée et pensée. A l'inverse des uxoricides caldéroniens si connus, les souveraines assument des conjugicides ou mariticides, elles soulignent même l'horreur dans laquelle peuvent basculer les femmes lorsqu'il s'agit de se venger. La réflexion autour du tyrannicide va au-delà de la suppression d'un despote puisqu'elle met en évidence une violence intra-couple, intime et viscérale. Un rapport implicite se met en place entre la scène et le public, qui prend la forme d'un tribunal témoin de la vengeance proposée sous ses yeux. Les témoins sont les personnages qui vivent la spirale vengeresse ainsi que le public pris à partie qui juge de ce qu'il voit et doit faire preuve de discernement face à ce qui est représenté et ce qui lui semble légitime⁷¹⁵. Virués, à la fin du XVI^e siècle avec sa pièce sur Sémiramis propose une autre réflexion sur la légitimité : la tyrannie féminine sert de base pour les auteurs à venir sur ce sujet où la victime devient l'humain en général et l'agresseur la reine.

2. LES REINES COUPABLES DE TYRANNIE

2.1.1 Usages et dérives d'un pouvoir *sur* : de reine à *tirana*

La représentation compulsive et obsessionnelle du pouvoir au XVII^e siècle déjà amorcée à la fin du siècle précédent⁷¹⁶, offre une place de choix à la reine qui relève d'une double complexité : indépendamment de son identité sexuelle et individuelle, se pose la problématique de sa relation au pouvoir, et plus encore dans ses excès. Il est légitime de se demander si l'on peut et si l'on doit la traiter de la même manière que le roi, si les *tiranas* du théâtre ne sont que les *alter ego* féminins des rois tyrans⁷¹⁷ et enfin s'il existe de véritables changements entre les archétypes bipolarisés de la reine exemplaire et de la reine tyrannique.

⁷¹⁵ Biet, Christian, « La spirale vengeresse dans les tragédies de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle : une forme, une obsession » in *La Tragédie espagnole et son contexte européen XV^e-XVII^e siècle - Circulation des modèles et renouvellement des formes*, op. cit., p. 21-30.

⁷¹⁶ Bermúdez, Jerónimo, *El tirano en escena: Tragedias del siglo XVI*, éd. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

⁷¹⁷ La tyrannie est un thème de la Renaissance néosénéquienne qui devient le motif central dans les pièces de Virués comme *Atila furioso*, la *Tragedia del príncipe tirano* de Juan de la Cueva et *Alejandra* de Lupercio Leonardo de Argensola, in *Tragedias*, éd. Luigi Giuliani Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

La construction du roi idéal selon une conception horatienne du *prodesse et delectare* entre dans une dimension particulière quand il s'agit de la reine. A cause des *a priori* historiques et sociologiques mis en évidence auparavant, le fait d'être associé à une femme leste d'une phobie supplémentaire dans la représentation de la monarchie, décuplant ainsi les alternatives du pouvoir.

Dans un théâtre de conception didactique, l'image de la reine est naturellement disséquée afin que l'on puisse conclure dans la plupart des cas à l'impossibilité de la permanence des femmes au pouvoir. Outre le personnage de la bonne ou de la mauvaise reine, quels sont les modèles monarchiques qu'elle peut présenter ? Existe-t-il une tyrannie proprement féminine ? Au vu du nombre très réduit de reines tyranniques par rapport aux reines exemplaires et idéalisées, force est de constater une rareté du phénomène par comparaison avec celui, presque omniprésent, du tyran. D'un point de vue lexical, si dans le corpus théâtral espagnol le terme *tirana* est utilisé en tant que substantif ou comme adjectif qualificatif pour désigner le tyran féminin, il ne va pas de soi dans la langue française ou la langue anglaise qui n'ont jamais, aujourd'hui encore, féminisé le terme. Dans la langue française, le synonyme le plus courant serait « despote » mais, lorsqu'il s'agit d'une femme, il doit être précédé d'un article féminin. Si, en espagnol, le terme est avéré, il induit une conceptualisation possiblement crédible pour les Espagnols de l'époque d'un tyran féminin. Du moins dans la péninsule ibérique s'est posée la question de rendre féminin ce qui relevait du domaine de l'homme. Le principe de base dans ces pièces qui détermine si la reine est tyrannique ou non, est la projection excessive de *Yo soy la reina*, formule historique d'Isabelle la Catholique, héritée du célèbre *ego sum, quid sum* où la reine veut à la fois être et avoir le pouvoir. La reine devient un tyran à partir du moment où elle n'utilise plus son pouvoir à bon escient mais qu'elle embrasse les dérives et les vices que lui attribue la prérogative de l'autorité. Manuel Delgado souligne les trois vices ou passions sénéquiennes communément abordées dans le théâtre européen de la Renaissance qui définissent la tyrannie dans le théâtre du dramaturge Guillén de Castro et qui correspondent de façon générale aux penchants qui conduisent les hommes à la tyrannie : la luxure tout d'abord, l'ambition et enfin la cruauté⁷¹⁸. Ces trois passions propres à la tyrannie peuvent effectivement s'appliquer aux reines *tiranas* du corpus. Cependant, deux caractéristiques sont mises en avant : celle d'un comportement typiquement tyrannique, *ex defectu tituli*, en soi un tyran féminin d'exercice et

⁷¹⁸ Delgado, Manuel, *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*, 1984, Barcelona, Puvill libros, p. 21.

celle d'un excès tyrannique, atypique et temporel, *ex parte exercii*, qui résulte de la remise en cause d'un autre pouvoir tyrannique.

La figure de Sémiramis dans *La gran Semíramis* puis *La hija del aire*, Jézabel dans *La mujer que manda en casa*, Cléopâtre dans *Los áspides de Cleopatra* ainsi que Rosemonde dans *Morir pensando matar* sont clairement identifiables comme des vraies *tiranas*, des tyrans d'exercice *ex defectu tituli* qui, grâce à leur position sociale, font inévitablement preuve de violence, usant de leur pouvoir *sur* autrui. Toute forme de soumission à l'ordre divin qui, en principe, est le lien sacré qui unit la souveraine à l'institution, est écartée au profit d'une perspective ultra-personnelle du personnage.

A l'inverse, celles que nous nommons les fausses *tiranas* usent de leur pouvoir *ex parte exercii*, comme les sœurs de Thrace Procné et Philomène dans les deux œuvres du corpus ainsi que Jeanne dans *La reina Juana de Nápoles* afin de rééquilibrer un pouvoir mis à mal et se rendent d'abord justice à elles-mêmes puis à la société, utilisant le droit de résistance et d'exécution, privilège accepté et revendiqué par tous. Elles manifestent des comportements parfois démesurés et des excès violents qui ne sont qu'éphémères. Dans un monde où la fin justifie toujours les moyens, l'utilisation d'une violence qui sortirait des codes d'un comportement positif est acceptée et ne choque en rien. Ainsi, si Zénobie avait tué de ses propres mains Aureliano dans l'œuvre caldéronienne *La gran Cenobia* ou si la reine byzantine Irène dans *La república al revés* de Tirso de Molina, après avoir crevé les yeux de son fils le tyran Constantin, l'avait achevé, il est fort à parier que ces scènes auraient participé à la conception de la reine juste et parfaite dans le mesure où le tyrannicide mis en œuvre par une femme vient apaiser un ordre bouleversé. C'est par ailleurs le cas de la reine veuve María de Molina dans *La prudencia en la mujer* qui, pour préserver la paix dans son royaume et le purifier des ennemis juifs empoisonne le médecin Ismaël. Ces reines aux excès de violence sont justes car elles se battent contre un tyran dont le modèle est si souvent décrié et critiqué dans les pièces de l'époque : « El regicidio es la única manera de remediar una situación delictuosa pero solo si el individuo que desempeña tal cargo tiene intenciones impecables⁷¹⁹. »

Le déséquilibre numérique entre les figures de reines légitimement et illégitimement violentes qui nous intéressent montre que la réflexion de cette époque repose sur un double constat : les auteurs sont admiratifs de ces *superwomen* et désireux d'explorer les dérives dont elles peuvent se rendre coupables. Plus les exemples sont marquants, plus la persuasion que la

⁷¹⁹ Lauer, Robert A., « La imagen del rey tirano en el teatro calderoniano », in *Hacia Calderón*, éd. Hans Flashe, Archivum Calderonianum, 5, Stuttgart, Franz Steiner, Verlag 1988, p. 65-76, p. 67.

femme de pouvoir comme possibilité utopique est réussie et efficace. Dans chacun des cas qui nous occupe, la reine, plus encore que le roi et ce, parce qu'elle est femme et qu'elle a du pouvoir, est confrontée à un moment ou un autre à ses passions et ses sentiments qui ne manquent pas de dégénérer ou du moins d'être traités de façon bien particulière. Alors, est-ce que le sort réservé par les autres personnages à leur égard est de la même intensité que lorsqu'il s'agit de tyrans rois ? N'y aurait-il pas une violence plus exacerbée lorsque la reine est excessive ?

2.1.2 L'ambiguïté de la tyrannie féminine *versus* la tyrannie masculine

Reines *tiranas* ou reines victimes de tyran, le sujet d'une tyrannie quelle qu'elle soit intéresse l'ensemble des grands auteurs de l'époque. L'ambiguïté que suppose le traitement du motif pour les auteurs, est à prendre en compte avec le contexte historico-politique du moment, ainsi que la relation de la tyrannie avec la monarchie de Philippe II, Philippe III ou Philippe IV, et notamment la place des favoris et les excès liés à une position de pouvoir excessif dans la société⁷²⁰. Le déroulement des intrigues voit son rythme s'accélérer dès lors que le tyran ou *la tirana* sont identifiés et que se met en place un projet de tyrannicide pour les châtier, seule punition à la hauteur du crime politique. Comme cela est commenté par Isabel Ibañez, il existe un binôme fort tyran-tyrannicide qui structure les pièces où sont mis en scène des despotes, qu'ils soient hommes ou femmes⁷²¹.

En accord avec les traités politiques comme celui de Machiavel, les dramaturges se sont très tôt penchés sur la question de la tyrannie en incluant la tyrannie féminine. L'histoire antique a été productive au point d'apporter des sujets politiques qui amènent à réfléchir sur l'ordre et le pouvoir. Guillén de Castro, fin spécialiste de la tyrannie dans son œuvre *El amor constante* place cette réflexion dans la bouche d'un Grand de la cour : « Quien no se gobierna a sí / mal gobernará a su imperio »⁷²². La satisfaction de passions personnelles au détriment de la perte du contrôle de soi que les auteurs de traités de l'époque se chargent de mettre en évidence, conduit à une mauvaise gestion du royaume.

Si la tyrannie suppose la mise à l'écart de la raison au profit de passions qui amènent à ce que les vices privés aient un fort impact sur l'exercice d'un pouvoir public, elle vaut aussi

⁷²⁰ Bravo, Paloma, *L'Espagne des favoris (1598-1645) : splendeurs et misères du valimiento*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

⁷²¹ Ibañez, Isabel, « Inversion et spécularité dans les "comédies de tyrans" de Tirso de Molina », art. cit.

⁷²² Castro, Guillén de, *El amor constante* in *Obras completas*, éd. Juan Oleza. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997.

bien pour l'homme que pour la femme, un personnage déviant dont les vices et les passions « lo transforman en una bestia nociva a pesar de su título real »⁷²³. La tyrannie féminine en tant que domination de la femme sur l'homme n'est pas seulement perçue comme la conséquence d'une nature vicieuse mais comme le résultat d'une faiblesse humaine, d'un penchant pour la corruption et l'ambition. En s'appuyant sur la division proposée par Saint Thomas d'Aquin dans *De regimine principum*⁷²⁴ qui distingue la tyrannie d'usurpation, *ex defectu tituli*, de la tyrannie d'exercice, *ex parte exercii*, nous pouvons distinguer, d'une part, les reines usurpatrices qui s'octroient un pouvoir qui ne leur correspond pas comme les deux Sémiramis, et d'une certaine façon Jézabel et, d'autre part, les reines qui sont tyranniques dans l'exercice des fonctions politiques telles Cléopâtre et Jézabel.

Nous pouvons relever un grand nombre de ressemblances qui tendent à valider la thèse d'une conception plurielle de la tyrannie féminine. Dans tous les cas, le point de départ des femmes tyrans reste le vice, le penchant pour un mode de vie malsain et dangereux. Jézabel, Cléopâtre et Sémiramis sont toutes animées d'une perversion : pour les deux premières, la luxure et la lascivité des reines, largement développées par les auteurs qui, ainsi, dressent une image dépréciative mais dans la lignée des portraits de femmes pécheresses, dignes héritières d'Ève. Des vices que l'on retrouve chez les tyrans masculins sont particulièrement renforcés lorsqu'il s'agit de femmes. La débauche de Jézabel, la passion amoureuse et érotique de Cléopâtre et la libido débordante de la Sémiramis de Virués, empêchent parfois les reines de gouverner correctement leurs royaumes. Ces vices qui ont trait à la passion féminine sexuelle, considérée comme une faiblesse caractéristique de la femme, renforcent l'idée de tyrannie.

Si Cristóbal de Virués montre une tendance à présenter un théâtre didactique qui critique le pouvoir tyrannique, il est le premier à présenter les signes d'un abus de pouvoir féminin qui n'aurait rien à envier aux hommes. Entre Cassandre, Flaminia et Sémiramis, se dessine une certaine obsession ambiguë pour les femmes de pouvoir ou une recherche d'équilibre entre les figures de tyrans masculins et de tyrans féminins. Même si l'aspect psychologique est mis de côté, sans prise en compte des états d'âme féminins, son théâtre amorce un débat qui se poursuit tout au long du XVII^e siècle. L'abus de pouvoir brise les liens de confiance entre le monarque et les sujets car l'intérêt personnel prime alors toujours sur le bien-être d'autrui.

⁷²³ Lauer, Robert, « La imagen del rey tirano en el teatro calderoniano », art. cit., p. 67.

⁷²⁴ Saint Thomas d'Aquin, *De Regimine principum, Du gouvernement royal*, trad. Claudet Roguet avec la collaboration de M. l'abbé Poupon, Préface Reginald Garrigou-Lagrange, Paris, Editions Saint-Remi, 2008.

2.1.3 La *tirana* : commandeuse capricieuse et vicieuse

La reine est capable de substituer aux hommes en tant que chef de l'État et exerce une autorité, avec ses avantages et ses inconvénients, comme la reine des Massagètes Tomyris le rappelle dans la pièce de Bances Candamo, *¿Cuál es afecto mayor, lealtad, sangre o amor?*, alors qu'elle est accusée d'avoir décapité son mari Cyrus devenu trop envahissant pour elle :

Reina soy, y son los reyes
de la especie de las almas,
no hay sexo que los distinga
cuando el laurel los enlaza,
que la majestad excede
toda imperfección humana. [...]
Reyes somos, el poder
no es igual, mas nos iguala
la fortuna las personas⁷²⁵.

Dans cette tirade, elle relativise les considérations sur une traditionnelle imperfection féminine pourtant compatible avec un pouvoir mérité au même titre que les hommes et, obtenu par la même violence dont ils sont capables : c'est du moins ainsi que l'on peut entendre implicitement l'idée de « toda imperfección humana », qui peut désigner le *topos* de l'infériorité des femmes par rapport aux hommes. La revendication affichée ne repose pas sur le concept du roi au féminin, en partant du principe que le pouvoir est souverain quel que soit son sexe biologique, et qu'il est légitime lorsque la personne est digne de recevoir l'autorité royale : « cuando el laurel los enlaza ». Sans estimer pour autant que les reines font passer un message féministe, elles expriment une nécessité de se situer par rapport au pouvoir et de sortir de leur monde étriqué et étouffant pour pouvoir agir. Pour cela, elles doivent faire preuve d'ingéniosité, mettre en avant leur genre sexuel afin d'être considérées comme légitimes au pouvoir.

Le pouvoir attribue donc aux reines un libre arbitre dont elles jouissent pleinement, se positionnant au-dessus des sujets, imposant leur volonté de faire « à leur façon », sans que quiconque puisse les en empêcher, ce que la reine Tomyris résume très justement par un capricieux « yo haré lo que yo quisiera ». Aucune puissance ni aucun Dieu quel qu'il soit ne les empêche d'agir. Cette volonté de s'emparer du pouvoir et d'aller le chercher là où il est provient de la carence de libertés et des privations⁷²⁶ dont souffrent les femmes qui

⁷²⁵ Bances Candamo, Francisco de, *¿Cuál es afecto mayor, lealtad, sangre o amor?*, *op. cit.*, p. 17-18.

⁷²⁶ « Amazonas y egipcias son adaptadas a las necesidades de los dramaturgos. Lope de Vega y Rojas Zorrilla aceptan la tradición en que se inscriben pero crean a partir de estos mitos unos personajes femeninos de profunda complejidad: Marcados por la acción y la autonomía en la decisión. Desde las criadas a las reinas, todas luchan por lo que quieren, después de la privación de los hombres, van ellas mismas a buscarlos. », García Fernández, Oscar, « Mujer busca hombre: Protagonistas mitológicas y legendarias en Lope de Vega y Rojas

deviendront reines, une privation jugée excessive qui se libère par la parole et par leurs conduites. La passion pour le pouvoir au-delà de la passion charnelle de sa maîtresse Sémiramis sont soulignées par Zopiro, l'amant de la reine :

no tiene amor ni afición
sino a ser reina y mandar
**Este solo es su ejercicio,
este solo es su deseo**⁷²⁷.

Si la langue est considérée depuis le XV^e siècle selon le premier grammairien Antonio de Nebrija comme la « compagne de l'empire »⁷²⁸, considérant dans sa préface de la première grammaire castillane dédiée à la reine que « la langue d'un peuple avait toujours accompagné sa puissance », les mots et les discours imprègnent les volontés des reines de s'imposer de façon autonome, ce qu'elles réussissent sans doute mieux que les rois qui, eux n'ont pas à faire face à la constante lutte des sexes.

Ainsi, se développe une logique de devoirs typiquement tyranniques, en référence simplement aux dix commandements de l'*Exode* dans *La Bible* et à certains péchés contre la religion, pris à leur compte par les reines qui nous intéressent, qu'elles soient historiques ou mythiques, même si aucun message clair de christianisme ni de ses valeurs n'est véhiculé à travers les pièces. La tromperie, l'homicide, la luxure, la convoitise et la jalousie forment les desseins sur scène des reines qui manipulent ainsi des « outils » linguistiques et rhétoriques utiles pour atteindre leur but. Logiquement, les reines tyranniques comme Jézabel, les deux Sémiramis, Cléopâtre se retrouvent dans cette liste des lois détournées par les poètes dans leurs pièces. Mais Rosemonde dans *Morir pensando matar* qui n'est pas une *tirana* dans l'usurpation du pouvoir ou dans son exercice, illustre tout de même certains penchants féminins propres aux *tiranas*. Voici ce à quoi ressemble la ligne de conduite que s'imposent sciemment les reines transgressives qui, par la suite, deviendront des reines meurtrières. Ces auto-commandements dictés par les reines dessinent une ligne politique personnelle qu'elles illustrent à travers leur conduite et que l'on pourrait largement étendre aux autres grandes furieuses du théâtre espagnol comme Médée, Casandra ou Flaminia :

« Tu aimeras d'autres dieux que le dieu chrétien » : cette doctrine se caractérise notamment par une croyance en Baal dans *La mujer que manda en casa* par Jézabel attirée par le côté libidineux et malsain de cette divinité synonyme d'excès et de luxure : « Baal es mi

Zorrilla », in *Damas en el tablado. XXXI Jornadas de Teatro Clásico*, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Almudena García González, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, p. 215-226, p. 225-226.

⁷²⁷ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, op. cit., II, vv. 1126-1129.

⁷²⁸ Nebrija, Antonio de, *Prólogo en gramática de la lengua castellana*, Madrid, Cultura hispánica, 1992.

dios, Baal satisface mis deseos ; dioses de los amorreos / tienen poder inmortal »⁷²⁹, (I, vv. 94-95).

« Tu commettras l'adultère » : le défi de l'infidélité matrimoniale imposé au sein du couple royal comme Jézabel dans *La mujer que manda en casa* : « ¿Por qué no podré yo amar / a Nabot, gallardo hechizo / que mis ojos satisfizo, / sin que se pueda quejar/ el Rey ? », (I, vv. 476-480), Rosemonde prête à séduire Leoncio dans *Morir pensando matar* : « que estaba determinada/ de empeñarle yo primero, / y con fingidas caricias / animarle a lo que emprendo. », (I, vv. 795-798.) et Sémiramis dans *La gran Semíramis* qui entretient une relation avec son homme de main Zopiro : « que has de ser tú, Zopiro, mi recreo, / y no te muestro ahora más abierto / mi corazón, mi intento y mi deseo. », (II, vv. 920-922).

« Tu dénonceras ton prochain » : afin de ne pas endosser l'entière responsabilité de ses actes comme c'est le cas de Rosemonde dans *Morir pensando matar* qui accuse le duc Flabio d'avoir tué son époux : « Por casarse con la infanta / Albisinda, y heradalle, / le mató. [...] », II, vv. 1709-1711).

« Tu convoiteras le mari de ton prochain » : cette envie d'un autre homme que celui légalement imposé engendre une jalousie parfois malade dont fait preuve notamment Cléopâtre envers Irène, femme officielle de Marc Antoine dans *Los áspides de Cleopatra* : « Traidor, infame, villano, / Romano, cruel, indigno / [...] decirme que eres su esposo, / es decir que la has querido. », (II, p. 432).

« Tu convoiteras ce que possède ton prochain » : ce dernier commandement rassemble l'ensemble des reines tyranniques à la recherche constante d'un pouvoir exclusif ou partagé – qu'il soit légitime ou non –, qui au départ leur est refusé ou restreint.

« Tu commettras le meurtre » : la règle qui réunit sciemment plus généralement toutes les reines transgressives du corpus comme nous le verrons dans la dernière partie de notre travail.

⁷²⁹ « REY : « Y porque conozcan todo, / y el mundo también lo sepa / que amo a Jezabel, sabed / que adoro a Baal ; en la guerra / de Baal me sacrificio / y le doy la reverencia. JEZABEL : Fuera del mundo se ponga / su estatua, y a toda prisa / haz que no quede ningún / sacerdote ni profeta / del Dios de Israel, que todos / sus sacrificios no ofrezcan / a Baal, y a todos quantos / hoy lo contrario pretendan », Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, op. cit., I, vv. 363-377.

3. LES TYRANNIES FÉMININES À L'ŒUVRE

3.1 Les *tiranas* usurpatrices d'identité et de pouvoir

3.1.1 Sémiramis : première reine usurpatrice et putchiste dans *La gran Semíramis*

La Sémiramis de Virués affiche ses désirs de pouvoir jusqu'à devenir une usurpatrice, plus qu'elle n'abuse du pouvoir : en tant qu'usurpatrice, elle perd la légitimité acquise lors de son mariage avec Nino. Sa grandeur en tant que stratège militaire et politique, démontrée lors du siège de Bactres où son intérêt réside dans la bataille plutôt que dans l'amour, « la gran rebelión de estas ciudades, / y el punto de la guerra », (I, vv. 100-101), débouche sur la victoire de l'armée assyrienne de Menón et lui permet d'entrer dans la cour des grands hommes. Repérée par le roi et devenue son égale, elle devient une conspiratrice hors pair entourée de ses fidèles conseillers Celabo et Zopiro. Au contact du roi, lui même perçu comme un être autoritaire, typiquement tyrannique, voleur d'épouse qui agit selon ses propres lois, qu'il résume ainsi : « es ley / y cual ley se ha de guardar »⁷³⁰, la reine prépare sa propre ligne politique dans l'ombre. Ainsi, dans le deuxième acte, la reine, juste après le couronnement qui lui donne les pleins pouvoirs, fait un coup d'Etat pour remplacer un mari las et vieillissant, « un Nino torpe y asqueroso », (II, v. 942) qu'elle fait enfermer dans une prison tenue secrète dans une tour du palais. Quant à l'héritier, Zameis Ninias, son parfait sosie selon Zopiro : « y en el rostro, que es ese mismo tuyo / juzgarán todos que eres tú sin duda », (II, vv. 1050-1051) le fils qu'elle a eu avec le roi, elle le cache dans un couvent de Vierges vestales, vêtu d'habits de femme. Alors seule pour gouverner et non plus régner, elle ravit l'identité de son fils face aux conseillers de la cour : « que ha ya diez y seis años que en mí reina / con título de reina sin ser reina / ahora lo seré, no hay duda en ello », (II, vv. 947-949). La séquestration de l'époux gênant et du prince héritier est un élément typique de la violence familiale qui est récupéré dans ce cas par la reine. Le vide d'un pouvoir provoqué et récupéré par Sémiramis à la mort du roi Nino est assez comparable aux favoris ou aux personnes malveillantes qui gravitent autour d'un pouvoir convoité. Elle est usurpatrice car l'héritier mâle est en capacité de régner mais, en le cachant, elle s'arroge une fonction de roi absolu au lieu de reine-mère accompagnant le roi. Dans le troisième acte, Sémiramis révèle à la cour avoir gouverné sous les traits de son fils pendant six années, soulignant ses

⁷³⁰ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, op. cit., I, vv. 416-417.

nombreuses victoires, et elle se délecte de la tromperie faite à son peuple, recherchant néanmoins son approbation :

Ya llego al punto mi deseo ardiente
de que el mundo por mí en su punto viesse
una mujer heroica y ecelente
una mujer que en guerra y paz rigiese
fuertes legiones, pueblos ordenados,
y que en todo a mis reyes ecediese. [...]
Vuestro aplauso será fiel homenaje,
que de vasallos, de hombres tan leales,
no quiero más señal ni mayor gaje⁷³¹.

La résistance du peuple est inexistante, ce qui peut paraître étonnant, les sujets subissant les enchaînements de mensonges et de manipulations de Sémiramis⁷³². Zameis Ninias énonce donc la réussite des manœuvres de sa mère :

Pasmado queda el pueblo del engaño
en que tan dulcemente lo has traído [...]
y alegre del presente desengaño,
cada cual de los dos reconocido,
con general aplauso y alarido
te alaba nuestro pueblo y el extraño⁷³³.

Si le peuple est le premier à se plaindre et à craindre les tyrans, « estos tiranos bárbaros », ou « crueles príncipes injustos », il n'y a toutefois pas de résistance concrète contre la tyrannie de Sémiramis. Le seul message évident de la pièce reste que le pouvoir excessif aux mains d'une femme est pire qu'aux mains d'un homme, comme le résume Josep Lluís Sirera : « solo hay una cosa más abominable que un tirano : otro de sexo femenino »⁷³⁴. Comme les favoris qui inquiètent l'opinion publique, Sémiramis s'octroie un droit de gouverner qui effraie les représentants du peuple :

TROILO : Tras lo que hoy ha hecho el Rey, por cierta
cualquiera novedad puede tenerse.

ORISTENES : Y más siendo mujer la que lo ordena⁷³⁵.

⁷³¹ *Ibid.*, III, vv. 1508-1513, vv. 1541-1543.

⁷³² Mercedes Blanco avance que cette réaction fait partie du manque de vraisemblance de la pièce : « Cela d'autant plus qu'on est loin de toute psychologie, de toute mesure du vraisemblable et du convenable, et que l'on y trouve une dose assez élevée de cruauté, de sarcasme, voire de grotesque. Contribue à l'effet grotesque une technique « primitive » qui soumet les actions qui se déroulent hors de la scène à une accélération invraisemblable ; l'obéissance et la crédulité absolues des quatre sénateurs, agissant et parlant toujours à l'unisson comme des figures de guignol ; la docilité illimitée des subalternes, malgré leur manque d'illusions et le jugement amer qu'ils portent sur les actions du souverain. », Mercedes Blanco, « *La gran Semíramis* de Cristóbal de Virués : une méditation humaniste de l'histoire », in *e-Spania*, 21 juin 2015, consulté le 01 mars 2016, <http://e-spania.revues.org/24641>, p. 24.

⁷³³ *Ibid.*, III, vv. 1555-1556, vv. 1559-1562.

⁷³⁴ Sirera, Josep Lluís, « Cristóbal de Virués y su visión del poder », in *Mito e realtà del potere dall'Antichità classica al Rinascimento*, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Roma, 1987, p. 275-300, p. 297.

⁷³⁵ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, op. cit., II, vv. 1207-1209.

La duplicité, trait caractéristique de la femme ambitieuse, fonctionne comme la méthode parfaite qui permet à Sémiramis d'atteindre ses objectifs. Sur le ton du débat, les hommes qui se rebellent contre sa personne comme Celabo, meurtri d'être mis à l'écart par la reine, expriment leur opinion de la tyrannie d'usurpation, qui reviendrait à son fils plutôt qu'à elle, femme cruelle :

Algunas de sus máquinas fabrica
esta mujer, más que el demonio astuta.
Algún nuevo edificio ya edifica
con su fuerza tirana y absoluta.
Eres mujer de condición inica,
y cruel, y tirana y resoluta.
Eres mujer, al fin, brava y temida.
No me espanto que seas atrevida. [...]
Aunque esta ni por ser dichosa osa,
ni por ser valerosa o avisada,
sino por ser soberbia y ambiciosa
y verse en real silla entronizada,
por ser mujer, por verse poderosa,
por tener la cruel tiranizada
esta infelice y grande monarquía
que estar en mano varonil debería⁷³⁶.

La tyrannie de la reine dans la pièce de Virués est spectaculaire dans sa trajectoire de duplicité et de manipulation mais peu de forces s'unissent pour agir face à la despote. Seule l'action finale de Zameis Ninias parviendra à détruire Sémiramis, laissant entrevoir un nouveau visage de tyran.

3.1.2 Sémiramis, la double usurpatrice « bâtarde » de la famille dans *La hija del aire* de Calderón de la Barca

La structure même de la pièce de Calderón de la Barca est pensée pour promouvoir une articulation rationnelle de la tyrannie féminine : la première partie se centre sur l'accès au pouvoir de la reine et la seconde partie sur l'exercice de son pouvoir. La tyrannie féminine est une angoisse beaucoup plus prégnante que dans la pièce de Virués, marquée qu'elle est cette fois par une cohérence dans la réflexion sur le despotisme féminin. Les vices du pouvoir comme l'ambition déchaînée sont plus forts que l'assouvissement de besoins incestueux comme pour le personnage chez Virués. La première partie de l'œuvre se clôt par la prédiction de la reine qui résume à elle seule un gouvernement de rigueur si elle parvient à se hisser en haut de la pyramide royale : « Yo haré, si llego a reinar, / que el mundo mi nombre tiemble », (1^e partie, III, vv. 3142-3143). Il s'agit plus dans son cas d'une tyrannie

⁷³⁶ *Ibid.*, III, vv. 1722-1729, vv. 1739-1745.

d'usurpation et d'identité qui pousse plus loin le débat dans la pièce sur le despotisme féminin, un comportement intrinsèque de la reine. Sémiramis chez Calderón soulève un débat plus virulent qui condamne l'exercice du pouvoir d'une femme. La deuxième partie de l'œuvre s'ouvre sur la vive altercation entre la reine et son prisonnier, le général Lidoro, beau-frère du roi Nino qui dénonce à la fois sa rigueur et sa légitimité sur le trône, qui n'est pas qu'une question d'identité sexuelle. Lidoro remet clairement en cause la légitimité de sa place sur le trône, faisant remonter les rumeurs autour de l'implication de la reine dans l'assassinat de Nino :

En este intermedio quiso
 el gran Júpiter supremo
 que, súbitamente, Nino
 también muriese. No puedo
 excusar aquí el seguir
 (perdóname si te ofendo)
 la voz comun, que en su muerte
 cómplice te hace, diciendo
 que, al verte con sucesión
 que asegurase el derecho
 de sus estados (pues Ninias,
 joven hijo del Rey muerto,
 afianzaba la corona
 en tus sienes), tu soberbio
 espíritu levantó
 máquinas sobre los vientos,
 hasta verte Reina sola:
 fácil es de ti el crearlo⁷³⁷.

En plus des graves accusations d'usurpation d'un droit qui ne lui revient pas, Lidoro dénonce la malhonnêteté d'une reine indigne selon lui de gouverner :

sin el decoro y respeto
 debido a quien es, le tienes,
 donde de corona y cetro
 tiranamente le usurpas
 la majestad y el gobierno⁷³⁸.

Lidoro, réprouvant cette décision arbitraire de Sémiramis de se faire reine suprême sans laisser à l'héritier légitime la possibilité de régner, cherche des arguments encore plus solides, en remontant à la généalogie du roi et en se désignant comme l'héritier légitime de la couronne. Il met ainsi en évidence la basse naissance de la reine qui ne l'autorise pas à avoir plus de droit dans la famille royale que lui, homme de haute naissance :

De todos aquestos cargos,
 como hermano del Rey muerto
 pues fui de su hermana esposo
 de quien hoy sucesión tengo
 que a aquesta Corona aspire,

⁷³⁷ Calderón de la Barca, Pedro de, *La hija del aire*, op. cit., 2^e partie, I, vv. 207- 224.

⁷³⁸ *Ibid.*, I, vv. 264-268.

a residenciarte vengo⁷³⁹.

Contrairement à la pièce de Virués, se trame ici une lutte de succession entre les membres de la famille royale. De plus, les soupçons de meurtre viennent corroborer le plaidoyer de Lidoro qui annule ainsi tout droit pour la reine et son fils de régner : « Porque es así que tú / diste muerte, y yo lo pruebo, a Nino, tú ni tu sangre / habéis de heredarle. », (I, vv. 275-277.) Face à ces critiques acerbes, la reine se défend en l'enivrant des récits de ses victoires, ses conquêtes militaites, l'embellissement de la ville de Babylone et de ses fameux jardins suspendus, lui prouvant qu'elle a gagné honorablement ses galons :

Díganlo tantas victorias
como he ganado en el tiempo
que, esposa de Nino, he sido,
sus ejércitos rigiendo, [...]]
Babilonia, esa ciudad
que desde el primer cimiento
fabriqué⁷⁴⁰, [...]

Elle tente ainsi de prouver qu'elle gouvernait déjà à la place de son mari et que cela n'était pas remis en cause à ce moment-là : « ¿a qué efecto / había de reinar matando, / si ya reinaba viviendo? », (I, vv. 398-400). Volontiers provocatrice, elle lui lance le défi de la battre, elle et son armée pour voir qui des deux est le plus apte à gouverner : « hoy con mis mujeres pienso / que te diera la batalla, [...] Y así vete, vete presto / a formar tus escuadrones », (I, vv. 496-497, vv. 500-501). La remise en cause de la prise de possession du pouvoir n'est que la première étape dans le règne de la reine qui, rapidement, doit faire face aux critiques adressées à sa politique. Le peuple se soulève contre cette usurpatrice, la « bâtarde » de la famille royale, et réclame le retour d'un souverain masculin :

UNO : No dejemos ya regirnos
de una mujer, pues tenemos
Príncipe tan grande. [...]

DENTRO : No una mujer nos gobierne,
porque aunque el Cielo la hizo
varonil, no es de la sangre
de nuestros Reyes antiguos. [...]

OTRO : [...] no es justo
que reines tú, que no has sido
sangre ilustre y generosa
de nuestros Reyes invictos⁷⁴¹.

⁷³⁹ *Ibid.*, I, vv. 269-274.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, I, vv. 331-334, vv. 359-361.

⁷⁴¹ *Ibid.*, I, vv. 748-750, vv. 781-784, vv. 801-804.

Suite à sa bataille contre Lidoro pour récupérer sa dignité, elle l'emprisonne et lui inflige une humiliation qui ne fait plus de doute sur un autoritarisme extrême :

Más que verlos muerto, quiero
de mis armas prisionero. [...]
Fiera ingrata me llamaste
hoy, cuando a ti can leal;
luego si con el nombre tal
me ofendiste y te ilustraste,
tiranías no séran
que yo en esta parte quiera,
procediendo como fiera,
tratarte a ti como can?
De mi Palacio al umbral
atado te he de tener.
que si el can es empeño
el ser leal con su dueño,
desde aquí tu dueño soy⁷⁴².

Le réduisant à l'état d'animal, comme son chien de garde pour le palais, elle fait de Lidoro un exemple de sa ligne politique : l'humiliation envers quiconque remet en question sa légitimité sur le trône. Présent à ses côtés, deux autres généraux Licas et Friso, également vaincus ne peuvent que se plier à leur nouveau tyran et comme le dit Licas à la reine : « El vencedor siempre honra al que ha vencido. », (I, vv. 617-618). Les plaintes de Lidoro sont vite balayées par la reine qui ne fait pas preuve de justice ni de compassion : « Poco mi soberbia altiva / se enternece de tu llanto. », (I, vv. 633-634). L'exploitation de ses sujets masculins est sans limite, notamment de son conseiller Chato, mentionné dans les didascalies comme un vieil homme portant la barbe, fatigué de devoir répondre aux moindres demandes d'une reine exigeante et féroce :

Pero, ya que me he cansado,
sea para darme ahora
algún oficio, señora
que me saque de aperreado.
¿Qué me mandas? [...]
Yo quiero
ir allá, pues de perrero
me ha convertido en perrera⁷⁴³.

Le statut de témoin comme dans la scène précédente lors de la condamnation de Lidoro est essentiel pour Sémiramis : elle ne cache pas ce qu'elle fait comme le personnage de Virués qui tramait ses manipulations dans l'ombre avec ses deux conseillers, elle met au grand jour sa vanité et son ambition :

Ven tú conmigo:
que tienes de ser testigo
mayor de mi vanidad.

⁷⁴² *Ibid.*, I, vv. 568-569, vv. 591-600, vv. 604-606.

⁷⁴³ *Ibid.*, I, vv. 659-663, vv. 708-710.

Al estribo te han de ver
de mi caballo⁷⁴⁴.

Voulant exhiber sa « proie » au peuple, elle se retrouve confrontée à une forte résistance, ce que la pièce de Virués survolait largement :

Desde aquestos corredores
todo el vulgo dividido
ocupar calles y plazas⁷⁴⁵.

Face à la colère du peuple qui réclame la démission de la reine et le retour de l'héritier mâle, le véritable « sucesor de Nino », (I, v. 1024), « habiéndole en edad visto / capaz de reinar », (I, vv. 801-802) furieuse de devoir se justifier face à ce « desagradecido monstruo », (I, v. 791) elle réutilise le même argument que face à Lidoro et rappelle sa bravoure et sa dextérité militaire :

¿Pues cuando acabo de darte
la victoria que has tenido,
de que soy mujer te acuerdas,
y te olvidas de mi brío⁷⁴⁶?

Pour contrer les critiques sur son illégitimité à prétendre au trône, elle se fait fille de dieux afin de justifier sa présence sur le trône « pero de dioses / descende mi origen limpio. », (I, vv. 805-806). Poussée dans ses retranchements, sa stratégie est d'accéder aux demandes du peuple, en abdiquant en faveur de son fils :

Desde aquí
ya del gobierno desisto,
de vuestro cargo me aparto,
de vuestro amparo me privo⁷⁴⁷.

La prise de risque calculée de laisser à son peuple un fils faible et efféminé, une erreur de la nature selon elle (I, vv. 420-421) ne présage qu'une vengeance terrible qu'elle prépare pendant une période de deuil feinte : « Etna soy, llamas aborto; / volcán soy, rayos respiro. », (I, vv. 879-880). La sortie inattendue de la reine qui abdique force le respect de ses sujets, soulagés de ne plus subir la tyrannie de Sémiramis. La passation du pouvoir, qui ne se fait pas en présence du prince, plonge le peuple dans un désordre politique « confusiones y gritos », (I, v. 940), car certains sujets veulent lui rester fidèles malgré tout comme le montre l'opposition entre Licás et Friso :

LICAS : Esto es preciso,
 que es nuestro Príncipe.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, vv. 676-679.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, I, vv. 739-742.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, I, vv. 795-798.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, I, vv. 841-844.

FRISO : Ella,
 nuestra Reina, a quien yo sirvo.

LICAS : Pues yo voy a verle.

FRISO : Y yo
 de su vista me retiro⁷⁴⁸.

La majorité du peuple est toutefois soulagée de retrouver son prince héritier ; quitte à subir une tyrannie, autant qu'elle soit masculine et traditionnelle que féminine et déviante :

UNO : Tú eres nuestro Rey y tú
 solamente has de regirnos⁷⁴⁹.

La double usurpation de pouvoir trouve donc toute sa place : après avoir pris l'autorité des mains de son fils, héritier naturel de Nino, la reine endosse son identité et joue de sa ressemblance parfaite avec Ninias pour revenir sur scène, trompant presque toute l'assemblée : lors de sa première audience publique, elle profite de son retour au pouvoir pour recondamner le soldat Lidoro : « Ya he dicho que ladrona / he de ser de su cetro y su corona ; / para robo tan grave, / el paso me asegura aquesta llave. », (II, vv. 2126-2129). Consciente de la gravité de son acte, la proximité en tant que mère lui assure de pouvoir approcher son fils, en l'occurrence de le trouver dans sa chambre de nuit pour le séquestrer. Sa tyrannie se perpétue à travers le personnage de Ninias dont elle a pris l'identité et qui, en tant que roi face à la cour, agit comme un tyran. Ainsi, Lidoro est une fois de plus menacé de tomber sous les coups de Sémiramis sous les traits de son fils :

a otra prisión más extraña
te he de reducir, y, luego,
en esas almenas altas
he de poner tu cabeza⁷⁵⁰,

Seule la mort de la reine donnée par ses ennemis permettra de mettre à jour la supercherie de Sémiramis.

3.1.3 Jézabel : l'usurpatrice conjugale et religieuse dans *La mujer que manda en casa*

Dans *La mujer que manda en casa*, l'usurpation est clairement mise en évidence par Rachel qui dénonce la prise de pouvoir manifeste de Jézabel des mains de son mari, ce que

⁷⁴⁸ *Ibid.*, I, vv. 1003-1006.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, I, vv. 1029-1030.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, III, vv. 2831-2834.

Naboth compare à la divinité grecque Pasiphaé, l'épouse du roi Minos de Crète, connue pour sa passion amoureuse débridée et qui a donné naissance au monstre du minotaure :

RAQUEL : tiénele loco y ciego,
rendido el amoroso y torpe fuego
desta mujer lasciva,
que idolatra, le postra y le cautiva.

NABOT : Si ella el gobierno goza
de las tribus hebreas y destroza
leales, **ya la igualo**
a Pasife⁷⁵¹.

L'appropriation du pouvoir de son mari par Rachel débute à partir de la trahison de la reine envers le dieu des Israéliens : « La reina, a su rey traidora / como a nuestro Dios », (I, vv. 739-740). Cela fait de Jézabel la responsable d'une double faute : elle usurpe le pouvoir de son mari et est infidèle à son Dieu :

JEZABEL : Su reino en mí renunció
Acab. [...]
Palestina me ha besado
la mano como a señora.

NABOT : ¡Ojalá todo el Oriente⁷⁵²!

Rachel pointe du doigt l'effémination du roi qui attribue le pouvoir à une femme et qui perd ainsi tout contrôle sur son épouse :

Afemina tu diadema,
no en la cabeza, en los pies
pues indigno de ser hombre
te gobierna una mujer.
Sigue idólatras engaños⁷⁵³.

L'usurpation est visible et manifeste puisque le roi lui-même reconnaît le renversement de situation et la hiérarchisation au sein du couple royal : de souverain, il devient ministre de la reine à qui il laisse explicitement les pleins pouvoirs, aveuglé par son aura : « no como rey, hermosa prenda mía, como ministro vuestro solamente », (I, vv. 780-781) qu'Élie reconnaît également, le roi étant devenu le consort de la reine : « hijo del esclavo Amrí, / consorte de Jezabel », (I, vv. 814-815). Soulagé d'être au service de la reine, Achab lui exprime ses doutes et ses craintes de gouverner :

Tiemblo,
dudo, desmayo, suspiro,
abrásome vivo, y muero⁷⁵⁴.

⁷⁵¹ Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, op. cit., I, vv. 258-265.

⁷⁵² *Ibid.*, I, vv. 617-618, vv. 619-621.

⁷⁵³ *Ibid.*, I, vv. 820-824.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, II, vv. 1254-1256.

Excédée par ce manque de combativité, Jézabel le brutalise et enrage de ne pouvoir le supprimer afin de diriger seule et non accompagnée d'un couard :

¿Qué afeminado temor
desacredita el esfuerzo
que un hombre, un rey, un monarca
debe tener? Si en ti el miedo
se apodera dese modo,
¿de tus vasallos qué espero⁷⁵⁵?

La reine, après avoir critiqué une énième fois la pusillanimité de son époux, en profite pour lui demander de récupérer la totalité du pouvoir :

JEZABEL : [...] Razón tienes,
injurias grandes son las que pregonas,
todo el mundo te priva de tus bienes.
¡Oh, qué bien que triunfaras de coronas
enemigas, honrándose en tus sienas,
si aun no como mujer, como una niña,
lloras por el juguete de una viña! [...]
Entrégame el anillo con que sellas
y fía de mi industria tus querellas. (*Dásele.*)

ACAB : No su heredad me altera, su desprecio.
¡Que un hombre...!

JEZABEL : ¡Basta, basta, no prosigas!
Vete y déjame hacer.

ACAB : Púsela en precio...

JEZABEL : Vete ya y otra cosa no me digas⁷⁵⁶.

L'évidente prééminence de la reine sur son époux est totale et le roi ne peut que s'incliner : « Más valor que yo tienes » (III, v. 2074). Son usurpation est d'autant plus remarquable qu'elle éclipse les véritables héritiers de la couronne, ses deux fils, Ocoías et Joram que les spectateurs ne verront jamais mais qui sont présents dans les discours des personnages. Si légalement ce sont les héritiers, la reine reste le tyran principal de l'ensemble de la pièce, exerçant une tyrannie exceptionnelle qui est particulièrement féminine. Abdías rappellera dans le dernier acte le peu de confiance en les gouvernements féminins : « será, [...] ejemplo vivo, / del mal que a los reinos viene/ por una mujer regidos. », (III, vv. 2560-2562).

⁷⁵⁵ *Ibid.*, II, vv. 1261-1266.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, III, vv. 2056-2062, vv. 2069-2073.

3.2 Exercices des *tiranas* : vices et humiliations

3.2.1 Jézabel dans *La mujer que manda en casa* : le détournement de la religion pour une tyrannie de la libido

Jézabel, en plus d'être une usurpatrice, exerce une tyrannie d'exercice que nous nommerons tyrannie de la libido dont le principe de base encourage le royaume à se laisser aller à la dépravation et aux vices. Lorsqu'une autre femme dans la pièce présente un comportement en lien avec la raison, la tempérance et la bonté, le portrait de la reine tyrannique est d'autant plus appuyé. C'est le cas notamment de Rachel, contrepoint de Jézabel et personnage des plus lucides sur la tyrannie de la reine. Tout le premier acte met en évidence la tyrannie de la reine qui fait réfléchir les sujets sur ce type de gouvernement exercé par une femme. La reine, elle, est pressante et souhaite que son gouvernement et que ses propres lois soient vite mises en place afin d'accéder à des résultats rapidement :

Verá el mundo, aunque mujer,
mi gobierno en breves días;
honrad las deidades mías,
dejad leyes imperfetas⁷⁵⁷.

L'insoumission est châtiée et, en ce sens, Jézabel adopte l'attitude d'Isabelle de Castille ou de María de Molina qui traquent les infidèles :

Mueran los ciegos profetas
Que siguen al falso Elías
Por cada cabeza ofrezco,
Que sirva al dios de Abrahán,
Hacerle mi capitan;
Beber su sangre apetezco⁷⁵⁸,

La reine développe un culte de la personnalité assez impressionnant, qui rythme la pièce où elle ne cesse de rappeler sa présence et sa grandeur :

JEZABEL: Decid, ¡viva Baal !

TODOS : ¡Viva!

JEZABEL : ¿Quién más?

TODOS : ¡Viva Jezabel⁷⁵⁹!

⁷⁵⁷ Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, op. cit., I, vv. 218-221.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, I, vv. 222-227.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, I, vv. 232-234.

Naboth exprime à sa femme Rachel les inquiétudes quant aux répercussions de ce gouvernement despotique :

NABOT : No es solamente tema
la que enloquece a Jezabel blasfema,
sino la licenciosa
ley de Baal, al orbe escandalosa⁷⁶⁰.

Il n'hésite pas non plus à signaler les conséquences désastreuses des décisions de la reine qui incitent le peuple à la paresse, l'excès en tout genre et notamment le sexe par la métaphore du fruit défendu, des abus qui mènent notamment à l'implosion des classes sociales :

Cuando el planeta hermoso
ausente a los trabajos **da reposo,**
con lasciva licencia
se mezcle el apetito y la insolencia
de todos, de tal modo
que privilegie el vicio sexo todo;
Allí con primero
que encuentra, **desde el noble al jornalero,**
como si fuera bruto,
paga al deleite escandaloso fruto;
allí tal vez la dama
de ilustre sangre y generosa fama
con el plebeyo pobre
mezcla de plata y abatido cobre,
porque Venus instiga
bate moneda amor de infame liga⁷⁶¹.

Les conventions qui régissent la hiérarchie sociale, plongent le royaume dans le chaos total, notamment entre les hommes et les femmes où plus aucune limite n'est imposée :

Consíentelo el marido
más sabio, más soberbio y presumido
sin que en tales desvelos
quejas se admitan, ni se piden celos,
porque **en tan torpes modos**
es la mujer allí comun de todos⁷⁶².

Le chantage, ce « trato deshonesto », (I, v. 333) et les pots-de-vin proposés par Jézabel aux traîtres font partie de sa stratégie démagogique envers ses sujets :

Como Jezabel vence,
sin que el solio y corona la avergüence,
en lascivos regalos
a cuantos se han preciado de ser malos⁷⁶³.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, I, vv. 294-297.

⁷⁶¹ *Ibid.*, I, vv. 306-321.

⁷⁶² *Ibid.*, I, vv. 322-327.

⁷⁶³ *Ibid.*, I, vv. 328-331.

Comparant Jézabel à Circé ou Lamia⁷⁶⁴, toutes deux femmes enchanteresses maléfiques et monstrueuses, qui recherchent le conflit en s'attaquant aux jeunes hommes, Rachel présage un décuplement à venir de la cruauté et de la tyrannie de la reine qui, comme les femmes citées « causó horror tan inaudita infamia »⁷⁶⁵. La tyrannie de Jézabel est sciemment exploitée par Tirso de Molina qui crée un contraste important entre tyran et victime, Naboth apparaissant comme un être dévoué, obligé de se plier aux frasques de sa souveraine :

Soy ciudadano en Jezrael de estima,
 está la reina en ella,
 querrá que vaya a consultar con ella
 algun negocio grave
 que con el pueblo en su servicio acabe⁷⁶⁶.

Jézabel impose un besoin de dominer ses sujets afin de marquer sa supériorité en tant que reine sur son peuple. Porte-parole d'un peuple opprimé, Naboth exprime les craintes ressenties par les Israéliens pour qui le fait d'être dirigés par une femme rend la problématique plus complexe car elle peut jouer sur deux niveaux ; celui de la reine élégante et belle ainsi que celui de la reine cruelle :

Tiembla de vuestro rigor
 este Imperio noble y rico,
 siente el ver que en tal belleza
 pueda caber tal crueldad;
 en los reyes la piedad
 acrecienta la grandezas⁷⁶⁷.

Naboth critique ouvertement les condamnations à mort arbitraires ordonnées par la reine et expose les conséquences à ceux qui suivent les règles de la reine et le refus du peuple de se soumettre à cette tyrannie irrationnelle :

Habéis mandado dar muerte
 a los profetas sagrados
 que nuestros antepasados
 reverenciaban, [...]]
 Que me llame desleal [...]]
 por un falso testimonio
 me juzgue mi patria alevé,
 me saque al campo la plebe,
 me usurpe mi patrimonio
 y apedreado de todos,
 en vez de alabastro pulcro
 montones me den sepulcro
 de piedras por varios modos⁷⁶⁸.

⁷⁶⁴ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, op. cit., XX, 41.

⁷⁶⁵ Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, op. cit., I, v. 339.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, I, vv. 361-365.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, I, vv. 666-611.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, I vv. 672-675, v. 706, vv. 707-715.

Le terme d'esclave attribué au père d'Achab, Amri, considéré comme un roi tyrannique dans *La Bible*, renforce l'idée d'une faiblesse de la part du roi qui lui-même provient d'une famille de pleutres. Le prophète Élie dresse un bilan édifiant du gouvernement de la reine marqué par un véritable chaos :

Ni el ganado ha de hallar pastos,
ni los hombres qué comer
porque vuestras rebeldías
se castiguen de una vez⁷⁶⁹.

Implorant la pitié de la reine, il dénonce les tragédies qu'elle cause ce qui provoque une fureur de la part de Jézabel qui réclame le corps de ce mécréant : « No sosiegue Jezabel / mientras no beba tu sangre, / mientras nos bañes mis pies »⁷⁷⁰. Face aux critiques de leur gouvernement, Achab se reprend et promet de poursuivre le traître, offrant une récompense à celui qui lui ramènera sa tête : « Quien su cabeza me dé / será en mi reino el segundo », (I, vv. 909-910). Élie s'emporte et compare l'influence néfaste de la reine à celle d'une « harpía de Sidón » (I, v. 855), ou une « Parca de Israel », (I, v. 856), soulignant vigoureusement les périls du gouvernement. L'accent est mis sur la dérive du gouvernement d'Achab mais également sur la servitude du roi envers sa femme, lui qui « sigue las supersticiones / por no irritar su desdén »⁷⁷¹.

De plus, contrairement aux autres reines, Jézabel joue avec la religion et se place systématiquement au-dessus des lois divines, ce qui lui donne l'impression de justifier chacun de ses actes et notamment son libertinage. Quand sa dame de compagnie Criselia l'avertit des châtements à venir contre sa liberté, Jézabel confirme son choix envers le dieu Baal qui lui sert de prétexte envers le peuple :

¿Por qué imaginas que quiero
que a Baal mi reino adore
y con su culto mejore
regalos que considero,
sino porque coyunturas
ofrece en sus ejercicios
y acaban sus sacrificios
en que por las espesuras
dedicadas a su culto,
facilitando ocasiones,
da a los gustos permisiones,
gozando en silencio oculto
el amoroso apetito
cuanto el deleite desea,
sin que mientras dura sea
cualquier liviandad delito⁷⁷²?

⁷⁶⁹ *Ibid.*, I, vv. 872-875.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, I, vv. 897-899.

⁷⁷¹ *Ibid.*, I, vv. 852-853.

⁷⁷² *Ibid.*, I, vv. 440-455.

Manipulant ainsi cette divinité, elle déploie une conduite sans limites où le plaisir est roi. La pitié et la compassion ne sont pas privilégiées par la reine qui considère toute personne hors du cadre, qu'elle-même a délimité, comme un traître. Cette pièce fait écho à la pièce de Virués que Tirso de Molina connaissait sans aucun doute et qui a dû l'inspirer pour l'exercice de la tyrannie féminine, écho que nous retrouvons quand par exemple Jézabel reconnaît une similarité entre son gouvernement et celui de Sémiramis mais souligne avec horreur l'inceste de cette dernière :

Cuando imite
a Semíramis que a Nino
en tres días que la dio
el reino que le pidió
a ser su homicida vino,
en su ejemplo hallaré excusa;
no soy yo de mi hijo amante
como ella, [...] ⁷⁷³

Cette comparaison qui revient comme un *leitmotiv* discret ouvre par ailleurs la pièce, avec le portrait admiratif dressé par Achab de sa femme ⁷⁷⁴. Le premier acte se clôt sur la crainte des sujets comme Jéhu, suite aux menaces de la reine de poursuivre les hérétiques et les mécréants dans une vengeance sanglante et sans pitié. Forcé d'obéir à un être diabolique, il comprend que la tyrannie au féminin est pire que la tyrannie masculine :

que temo y respeto al rey. [...]
Esto y mucho más peligra
reino en que manda mujer ⁷⁷⁵.

Le second acte s'ouvre sur l'évocation des ravages de la famine, provoquée par une grande sécheresse dont souffre le peuple israélien et notamment les bergers, victimes directes des désastres du gouvernement de Jézabel, laquelle abandonne lâchement son peuple. Le berger Zabulón témoigne de l'indifférence des souverains face à leur situation :

No se enmiendan nuestros reyes,
y así crecen nuestras quejas;
comímonos las ovejas ⁷⁷⁶,

Nous apprenons que cette situation désastreuse dure depuis trois années, durant lesquelles les persécutions contre les infidèles n'ont pas cessé de s'enchaîner :

Tres años ha, mi Dios, que las impías
persecuciones ocasionan llantos,

⁷⁷³ *Ibid.*, I, vv. 755-761.

⁷⁷⁴ « Por más que inmortalice, eterna en sus murallas/ Babilonia a Semíramis su reina / y su fama felice, / diosa de las batallas, / lauros la ciña cuando Ofires peina, / pues sin cuidar prendellos, / causando al Asia espantos /y ocasionando simulacros tantos, /opuesta al sol, enarboló cabellos; / su fama en vos admiro, / luz de Sidón, Semíramis de Tiro. », *Ibid.*, I, vv. 1-12.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, I, v. 914, vv. 918-919.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, I, vv. 972-974.

y en tus profetas y ministros santos
la crueldad ejecuta tiranías⁷⁷⁷.

Les rois, quant à eux, voient cette famine comme un signe de vengeance du traître Élie ; mais si Achab montre des signes de préoccupation, Jézabel, elle, se concentre sur sa persécution et sa mort, emportée qu'elle est par les passions de l'ambition et de la haine :

Abrásanme impaciencias;
no muera yo hasta tanto
que en sangre trueque Palestina el llanto
que compasivo vierte,
y a quien le causa den mis manos muerte⁷⁷⁸.

Enfin, les terres sont récupérées par Jézabel pour réduire à néant toute possession pour le peuple et s'enrichir personnellement : « NABOT : De extraños bienes nos priva / la tirana Jezabel. », (II, vv. 1459-1460). Rachel imagine les plans de la reine et craint que son propre mari ne tombe dans les combines maléfiques de la reine où l'usurpation est commune :

Ya sois Grande de su Estado,
ya con Acab competís,
ya a su amor os preferís,
ya os soñaréis colocado,
ya usurpador de su silla⁷⁷⁹.

Mais tous les faits de la reine inquiètent et effraient Naboth : « Temo a una reina viciosa, / un rey me causa desvelos », (II, vv. 1603-1604). Même le dieu israélien est remis en cause dans le trouble de l'ordre causé par une femme, le prophète Élie réclamant justice face à cette reine tyrannique : elle est accusée d'outrepasser tous les pouvoirs et de se comporter comme si elle était elle-même une divinité, dit le Prophète. C'est là un des effets de la composante religieuse, et, plus précisément, biblique, de cette pièce, qui la distingue des autres du corpus :

¿Cómo, omnipotente Dios,
permite vuestro poder
que una mujer
ose competir con vos⁷⁸⁰?

Toute résistance même légitime est avortée par le couple royal et en cela, Tirso marque l'emprise de la reine dans une tyrannie conjugale en maintenant le plus de temps possible la présence d'Achab aux côtés de Jézabel, l'un se plaignant et l'autre agissant. Les nombreuses remarques qui jalonnent la pièce et qui, par des questions ouvertes, interrogent la nature de la tyrannie, mise en comparaison avec la foi, renforcent la figure de la despote et

⁷⁷⁷ *Ibid.*, I, vv. 1052-1055.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, I, vv. 1189-1193.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, II, vv. 1467-1471.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, III, vv. 1930-1933.

alourdissent l'ambiance funeste et tragique de l'œuvre. Naboth, victime de la perversité de Jézabel qui lui demande de la choisir pour maîtresse pour éviter la mort, en appelle à Dieu pour comprendre ces agissements :

¿Qué es esto, fortuna mía?
¿Qué pretende esta mujer?
Pero ¿qué ha de pretender
quien es toda tiranía?
Quien a Dios tiene osadía
de oponerse, quien reprueba
la ley que a los cielos lleva
y vive (esperanza en vos) atreviéndose a su Dios,
¿qué mucho que al rey se atreva⁷⁸¹?

La conduite ambitieuse de la reine qui passe par l'exécution du traître, signant les ordres sous le sceau « Yo el Rey » de son époux, est disséquée par des citoyens qui rapportent les craintes du royaume « ¡Con qué de temores lucho! / ¡Oh, rey impío! ¡Oh, vil mujer! / O morir o obedecer, / porque un *Yo el Rey* puede mucho. », (III, vv. 2280-2282). Rachel, suite à l'exécution de son mari Naboth, se rend aux portes du palais et laisse éclater sa colère en rejetant la faute sur les coupables, coupables des péchés d'orgueil, d'ambition et de richesse :

Honor aquí ya es delito,
virtud aquí ya es infamia,
vergüenza aquí ya es castigo⁷⁸².

L'avidité qui caractérise depuis le début Jézabel est opposée à la terrible famine des citoyens, et le choix d'une reine vorace et avide est de façon cohérente privilégié : « esa reina hambrienta », (III, v. 2405). Le sang appelant le sang, la mort des tyrans est réclamée et des mauvais présages réservent plus précisément à Jézabel une des souffrances les plus terribles : celle de tuer ses propres enfants :

Si Jezabel enviudare,
despedácenla a sus hijos,
sin permitirle llorarlos⁷⁸³,

Le chaos de ce monde renversé s'accélère et enfin les premiers signes d'une fortune qui tourne se font jour, à commencer par la mort d'Achab au combat, suivie de celle d'un fils dont aucun personnage n'avait parlé auparavant, Ochozias, qui est jeté du haut des tours du palais :

Acab murió como lascivo y loco
en la batalla cuando pretendía
presidiar a Ramot (castigo poco
a su bárbara y ciega idolatría);
una flecha desmanda el cielo airado

⁷⁸¹ *Ibid.*, III, vv. 2111-2120.

⁷⁸² *Ibid.*, III, vv. 2410-2412.

⁷⁸³ *Ibid.*, III, vv. 2523-2525.

que le pasó el pulmón ¡dichoso día !
Los perros en su sangre se han cebado:
venganza es de Nabot. Reinó su hijo
Ococías, como él desatinado;
murió como el profeta lo predijo,
precipitado de unos corredores⁷⁸⁴,

Enfin, après ces morts successives, un autre fils fait son apparition, Joram, un homme de la même veine que son père : « a su padre semejante / y hermano de su vicio, es paralelo »⁷⁸⁵. Ces deux fils qui ne sont que des pâles copies de leur père – remarquons que la ressemblance de la mère n'est pas relevée –, ne sont que des dangers légers pour le royaume. La persécution entreprise vise à éradiquer tous les membres de cette famille afin d'en faire un châtement exemplaire et spectaculaire :

no ha de dejar en pie la espada
tuya persona de su ingrata descendencia:
toda perezca, toda se destruya,
desde la senectud a la inocencia,
desde el más retirado y recogido
hasta el que en vicios tiene más licencia;
su nombre quedará en perpetuo olvido,
como el de Jeroboán y Basa, fieros,
cuya familia toda ha destruido.
Jezabel, de profetas verdaderos
verdugo, por los campos arrastrada
de Jezrael, castigos más severos
ha de pasar por tu furiosa espada:
perros su cuerpo comerán, hambrientos⁷⁸⁶.

La nouvelle d'un fils aussi « dérangé » que son père est étrange car elle n'a jamais donné lieu à des débats concernant la légitimité de l'héritier face à la reine. Cependant, la peur d'une hérédité dans la tyrannie est confirmée, tout comme le fils de Sémiramis dans la pièce de Virués, qui reprend à son compte la tyrannie de sa mère. La pièce se ferme sur un ultime commentaire de Jéhu qui résume l'ensemble de la démonstration voulue par l'auteur :

**no permita
que su mujer le gobierne,
pues destruye honras y vidas**
la mujer que manda en casa,
como este ejemplo lo afirma⁷⁸⁷.

Si dans *La Bible*, l'histoire de Jézabel est mise en relief par rapport à son mari, dans l'œuvre de Tirso, c'est bien son comportement autonome qui donne lieu à des échanges de points de vue. La tyrannie de Jézabel s'appuie essentiellement sur la subversion de la religion

⁷⁸⁴ *Ibid.*, III, vv. 2698-2708.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, III, vv. 2713-2715.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, III, vv. 2743-2756.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, III, vv. 3108-3112.

et de ses valeurs afin de s'adonner à des plaisirs personnels telle la libido mais également l'avarice, l'orgueil et la vanité.

3.2.2 La tyrannie de l'anti-libido : Cléopâtre dans *Los áspides de Cleopatra*

Dans la pièce de Rojas Zorrilla, *Los áspides de Cleopatra*, la reine est d'emblée considérée par ses sujets comme une reine tyrannique excessive et oppressive. En effet, lorsqu'elle décide d'interdire les relations entre les hommes et les femmes pour suivre ses propres règles, les critiques ne tardent pas. Libia raconte la décision de la reine à Caimán le soldat romain :

Apelaré del rigor
con que el precepto me irrito.
¿Que haya mandado en Egipto?
¿Que no haya quien tenga amor?
¿Que con su casta pureza
la cruel Cleopatra intente
derogar por accidente
lo que obra la naturaleza? [...]
¡Que nuestra reina aperciba,
porque su virtud se crea,
que la que adúltera sea
la saquen a quemar viva!
¡Y que otra ley nos advierta,
porque el riesgo se repare,
que la que se descuidare
la saquen a quemar muerta![...]
Es ley promulgada
contra el apetito ciego⁷⁸⁸.

Lorsque Caimán, qui s'inquiète de cette loi, demande si le châtement est le même pour tous, Libia, désespérée, lui révèle la cruauté de la reine qui ne vise que les femmes, les condamnant de provoquer le désir sexuel chez les hommes. Elle renvoie ainsi l'image traditionnelle de la femme tentatrice, coupable d'éveiller les désirs masculins :

CAIMÁN : ¿Y en el castigo se encierra
el hombre también?

LIBIA : No.

CAIMÁN : Di,
¿Sólo a las mujeres?

LIBIA : Sí⁷⁸⁹.

⁷⁸⁸ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Los áspides de Cleopatra, op. cit.*, I, p. 425.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, I, p. 426.

La perversité de cette loi, qui est de contraindre des rapports ou des rapprochements physiques et amoureux, est tournée en dérision par la paire Libia-Caimán : ce dernier s’amuse de cette situation et confie ses sentiments à Libia qui, apeurée par le bûcher, tente de le repousser : « CAIMÁN : Porque a todas / las deseo ver quemadas. / y el quererte ahora, es / según de la ley confío... / LIBIA : Dime, ¿por qué? ¡Caimán mío! / CAIMÁN : Porque te quemem después. », (I, p. 426). Cette nouvelle loi proclamée par Cléopâtre donne lieu à une scène semblable à un procès avec une certaine ritualisation de l’audience, dans laquelle le général Lelio lui présente deux cas à traiter : un prisonnier, qui ne peut s’empêcher de tomber amoureux de n’importe quelle femme rencontrée et un sujet qui, sérieux et dévoué, réclame à la reine d’être récompensé pour ne jamais avoir approché une femme. Ce cas de figure contente Cléopâtre dans sa politique mais, lorsqu’elle apprend que le bon sujet demande aussi une punition, elle prend une décision des plus surprenantes : le prisonnier est libéré et l’homme libre mis en prison, afin de punir « del uno la hipocresía / y del otro la flaqueza. », (I, p. 426). Dans la suite des sentences, Cléopâtre condamne à mort un homme du peuple qui critique ouvertement sa politique :

LELIO : Dice el maldiciente
generosa solamente
porque se diga que das;
y después desta malicia,
con nueva temeridad,
que sólo es en ti crueldad
lo que parece justicia;
que eres soberbia, impaciente:
que eres vana, codiciosa,
y que el nacer tan dichosa
te hace parecer valiente⁷⁹⁰.

Ce portrait peu flatteur de Cléopâtre qui met en exergue ses défauts, sa manie à jouer des apparences, à manipuler les esprits et à user de son influence en tant que souveraine est par ailleurs, la première image de la reine politique de la pièce. La stratégie employée par la reine face à ces situations est de faire l’inverse de ce qui est attendu. Ses sentences ont toujours pour objectif d’être des exemples significatifs de son pouvoir :

Soltadle, y logre esta suerte,
pero en esto se repare,
que al punto que me alabare,
mando que le den muerte.
Porque en un extremo tal
no me estaba bien aquí
que hable sólo bien de mí
quien de todos habla mal⁷⁹¹.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, I, p. 426.

⁷⁹¹ *Ibid.*

La dernière sentence est une fois de plus marquée par la cruauté face à une femme qui fait les frais de la nouvelle loi émise par l’Egyptienne. Condamnée à être brûlée vive, la femme implore le pardon de Cléopâtre. La tyrannie d’exercice de Cléopâtre est véritablement exploitée par Rojas Zorrilla qui pousse le vice jusqu’au bout dans cette dernière exécution, qui met en évidence le manque d’humanité de la reine, même envers une personne du même sexe qu’elle :

LELIO : Con un hombre, su amor ciego
 tus preceptos ha violado
 el delito está probado.

CLEOPATRA : Pues ejecútese luego.

MUJER : Si estas lágrimas que lloro
 pueden templar tu rigor,
 sabe, que él me tiene amor
 al paso que yo le adoro.
 Y acúsele tu piedad
 este error escandaloso,
 que con la palabra de esposo
 le entregué mi voluntad.
 A que me la cumpla aguarde
 la piedad que en ti se espera.

CLEOPATRA : ¿No aguardarais que os la diera?

MUJER : Ya me la ofrece.

CLEOPATRA : Ya es tarde⁷⁹².

Même Lelio tente de tempérer les réactions de la reine qui lui semblent excessives et qui ne correspondent pas à la magnanimité attendue d’un roi :

 Que la perdonéis os digo
 que ha de parecer muy mal
 por ser mujer principal,
 la infamia deste castigo
 Otro castigo, otra pena
 moderad, reina piadosa⁷⁹³.

Cléopâtre ne relâche pas son emprise et la méthode qu’elle préconise pour tuer la femme, par l’empoisonnement de deux aspics, qui suppose une lenteur et une douleur de la mort, assène le coup de grâce :

 Dos áspides aplicad,
 y en sus alevosos brazos
 tengan ponzoñosos lazos
 que indicios de mi crueldad
 la aflijan con tan dolor,
 que se reduzca mortal
 en ponzoña irracional

⁷⁹² *Ibid.*, I, p. 427.

⁷⁹³ *Ibid.*

La femme a juste le temps de lancer une malédiction sur la reine, lui promettant la même mort tragique par amour, et de la même façon, ce qui ne déstabilise en rien Cléopâtre qui dit : « yo vivo segura en mí. », (I, p. 427). L'incohérence de la reine vient de sa constance dans la cruauté car elle s'auto-persuade qu'elle pratique un bon gouvernement. La reine, dans l'exercice de ses fonctions, regrette sa nature de femme, tout comme le fait Sémiramis chez Calderón, qui reproche une erreur de la nature entre elle et son fils :

¡Oh, quién trocara el sexo recibido!
De una mujer me pesa que he nacido,
por ser mujer, que a ser flaqueza toca;
¡Oh, si hubiera nacido de una roca⁷⁹⁵!

Les lois imposées par Cléopâtre ne sont pas pensées pour le bien du royaume mais selon ses propres désirs. Face à cette surveillance excessive du désir, la reine tombe dans un type de gouvernement tyrannique qui en vient à punir atrocement aussi bien les hommes que les femmes. Dès lors qu'elle se lance corps et âme dans ses sentiments passionnés, elle est vite oublieuse de ses devoirs de Pharaonne, abandonnant le trône et ses sujets pour retrouver son amant :

Que huyendo los dos de Egipto,
por las provincias del Asia
apelemos al asilo
de los montes, y a que en ellos
nos den las grutas abrigo.
¿Qué reino como gozarte⁷⁹⁶?

Son vœu de lui offrir l'Égypte est par ailleurs représentatif d'un désintéret soudain pour son peuple qui conforte l'invalidité de sa position en tant que souveraine. Le basculement depuis la rigueur excessive et tyrannique au laisser-aller passionné et passionnel ne peut que laisser le peuple égyptien dans le chaos et le désordre, aux prises avec les Romains.

La perversion sexuelle, la cruauté et surtout la duplicité dont font preuve les reines favorisent la spirale tyrannique qu'elles instaurent : parce que ce sont des femmes, leurs pièges sont d'autant plus redoutables qu'ils sont parfois inattendus, la femme se montrant tout aussi convaincante lorsqu'il s'agit de piéger, de tromper et d'abuser. Les pistes de réflexion empruntées par les auteurs de Virués à Calderón en passant par Rojas Zorrilla se fixent davantage sur l'être féminin devenu tyran que sur les actes de reines *tiranas*. Comme

⁷⁹⁴ *Ibid.*

⁷⁹⁵ *Ibid.*, I, p. 426.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, II, p. 432.

l'analyse Hildegard Hollman à propos de la figure de tyran par Calderón de la Barca : « no le basta mostrar el abuso del poder; le interesa la esencia del poder, la fuerza metafísica que trasciende al individuo y al estado »⁷⁹⁷. Les caractéristiques et les significations attribuées à la personne qui abuse du pouvoir importent plus et fascinent presque davantage quand il s'agit d'une femme. Toutefois, il y a toujours cette obligation de passer par la figure du tyran masculin puisqu'aucun critique ne parle du tyran féminin, alors qu'une volonté de la part des auteurs de différencier des tyrans les reines tyranniques semble manifeste dans les œuvres citées.

⁷⁹⁷ Hollmann, Hildegard H., « El retrato del tirano Aureliano en *La gran Cenobia* », in *Hacia Calderón. Cuarto Coloquio Anglogermano*, éd. H. Flasche, K.-H. Körner y H. Mattauch, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 1979, p. 46-55, p. 46.

CHAPITRE III : LES JEUX DE PERVERSITÉ FÉMININE

1. LA REINE DANS LA CITÉ LABYRINTHIQUE

1.1 Fonctions des espaces publics et privés de la Cité

1.1.1 Les monde du dedans et du dehors

Grâce aux particularités du théâtre de *corrales* et à ses spécificités scénographiques à la fois simples et flexibles, les sens comme la vue, l'ouïe et le toucher décuplent les possibilités imaginatives d'une scène parfois rudimentaire⁷⁹⁸ :

Para la mayoría de los dramaturgos del Siglo de Oro la obra de arte es unitaria. La acción es una expresión lógica del tema, y el dramaturgo emplea todos los recursos de la escena – **indumentaria, tramoyas, movimientos y agrupaciones de los personajes en el tablado, gestos y ademanes, colores y ritmos de actuación** – para subrayar el tema y las metáforas y símbolos forman un tejido complejo y variado que también desarrolla las mismas ideas en forma poética. [...] Los dramaturgos de la Edad de Oro concebían sus piezas, no solamente como versos escritos en papel blanco, destinados a ser leídos en el estudio o el despacho, sino como obra que iba a representarse en determinadas condiciones escénicas, y, si no damos a esto su debida importancia, corremos el riesgo de perder de vista un elemento muy importante en el logro del efecto total de la pieza⁷⁹⁹.

Dans cette perspective, il est essentiel d'analyser l'espace et sa prise de possession par les personnages pour tenter de comprendre l'impact de l'espace scénique et physique d'une part et de l'espace dramatique d'autre part. A propos de l'interdépendance de l'espace scénique et de l'espace dramatique qui prend vie grâce au texte des personnages, Miguel Zugasti fait cette distinction logique :

Esta doble realidad actuante en la obra teatral (palabra y escenario, oralidad y materialidad) está en el origen de la básica distinción que hacen los teóricos del teatro entre *espacio dramático* y *espacio escénico*. **El espacio dramático es aquel que nace de la significación del texto, del hilo de la ficción; es el espacio que estará presentado o marcado en el texto mismo, y el espectador solo puede visualizarlo** – en línea con la tesis de Bachelard – gracias a su imaginación; es lo que Díez Borque ha llamado «decorado verbal», y pertenece al dominio de lo mental o imaginativo. **El espacio escénico, por contra, es objetivamente perceptible por el público gracias a la escenografía, y por lo mismo estará sujeto a los cambios particulares de cada montaje y de cada representación concretos; es un espacio material, palpable y bien visible, que ha de ponerse al servicio del espacio dramático, de quien por fuerza depende**⁸⁰⁰.

⁷⁹⁸ Dans la relative simplicité des *corrales de comedias*, voir le chapitre « Espacio escénico », de Varey, John Earl, *Cosmovisión y escenografía : El teatro español en el Siglo de Oro*, éd. Pablo Jauralde, Madrid, Castalia, 1987, p. 217-225.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 246-247.

⁸⁰⁰ Zugasti, Miguel, « El jardín: Espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina », in *El Espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro : Homenaje a Frédéric Serralta*, op. cit., p. 583-619, p. 584.

Cette relation d'interdépendance entre espace scénique et espace dramatique recouvre tout son intérêt lorsqu'il s'agit de questionner le pouvoir féminin qui suppose que les femmes explorent des espaces d'autorité où elles n'ont pas pour habitude de se trouver. Une opposition binaire entre l'espace intérieur et l'espace extérieur est de mise, où très souvent l'espace intérieur du palais est au service des intrigues menées par les reines puisque l'espace dramatique de la cour correspond à une attirance pour le désordre et le conflit.

Pour illustrer l'utilisation de l'espace intérieur que nous nommons comme étant « le monde du dedans », nous prendrons l'exemple de l'œuvre de Lope de Vega *La reina Juana de Nápoles*, où les quelques éléments précisant les lieux où évoluent les personnages mettent en évidence un espace dramatique politico-public. Les salles du palais où sont données les audiences, qui permettent aux conseillers de la reine de venir l'aider, sont prédominantes. Elles seules représentent l'empire de Naples où l'intrigue se déroule, en concurrence avec le royaume de Hongrie d'où vient André⁸⁰¹, et l'extérieur de la ville où se cachera Ludovic et où auront lieu les viols et tentatives de viol de la part du roi et du comte Antoine. La reine occupe constamment une position au centre de la scène qui représente le seul endroit qu'elle a connu dans sa vie : « mi palacio », (p. 663) ou « en mi palacio » (p. 681). Dans ce palais, considéré par la reine comme un lieu de protection, donc euphorique, elle est contrainte de laisser pénétrer le prince de Hongrie en l'acceptant enfin comme son époux (p. 694). Le seul lieu véritablement important dans le déroulement final de l'intrigue est la chambre conjugale dans laquelle s'affrontent la reine et son mari André certainement au lendemain de la nuit de noces : « Estoy levantada », (p. 725). C'est également dans cette chambre où la reine et sa dame de compagnie Marguerite préparent les instruments féminins du crime à venir, à savoir un coussinet, un coffre et un cordon de soie. La chambre en tant que microespace du palais est mise en péril par André et devient même son lieu de sépulture lorsque la reine l'assassinera. Elle prend donc le dessus sur une situation de pouvoir qu'elle ne désirait pas, obligée de s'unir à André pour sauver son royaume et ce, grâce à un lieu qu'elle connaît et qu'elle parvient à maîtriser.

Par conséquent, contrairement au calme recherché par les souverains en quête de quiétude et de réflexion, le fait de rester au palais pour ces reines est synonyme d'agitation et de confusion, comme cela est l'usage pour alimenter les intrigues : « El hombre barroco es urbano: reside en la ciudad donde tiene su *otium y negotium* – más *negotium* que *otium* – que

⁸⁰¹ Gutiérrez Gil, Alberto, « Hungría como espacio mítico en las comedias palatinas de Lope de Vega, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla » in *Teatro de palabras*, 7, 2013, p. 217-235.

se traduce en una agitación, que fascina al hombre barroco [...] »⁸⁰². Dans la pièce de Tirso de Molina *La república al revés*, le choix de l'impératrice Irène qui fuit le palais et ses conflits pour se réfugier à la campagne, témoigne d'un contraste entre les espaces extérieurs et intérieurs, une opposition courante entre la *corte*, synonyme de vices et de corruptions des mœurs de la ville politique et la *aldea*, idéale et pure ville pastorale comme suggérée dans le titre d'Antonio de Guevara *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*⁸⁰³ qui met également en avant une dichotomie du bien et du mal. Blanca Oteiza parle ainsi d' « interacción del ámbito del sosiego y del de la política » et évoque que « en ella hay dos espacios claramente definidos como significantes del bien y del mal. El mal, que actúa en el palacio, la corte, como centro inequívoco de la maldad, injusticia, eros desatinado, adulación, etc., y el bien que, por oposición, se asienta pasivamente en el campo, la aldea, a donde se retira obligada la justicia, firmeza y buen gobierno, y en donde reside la honestidad y la fidelidad »⁸⁰⁴. Ainsi, le monde du dedans correspond au palais et à la cour, où les personnages circulent dans un espace labyrinthique parfois resserré grâce à des portes qui s'ouvrent et se ferment soit sur des espaces publics comme les salles de trônes ou de couronnement et d'audiences, les jardins urbains, soit sur des espaces privés comme les appartements, les chambres, voire les cachots ou d'autres lieux plus retirés et secrets. A l'opposé, le monde du dehors est beaucoup plus vaste, et s'ouvre sur la mer, la plage, la montagne tout en restant un espace de la conquête, proche de l'épopée. Les deux mondes regroupés forment ainsi la *polis* au sens grec, la cité-état ou la communauté contrôlée par les reines.

1.1.2 A la conquête de la Cité : des lieux extérieurs et publics aux lieux intérieurs et cachés dans *La gran Semíramis*

Outre la division binaire de l'espace dramatique, l'espace scénique subit, lui aussi, une séparation dichotomique. Par exemple, dans la plupart des *comedias* de l'époque, les entrées et les sorties des personnages se font par deux portes au fond de la scène ou par ce qui ressemble à deux accès distincts, simplifiant la mise en scène des pièces : « es muy probable que estas entradas no fuesen verdaderas puertas, sino aberturas en las cortinas »⁸⁰⁵. Dans cette perspective de rupture spatiale au service des intrigues intérieures et extérieures, *Sémiramis*

⁸⁰² *Ibid.*, p. 424.

⁸⁰³ Guevara, Antonio de, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, éd. M. Martínez de Burgos, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

⁸⁰⁴ Oteiza, Blanca, « Sobre los espacios del sosiego en el teatro de Tirso de Molina » in *Homenaje a Frédéric Serralta : El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de Oro*, op. cit., p. 413-433, p. 420.

⁸⁰⁵ Varey, John Earl, *Cosmovisión y escenografía : El teatro español en el Siglo de Oro*, op. cit., p. 249.

dans l'œuvre de Cristóbal de Virués est paradigmatique du personnage qui s'approprie un espace scénique ou scénographique plutôt pauvre pour en faire un espace dramatique indissociable du personnage. Même si les questions de représentabilité et de représentation de la pièce de Virués restent sans réponse, l'auteur « construit, [...], une véritable dramaturgie de l'espace, concret et visible, de la scène, à travers la fusion constante entre le visuel et le textuel, entre l'iconique de la scène (tout ce qui y est montré) et la symbolique du texte (tout ce qui y est dit) »⁸⁰⁶. Il est vrai toutefois que l'auteur privilégie la description des lieux plutôt que leur représentation directe sur la scène : l'espace dramatique existe davantage par le discours que par l'espace construit sur la scène.

Dans son ascension vers le pouvoir, le personnage de la reine s'adapte peu à peu aux divers espaces qu'elle côtoie : le palais, ses jardins et la ville, opposant constamment l'espace public et l'espace privé. En plus de cette ascension stratégique qui détruira tout, elle transforme l'espace scénique à son goût, jouant de son potentiel. Le lieu exotique de l'Assyrie qui appelle à la sensualité liée à l'image traditionnelle de la femme perverse, se mêle à la dimension spatiale de la scène et à son occupation par le personnage qui utilise la scène pour briller de sa présence et préparer ses plans de vengeance. La relation qui existe entre l'autorité de la reine et la domination de l'espace sont symptomatiques d'une appropriation instaurant une possession de l'espace complémentaire à l'intrigue de l'œuvre. Cela n'est pas sans rapport non plus aux tyrannies féminines mises en place par les reines despotiques ; la tyrannie impliquant forcément une domination sur un espace qu'il soit politique ou domestique. Dans *La gran Semíramis*, les espaces de pouvoir comme le palais royal où la reine évolue et impose ses règles sont à la fois des lieux stratégiques dans l'ascension au pouvoir et des lieux symboliques de trahison, de scandales, d'inceste envers son fils. Les couloirs de communication et les portes marquent le passage d'un monde à l'autre, du public et politique à l'intime et au privé, ce qui est caché et qui débouche sur des scènes de manipulations, d'érotisme et de mort. Dans une typologie qui dissocie un monde du dedans et un monde du dehors, les espaces naturels comme les champs de bataille s'opposent aux espaces privés et artificiels, comme la chambre royale où s'effectuent tour à tour le travestissement de Sémiramis, l'enfermement de Zameis Ninias dans le temple qui ressemble davantage à un couvent et l'emprisonnement de Nino dans un cachot d'une tour secrète du palais : ils favorisent ainsi l'incarnation d'une identité double et trompeuse.

⁸⁰⁶ Gilbert, Françoise et Rodríguez, Teresa, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or : Cristóbal de Virués, La gran Semíramis, Lope de Vega, El castigo sin venganza, Calderón de la Barca, El médico de su honra*, Clefs concours, Paris, Atlande, 2012, p. 122.

Dans l'œuvre, Sémiramis engage le processus inverse de l'enfermement pour se faire « desencerrar[me] », (II, v. 945). Cette émancipation se fait progressivement au rythme des trois actes : le premier lui permettant d'accéder aux champs de bataille, puis au royaume, un lieu où elle s'impatiente de gouverner depuis seize longues années : « que ha ya diez y seis años que en mí reina / con título de reina. Ahora lo seré. », (II, vv. 947-948.) Au premier acte, l'espace public de la ville de Bactres comme abri pour ses habitants devient un lieu de violence et de mort qui conduit à la défaite et au chaos :

Pour les habitants de Batra, l'espace muré de la ville reste un espace fermé de protection (**espace euphorique**), avant de devenir abruptement un espace d'enfermement où règnent la violence et la mort (**espace disphorique**). C'est le lieu d'une sécurité apparente mais éphémère qui débouche sur une tragédie collective. [...] L'espace hostile de la ville, marqué précocement par le signe de la dualité et de l'inversion (**victoire / défaite**) sera donc à double titre **espace de conquête et de spoliation** où les vainqueurs dépouillent les vaincus⁸⁰⁷.

Au second acte, l'action a lieu principalement au palais de Ninive et plus particulièrement dans la salle du trône où se déroule le couronnement, devant le peuple de la reine : « en tu famosa Nínive habitamos », (II, v. 745). C'est là qu'elle devient enfin souveraine à part entière, recevant pour l'occasion les attributs de la royauté :

Sentaos, Reina y señora, en **este** asiento
que es dedicado a la real persona
tomá **este** cetro, y séaos ornamento
de verdadera reina **esta** corona⁸⁰⁸.

L'emploi des déictiques et la mention de ces attributs contribuent à la construction de l'espace scénique en tant qu'espace de pouvoir, devenant une sorte de cérémonie officielle du couronnement de la souveraine⁸⁰⁹. Dans la pièce, le verbe à l'intérieur des discours des personnages est très souvent un élément significatif comme la mention de la « sogra cruel », (I, v. 478) avec laquelle s'est pendu le prince Alexandre lors du siège de la ville de Bactres. Ainsi, comme le remarque Alfredo Hermenegildo dans son édition de l'œuvre, l'usage de termes-clés « es una manera de confirmar la verdad de lo que se cuenta en la narración y que ocurrió fuera de la vista del espectador. Es la respuesta a una necesidad de hacer presentes en escena hechos violentos por medio de un recurso metonímico, metafórico »⁸¹⁰.

Le texte mentionne trois portes principales permettant de donner sur la salle principale du palais que ce soit à Ninive dans le second acte ou à Babylone dans le dernier acte : une

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 124.

⁸⁰⁸ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis, op. cit.*, vv. 853-856.

⁸⁰⁹ « Le recours au déictique joue sur la magie des mots : l'acteur-locuteur indique la chose à voir là où elle n'est pas. L'image virtuelle suscitée, en réaction, par le signifiant s'interpose et devient décor. », Berton-Charrière, Danièle, « Cyril Tourneur : déictique et /ou didascalie, écriture d'un décor virtuel », in *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. VI, n° 3, 2008, p. 262-278, p. 262.

⁸¹⁰ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis, op. cit.*, p. 58.

première porte préserve l'espace intime et caché, une seconde porte donne accès à la salle du trône et enfin une dernière permet de rejoindre un passage secret et souterrain emprunté par Zopiro où se trouve la cache secrète du prince Zameis Ninias. Le portier Diarco mentionnera plus précisément les ouvertures qui donnent dans la chambre de la reine : « DIARCO : Saliendo ahora del real retrete / y llegando a la puerta de la cuadra / que sale al aposento de la reina. » (III, vv. 1943-1945). Ces trois voies de communication sont exploitées judicieusement par Sémiramis, le palais dans son ensemble servant les projets politiques de la reine qui utilise ses recoins pour mettre au point ses mensonges. L'une des portes lui sert à accéder au monde du dehors, un espace public et politique : le trône, salle royale au sein du palais de Babylone, l'emblème légendaire de la reine, dont elle est la fondatrice et ses fameux jardins suspendus qui donnent lieu à la vision téichoscopique ou « vision à travers le mur » d'une ville de grande envergure, est symptômatique du contrôle de l'espace comme manifestation de l'accès au pouvoir :

cuán a **mi honra** de ellos he salido,
y **mi famosa Babilonia** cuánto
he con trofeos mil enriquecido.
No hay reino en cuantos son del mundo espanto,
que no tiemble de Asiría y se le rinda
oyendo sólo de su **fama** el canto;
pues si está Babilonia **fuerte y linda**
con **muros, fosos, torres, templos, puentes,**
bien claro con la vista se deslinda⁸¹¹.

Une seconde porte lui permet de rejoindre le monde du dedans, l'espace intime et sexuel qu'est la chambre, el « aposento », (II, v. 1080), où elle attire Celabo devenu son « camarero privado », fonction en principe prise en charge par les femmes, ce qui ne laisse pas de doutes sur les relations extra-conjugales de la reine. Attenants à sa chambre, se trouvent les appartements privés du roi, « el retrete », (II, v. 960) dans lequel Celabo entre pour y attraper Nino et le mener de force dans le couloir souterrain : « por la escala secreta de la torre », (II, v. 985), un conduit bien gardé, comme il le dit : « con su llave maestra abrí las puertas. », (II, v. 989) où le roi est jeté aux oubliettes, dans une « mazmorra oscura », (II, v. 1160). Dans les propres sous-sols des donjons antiques de son palais, le roi est enfermé par son épouse dans ce qui deviendra son lieu de sépulture comme le dit Zopiro : « Para Rey tan señalado / miserable sepultura », (II, vv. 1162-1163). Les couloirs et les coursives favorisent les missions secrètes organisées par la reine avec ses deux sbires. Revenu de ce dédale, Zopiro raconte la seconde séquestration ordonnée par la reine, cette fois trouvant le petit

⁸¹¹ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, op. cit., III, vv. 1523-1531.

prince Zameis Ninias qui babille dans sa salle de jeux : « al Príncipe en su sala », (II, v. 1023) avant de l'emmener de force au temple des Vestales. Le passage du palais à « la tribuna », (II, v. 1038) du temple n'est pas décrit mais si aucune voie de communication n'est mentionnée, cela suppose toutefois un recours à la force de Zopiro sur l'enfant, qui pourrait être bâillonné, par exemple. De la salle close, il est emmené dans un autre lieu d'enfermement, qui entrave les libertés de l'héritier remis dans un temple, ce lieu sacré qui devient un lieu de perversion et de travestissement du prince en princesse :

Hallé, señora, al príncipe en su sala
 con dos pajes holgándose y jugando;
 llegueme a él y díjele que iba
 a darle de tu parte aquel recado,
 que mandase salir aquellos pajes,
 que era secreto, [...]]
 « Vamos, vamos. »
 Esto diciendo, pártese furioso
 por la tribuna al templo, donde, siendo
 de la sacerdotisa conocidos,
 y diciéndole el príncipe que a ella
 queríamos hablar sola, metiónos
 dentro de su aposento; en él cerrados,
 dióle Ninias la carta; ella leyóla,
 y, admirada del caso y obediente,
 al momento sacó de un arca suya
 un su vestido, el cual se puso Ninias,
 desnudándose de este que aquí traigo.
 Al fin él queda hecho una donzella
 entre las otras vírgenes vestales,
 y en el rostro, que es ese mismo tuyo,
 juzgarán todos que eres tú, sin duda⁸¹².

Débarassée de son fils, la reine utilise une fois de plus la chambre royale pour revêtir les habits de son fils afin de se substituer et de tromper sa cour. C'est aussi dans cette pièce que se trouve le verre qu'elle a rempli de poison dans le but de tuer le roi, enfermé dans le cachot : « Amigo, presto, / toma esta llave y vuela a mi aposento / y trai el vaso que en la mesa he puesto. », (II, vv. 1361-1362). Cet espace intime et en principe caché des autres personnages est une fusion des trahisons mortelles et perverses de la reine tout en étant un lieu d'érotisme interdit qui mêle les relations extra-conjugales et les passions incestueuses. En effet, il est également au service d'une passion dévorante et interdite. C'est à la porte de la chambre que la reine exprime à son fils l'amour qu'elle ressent pour lui avant de l'inviter à la suivre dans une sorte de refuge, ce qu'il refusera :

SEMÍRAMIS: Tan grande es mi pasión, que ya no puedo
 disimulalla más ni resistilla.
 Ya, ya me rindo. Ya rendida quedo.
 Ya no puedo mi pena diferilla;

⁸¹² *Ibid.*, II, vv. 1023-1051.

Mas ¿cómo la diré? ¿Qué voz, qué aliento,
qué palabras tendré para decilla?
Inmenso es mi dolor y mi tormento.
Helada estoy y en medio estoy de un fuego,
todo por...

ZAMEIS : ¿Dónde vas?

SEMÍRAMIS: **A mi aposento**⁸¹³.

Dans cet espace à la fois familial et intime se scelle la tragique conséquence à venir sur la reine. Emportée par une passion incestueuse, la reine sera assassinée par son propre fils dans cette chambre comme le raconte le portier Diarco qui a observé la scène par le trou de la serrure de la porte, incarnant la position du spectateur dans le théâtre de fiction :

Saliendo ahora del real retrete
y llegando a la puerta de la cuadra
que sale al aposento de la reina,
sintiendo voces, acerqué los ojos
al agujero de la cerradura
por ver quién era el que en aquella parte
tan sin respeto se descomponía.
Y vi, o ¡ Celabo!, una visión horrible,
un terrible espectáculo espantoso⁸¹⁴:

Sortie d'un microespace courtois, un espace minime, où elle est presque anonyme en tant qu'épouse de Menón, Sémiramis acquiert des biens en fonction de son ascension sociale et s'approprie un macrospace politique : par un premier mariage avec le général Menón puis par le mariage plus ou moins forcé mais opportuniste avec Nino, elle est seule maîtresse de l'espace lorsqu'elle se débarrasse de son époux et qu'elle séquestre son fils.

1.1.3 D'une prison à l'autre : resserrement et oppression de l'espace dans *La hija del aire* de Calderón de la Barca

Dans *La hija del aire*, la relation entre l'espace et Sémiramis est également prégnante même si elle est abordée de façon différente. Le traitement initial de Sémiramis ne peut que nous rappeler l'autre captif caldéronien Sigismond qui crie, caché de la scène avant de se dévoiler au public : « *Déscubrese Segismundo con una cadena y la luz, vestido de pieles* »⁸¹⁵. Dans le premier acte de *La vida es sueño*, Sigismond évolue dans un espace qui représente le

⁸¹³ *Ibid.*, III, vv. 1581-1589.

⁸¹⁴ *Ibid.*, III, vv. 1943-1952.

⁸¹⁵ Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, éd. Ciriaco Morón Arroyo, Madrid, Cátedra, 2000, p. 89-90.

cachot d'une prison, ce qui est considéré par certains commentateurs comme le symbole de la condition humaine⁸¹⁶.

Sémiramis apparaît au début un peu réculée sur l'espace scénique, à gauche de la scène et non au milieu, repliée sur elle-même dans une grotte nichée dans un bois de la ville d'Ascalon⁸¹⁷ et elle donne des coups dans les barreaux d'une porte qui la retient prisonnière : « *Ha de haber una puerta de una gruta al lado izquierdo, y dentro den golpes, y dice Semíramis dentro.* » Les cris et les coups soulignent la rage des deux personnages qui dès le début des œuvres, expriment leur présence injuste dans un monde entravé et sombre. De son cachot, Sémiramis demande à Tiresias, vieux prêtre qui garde la grotte et surveille la détenue, de la laisser sortir alors que les troupes du roi sont en chemin :

Tiresias, abre esta puerta,
o, a manos de mi furor,
muerte me dará el verdugo
de mi desesperación. [...]
Yo no he de volver a él [...]
Yo no he de volver
a esa lóbrega mansión ;
que **quiero morir del rayo,**
y de sólo el trueno no. [...]
Pues, porque nadie me fuerce,
voluntariamente voy
a sepultarme yo misma
en esta oscura ocasión
de mi vida..., de mi muerte
tumba, dijera mejor⁸¹⁸.

Face à ce geôlier ambivalent qu'elle considère comme le seul père qu'elle ait jamais connu et qui l'a sauvée et élevée : « que fuiste / segundo padre, a quien yo / debí la vida », (I, vv. 123-125) – la présence d'un père biologique n'est d'ailleurs pas soulignée –, elle joue la carte du chantage pour profiter de l'occasion qui se présente d'être introduite auprès des soldats du roi assyrien et de voir, au moins une fois dans sa vie, la lumière. La femme sauvage qu'elle est, rejette avec force la vie qu'elle mène, recluse dans cet endroit clos qu'est le *monte*, ce que Marie-Eugénie Kaufmant nomme un « espace-refuge » ou « espace de la perte

⁸¹⁶ « Lo llamaré el símbolo de la Cárcel; pero hay que tener en cuenta que esto no es una encarcelación para castigar un crimen, puesto que en ningún caso ha habido delito, lo cual, naturalmente, aumenta aún más el carácter metafórico de esta cárcel. [...] Finalmente, aunque el símbolo se encarna solamente en uno o dos personajes de una obra, no por eso deja de ser universal: Calderón lo concibe, en realidad, como algo connatural a la vida humana: La humanidad está condenada al dolor, es decir, es prisionera en la Cárcel. », Parker, Alexander A., « Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón » in *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, éd. Cyril A. Jones, Frank Pierce, Oxford, 1964, p. 141-160, p. 144 et p. 153.

⁸¹⁷ Francisco Ruiz Ramón dans son édition de l'œuvre précise que la ville d'Ascalon était l'une des capitales des Philistins du XII^e siècle au X^e siècle avant JC et correspond à une ville balnéaire proche de la bande de Gaza ce qui situe l'origine de Sémiramis entre Israël et la Palestine, Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire*, op. cit., 1^e partie, note 1 p. 69.

⁸¹⁸ *Ibid.*, I, vv. 13-16, v. 116, vv. 163-166, vv. 189-194.

d'identité due à la violence d'une naissance dans le *monte* de l'exil » et « qui correspond à une prédestination de l'être »⁸¹⁹ :

Le *monte* est presque toujours le théâtre d'actions violentes, secrètes et en transgression de la loi sociale. Tout un imaginaire fait du *monte* un espace échappant au regard de la société. Par sa végétation touffue, il est garant du secret d'un crime ou d'un viol.

En effet, Sémiramis est depuis sa naissance, soumise à des prophéties terribles qui la dénoncent comme un monstre, une « *fiera racional* », (I, v. 179), ou un « *horror del mundo* », (I, vv. 134-135), ce que la répétition de « *yo no he de volver* », (I, v. 117, v. 163) met en évidence. Souffrant de l'enfermement dans cette tombe, elle préfère se suicider si son geôlier ne lui ouvre pas les portes de la cellule :

Tiresias, si hoy no dispensas
las leyes de esta prisión
donde **sepultada vivo,**
la muerte me dará hoy⁸²⁰.

La tentative de suicide ne peut se réaliser car elle est perturbée par l'arrivée imminente des troupes assyriennes, mais, un peu plus loin dans l'acte, le lieu est décrit par le général Lisías qui vient de découvrir le chemin vers une prison particulièrement sinistre, jonché d'arbres et de rochers dangereux, ce qui permet aux spectateurs de se figurer sans les voir véritablement l'obscurité et l'atrocité du lieu proche de la prison :

Yace, señor, en la falda
de aquel eminente risco,
una laguna, pedazo
de Leteo, oscuro río
de Aqueronte, pues sus ondas,
en siempre lóbregos giros,
infuden a quien las bebe [...]
De esotra parte del lago
hay un rústico edificio,
templo dónde Venus vio
hacerle sus sacrificios
bien poco ha [...]
Que nadie
pisase en todo este sitio,
ni examinase ni viese
lo que en él está escondido ;
que **es cada tronco un horror,**
cada peñasco un castigo,
un asombro cada piedra
y cada planta un peligro⁸²¹.

⁸¹⁹ Kaufmant Marie-Eugénie, *Poétique des espaces naturels dans la "comedia nueva"*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, p. 44-45.

⁸²⁰ *Ibid.*, I, vv. 35-38.

⁸²¹ *Ibid.*, I, vv. 619-625, vv. 633-637, vv. 639-646.

De plus, il ajoute à sa description des plus lugubres les gémissements qui accompagnent la découverte de la prison de Sémiramis :

Con esto, y con añadirse
a esto que algunos vecinos
de estos montes, que tal vez
se hallaron en él perdidos,
han escuchado en el templo
mil veces **roncos gemidos,**
lamentos desesperados
y **lastimosos suspiros**⁸²²[...],

S'ensuit un affrontement entre Tiresias qui joue son rôle de gardien de la prison à la perfection et le général Menón attiré par les cris de Sémiramis. Après le suicide de Tiresias qui se jette dans le lac avec les clés de la geôle, Menón parvient à forcer les gonds de la prison :

Nada me causa pavor.
A romper me determino
las puertas. **Horrible monstruo**
que aquí encerrado has vivo,
sal a ver el Sol⁸²³.

Surpris de ne pas tomber sur un monstre des ténèbres, « horrible monstruo », (I, v. 775) auquel il s'attend, mais sur son antithèse, un « divino monstruo », (I, vv. 778-779) Menón sort Sémiramis de sa prison après les supplications de celle-ci, la ramenant des ténèbres à la lumière et la raison. L'acte se termine par un adieu symbolique de Sémiramis à cette prison naturelle – une ascension verticale du cachot vers le monde humain – pour s'ouvrir à la lumière mais sans se douter de la prochaine geôle à venir :

Adiós **tenebroso centro mío;**
que **voy a ser racional,**
ya que hasta aquí bruto he sido⁸²⁴.

Dans le second acte de la première partie, Sémiramis se languit rapidement de vivre dans une maison de campagne, une *quinta*⁸²⁵ – espace traditionnellement attribué à « la femme isolée et violentée »⁸²⁶ disposant d'un magnifique jardin –, et demande à son époux Menón de rejoindre la cour : « ¿Luego no tengo que ir / contigo a la Corte? » (II, vv. 1027-1028.). Afin de tenir son épouse à l'écart de la cour et du roi qu'il redoute, Ménon fait venir spécialement pour elle des domestiques chargés de la divertir : « Los villanos que vinieron /

⁸²² *Ibid.*, I, vv. 646-654.

⁸²³ *Ibid.*, I, vv. 773-777.

⁸²⁴ *Ibid.*, I, vv. 1003-1006.

⁸²⁵ « Au sein de l'espace naturel, il faut distinguer la *quinta* comme un espace d'isolement et, bien souvent, de séquestration de la femme par une instance masculine. », Kaufmant, Marie-Eugénie, *Poétique des espaces naturels dans la "comedia nueva"*, op. cit., p. 68.

⁸²⁶ *Ibid.*

de Ascalón para servirte / aquí podrán divertirte, / pues tanto gusto te dieron. » (II, vv. 1115-1118). Cependant, Sémiramis voit vite ces distractions et cette mise à distance comme une nouvelle forme d'enfermement : « ¿qué piedad / debe a su valor mi vida / de un monte a otro reducida? » (II, vv. 1147-1149). Elle transgresse donc les codes de cet espace féminisé qu'elle souhaite fuir, allant à l'encontre des normes de vertu féminine qui impose à la femme de rester confinée. Ainsi, faisant fortuitement la rencontre avec le roi Nino qu'elle sauve d'une chute de cheval, sa réaction première est de lui cacher son identité et de fuir en direction des bois ou de la montagne, en tout cas vers un endroit strictement naturel pour ne pas retourner à la *quinta* : « Huiré al monte »⁸²⁷, (II, v. 1762). Ainsi prête à refaire le chemin inverse de la cour à la grotte, sa claustrophobie revient et la stoppe dans sa fuite. Celle-ci provoque chez Menón une inquiétude le poussant à charger les personnages à son service de chercher Sémiramis. Celle-ci, cachée dans la nature, fait promettre à Chato de garder le secret : « Ocultarme por aquí / de tanta gente quisiera », (II, vv. 1876-1877). Face à cette technique du camouflage, même le roi se met à sa recherche et lorsqu'il la retrouve, découvrant son identité, il décide alors de la récompenser en la promenant dans toute la ville de Ninive aux côtés de sa sœur Irène :

NINO : Pues tú, bellissima Irene,
 a Semíramis gallarda
 contigo a Nínive lleva
 por **sus calles y sus plazas**
 en tu Real **carro. Vestida**
 de plumas, joyas y galas⁸²⁸,

Magnifiquement parée pour l'occasion, elle investit alors un espace épique et cérémonial qui la place en position de vainqueur, tel le triomphe romain qui ovationne son nouveau César, un défilé uniquement réservé aux personnes prestigieuses. Enfin prête à accepter un nouveau monde, Sémiramis savoure son ascension, de sa grotte misérable, en passant par la maison de notable pour arriver au royaume assyrien. Dans le dernier acte de la première partie, Sémiramis est finalement reconnue comme une « dama » (III, v. 2810) aux côtés du favori du roi et appartient désormais au triptyque du pouvoir. Mais loin de s'arrêter là, lorsque le roi lui demande d'admirer le royaume de Ninive, Sémiramis critique ce palais qu'elle trouve fade et grossier, insistant sur l'hypothèse d'un palais plus imposant et jouissant d'une véritable réputation, « famoso » :

Me ha parecido poco. [...]
 Imaginaba yo que eran

⁸²⁷ Sur les variations symboliques du mot *monte* au théâtre et notamment son lien avec la féminité, voir le chapitre « V. Le *monte* et les femmes. », *Ibid.*, p. 68-79.

⁸²⁸ *Ibid.*, II, vv. 2080-2085.

los muros **más suntuosos**,
los edificios **más grandes**,
los palacios **más heroicos**,
los templos **más éminentes**
y todo, **en fin más famoso**⁸²⁹.

Malgré les critiques acerbes de Sémiramis, le roi, éperdument amoureux d'elle, la fait monter sur le trône et la couronne devant tous : « a la persona / de Semíramis corona / por esposa y reina. », (III, vv. 3217-3219). Du haut du trône, que les indications scéniques et les discours de Chato rendent concrets, se met en place une verticalisation du personnage qui implique un vrai renversement de sa situation par rapport au début de la pièce : la reine est en hauteur, certainement surélevée sur scène, – sans doute grâce à une galerie supérieure que l'on peut trouver dans les représentations de palais du Coliseo⁸³⁰ –, ce qui contraste avec sa position prostrée au fond de sa prison dans le *monte* au début de l'œuvre. Chez Calderón, on notera la mise en place d'une scène de couronnement extérieure, dans le monde du dehors contraire à celle proposée par Cristóbal de Virués dans son œuvre qui plaçait la reine dans le palais, dans le monde du dedans.

Dans la deuxième partie de l'œuvre caldéronienne, une attention particulière est portée aux espaces extérieurs qui entourent le palais mais aussi aux appartements privés de la reine. Cette seconde partie qui s'ouvre sur une connotation sensuelle, délicieuse et érotique pour les spectateurs, présente la reine occupée à se peigner et se maquiller. Oubliée Ninive, fade et quelconque, Sémiramis a redonné splendeur et grandeur à la ville ennemie de Babylone qu'elle a bâtie, réutilisant une technique de description proche de la vision téichoscopique de la ville présente chez Virués :

Babilonia, eminente
ciudad, que en las cervices del Oriente
yo fundé, a competencia
de Nínive imperial [...]
Babilonia, esa ciudad
que desde el primer **cimiento**
fabriqué, lo diga; hablen
sus **muros**, de quien pendiendo
jardines están, a quien
llaman **pensiles** por eso,
sus **altas torres**, que son
columnas de firmamento,
también lo digan, en tanto
numero, que **el Sol** saliendo,

⁸²⁹ *Ibid.*, III, v. 2293, vv. 2298-2304.

⁸³⁰ Nous nous référons notamment à l'élaboration des représentations de palais puisque nous savons que *La hija del aire* a été représentée au Coliseo du Palais royal de Madrid en 1653, dans un lieu où « les décors recréent des effets de perspective et rendent possibles des changements à vue, grâce à une succession de cinq portants montés sur rail et disposés en dégradé vers le fond de la scène, [...] », Couderc, Christophe, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, op. cit., p. 147.

por **no rasgarse la luz**,
va de sus **puntas huyendo**⁸³¹.

Babylone est devenue le cœur de son royaume ce qui lui permet d'apporter à son règne sa touche personnelle, faisant de cette ville une citadelle, à la fois stratégique, entourée de tours de défense, mais aussi enchanteresse et paisible grâce aux espaces verdoyants, la végétation ajoutant une touche féminine indéniable. Ses rêves de grandeur qui consistent à bâtir un palais des plus hauts, toujours plus proche du ciel, rappelle l'objectif poursuivi par les constructions des bâtiments religieux à la recherche des cieux mais également de la lumière, ce fameux « Sol » que Sémiramis cherchait en rencontrant Menón au premier acte. Cet imposant palais fonctionne comme un espace labyrinthique, étouffant, avec nombre de portes, de tours, et de dédales et nous pouvons comparer le nouveau palais construit par la reine Sémiramis avec le labyrinthe⁸³² du monstre du Minotaure qui enferme ses proies, des jeunes gens, afin de les dévorer. Dans ce palais, elle met en avant la richesse de ses biens, l'opulence du royaume, ce qui la rapproche de la souveraine Jézabel, – seules ces deux reines font preuve de cupidité –, mais aussi la domination de cet espace qu'elle a volontairement féminisé. Toujours au centre, elle est surélevée par une estrade⁸³³ : « mi estrado », (I, v. 70), entourée de domestiques, cette perspective centrale et volontairement égocentrique projette les regards et les attentions sur elle : « Las **almohadas** llegad, idme quitando / estas **trenzas**, irélas yo **peinando**. (*Siéntase a tocar, todas sirviéndola con la mayor ostentación que se pueda.*) », (I, vv. 25-26).

Comme dans l'œuvre de Virués, les portes sont des moyens de connexion entre les espaces, des passages d'ouverture et de fermeture qui servent à rejoindre l'appartement privé de la reine : « *salen Licas por una puerta, y Friso por otra* » (I, p. 200). Ces ouvertures créent sur scène un espace triangulaire qui donne aux spectateurs une projection publique de la toilette de la reine, aux antipodes de ce que recherchait la Sémiramis de Virués, beaucoup plus en retrait. Dans l'espace intime qu'elle transforme en un espace public car elle y exerce ses décisions politiques, Sémiramis dans cette partie marque volontairement la place de chacun comme lorsque Lidoro, roi de Lidia et l'un des prétendants légitimes au trône, est

⁸³¹ Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire*, op. cit., 2^e partie, I, vv. 7-10, vv. 359-370.

⁸³² Edwards, Gwynne, *The Prison and the Labyrinth. Studies in Calderonian Tragedy*, Cardiff, University of Wales Press, 1978.

⁸³³ En plus de la définition générale de l'estrade : « la tárima cubierta con alfombras, que se pone para asistir los reyes a los actos públicos, sobre las cuales ponen sus sillas y tronos; », la définition d'un lieu strictement féminin y est apposée et c'est certainement celle-là qu'exploite la reine : ESTRADO : « El lugar donde las señoras se asientan sobre cojines y reciben visitas. », Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, op. cit., p. 852.

amené face à la reine. Celle-ci garde une distance marquée avec ses sujets de son estrade où elle trône sûrement :

Dadle un **asiento**
en **taburete raso** y apartado,
sin que toque en alfombra de **mi estrado**⁸³⁴.

Rappelant par deux fois la mise à l'écart, « de mí apartado », (I, v. 436), elle hiérarchise au sein de son discours les positions physiques des personnages instaurant une situation de dominante et dominé. De plus, elle attribue à cet espace une signification nouvelle, très féminine mais qui ne se veut pourtant pas plus faible et laxiste. Ainsi, la reine manifeste une obsession pour mettre les gens en prison, à commencer par Lidoro, « Que a Lidoro llevéis preso / a la más oscura estancia / de esta torre de palacio. », (III, vv. 2854-2856) puis son fils Ninias et enfin un soldat qui s'oppose à elle : « a otra prisión más extraña / te he de reducir », (III, vv. 2831-2832.) L'obsession pour l'enfermement qui fonctionne comme fil conducteur dans la pièce contraste avec l'attitude de Sémiramis cette « fille de l'air » avide de liberté et d'indépendance qui se trouve, malgré elle, dans une construction cyclique comme Sigismond dans *La vida es sueño*. Elle exerce sur autrui ce qu'elle-même a subi, répétant inlassablement malheur et douleur.

A la fin du premier acte, obligée d'abdiquer en faveur de son fils, elle simule son propre enfermement dans ses appartements : « así, / el más culto retiro / de este palacio será / desde hoy sepulcro mío, », (I, vv. 847-850). Le général Friso raconte l'auto-enfermement ordonné par la reine dans l'une des pièces les plus retirées du palais et peu flatteuse pour son image de reine : « que de la última cuadra / de aquesta fábrica inmensa, / para estancia suya hizo / clavar ventanas y puertas, / guardando desde aquel día/ una viudez tan severa, / que el **Sol apenas** la ve, / si el **Sol** la ve, es **a penas**. » (II, vv. 1257-1264). Ce jeu de mot construit à partir de « sol » et « apenas » renvoie une fois de plus à l'obsession de Sémiramis pour la lumière et la vie. Ne supportant plus l'obscurité, et très vite rattrapée par sa phobie de l'enfermement, Sémiramis, grâce à l'aide de son plus fidèle sujet Friso, décide d'échanger sa place contre celle de son fils en passant par un colimaçon secret qui rappelle l'image du palais labyrinthique et en spirale. La reine ne semble se repérer que, à travers un système qui, grâce à sa position régaliennne, enferme ou entrave la circulation des individus, un modèle dans lequel elle a grandi :

No hay en todo palacio
tan retirado espacio
que no registre, y más el cuarto suyo;

⁸³⁴ Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire*, op. cit., 2^e partie, II, vv. 68-70.

pues **por un caracol secreto**, arguyo
que, ya vencido el miedo
con haberlo pensado, llegar puedo
del Rey al cuarto⁸³⁵.

Un jeu compliqué de va-et-vient entre les portes se met en place afin de ne pas attirer l'attention des autres gardes :

SEMÍRAMIS : Mientras que tú lo prendes
cerraré esta puerta yo,
porque nadie a tiempo llegue
que nos estorbe ; que, luego,
disciplaré fácilmente
haberla **cerrado**, como
una vez la acción se acierte.

FRISO : Pues **a cerrar tú la puerta**⁸³⁶,

Calderón insiste donc énormément sur cette précaution prise par la reine lors du dépouillement de son fils, répétant dans les indications scéniques le geste fait par la souveraine : « *Semíramis cierra la puerta.* » (p. 279) ce qui lui permettra à elle ainsi qu'à son complice de gagner du temps face aux gardes qui n'apparaissent certainement pas sur scène mais derrière ce qui ressemblerait à une porte ou à une cloison de séparation :

LISÍAS : (Dentro.)
Dentro entremos. [...]
Cerrada la puerta está.

LICAS : ¿Quién hay **dentro** que la **cierre**?

LISÍAS : ¿Qué pretendes?

LICAS : **Abrir la puerta y entrar**⁸³⁷.

Sémiramis demande à Friso de procéder à l'échange entre son fils et elle, en emmenant Ninias dans sa propre chambre : « con él aquí te detienes, / llévalo presto a mi cuarto. » (II, vv. 2307-2308). Ainsi, la chambre a une valeur dramatique essentielle, permettant comme dans l'œuvre de Virués, le travestissement de la reine en son fils. Le motif de la chambre devient dans l'œuvre caldéronienne la prison de Ninias, une prison vivante, un « *oculto encierro* », (III, v. 3335) qui sera découverte par Lidoro et Licias à la fin de l'œuvre : « LISIAS : Entrad y romped las puertas. [...]. *Abren una puerta como a golpes, y sale Ninias.* » (III, vv. 3340-3341, p. 323). Nous assistons donc à une véritable compression de

⁸³⁵ *Ibid.*, II, vv. 2130-2135.

⁸³⁶ *Ibid.*, II, vv. 2287-2294.

⁸³⁷ *Ibid.*, II, vv. 2312-2313, vv. 2317-2319.

l'espace à la fois scénique et dramatique dans l'œuvre qu'il soit public ou privé, ouvert ou intime.

1.2 Distorsion des espaces : partages et faux-semblants

1.2.1 Les lieux des banquets intérieurs et extérieurs : espaces de découvertes macabres

La salle du banquet dans les palais est également un lieu intérieur et artificiel propice aux mensonges et aux trahisons, non seulement des reines mais aussi des autres personnages vis-à-vis d'elles. Rosemonde dans *Morir pensando matar* attribue une importance particulière à la salle du banquet où est célébrée la victoire du roi gépide sur le roi lombard, père de la princesse qui a eu la tête coupée par son ennemi. Ce grand festin public est le point de départ de la vengeance qui déclenche la fureur meurtrière de Rosemonde dans *Morir pensando matar*. Le banquet est le moment-clé du premier acte et tout est mis en œuvre pour faire du repas un instant crucial qui réunit tous les grands de la cour et dont aucun détail n'est négligé, à commencer par la musique mais également la richesse du festin servi dans une vaisselle de qualité :

REY : Cubran las mesas ; comerán conmigo
 los duques de Lorena y de Verona. [...]

Entren SOLDADOS despejando, y vayan pasando la comida cubierta con gran pompa.

SOLDADOS : ¡Plaza, plaza! [...]

POLO : **Ya a la mesa están sentados
 el rey, la reina, la infanta
 y los dos duques. ¿Quién canta? [...]**

Pásase la bebida con acompañamiento, que será un casco natural, o de calabaza, con unas listas de oro. [...]

REY : En esa copa, Rosimunda hermosa, (Dentro.)
 que tu padre fue infeliz cabeza,
 quiero brindar a tu salud dichosa,
 que es del convite la mayor grandeza.

*Suena dentro ruido, como de mesa que se desbarata, y salga ROSIMUNDA con el caso en la mano*⁸³⁸.

Ce lieu domestique qui est rendu public et ouvert provoque la colère de Rosemonde qui s'exprime face à l'assemblée d'invités pris de court dans leur repas aux allures festives.

⁸³⁸ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Morir pensando matar*, op. cit., I, v. 382-383, v. 413, vv. 417-419, vv. 457-459.

Elle les accuse de cannibalisme et met l'accent sur la déshumanisation de ces hommes de cavernes :

ROSIMUNDA : Dejadme, y proseguid vuestra comida. [...] no dejéis por mí las mesas. seguid el convite torpe, que **más de caribes fieros parece que no de hombres.** ¿De qué **feroz troglodita**, de aquellos que **hambrientos** comen **humana carne**, de aquellos que **sangre racional sorben**, se escribe que cometiese **un delito tan enorme**, **una crueldad tan injusta**, entre **mil culpas atroces**^{839?}

Le banquet devient donc un espace de partages mais qui tourne à la fureur politique et qui nourrit des rancœurs qui seront fatales.

1.2.2 Les jardins des vices et des tromperies

L'un des éléments spatiaux couramment utilisés par les reines en fonction de leurs objectifs est le jardin, espace ouvert, à la fois exotique et paradisiaque dans certaines de nos pièces, de Naples à Babylone en passant par Athènes et Israël (pour ce royaume, nous pouvons aisément imaginer des jardins israéliens arides, loin d'appeler aux délices, souffrant de la sécheresse qui terrasse le pays dès le deuxième acte). Ces jardins jouxtent les palais, souvent dominés par des tours et marquent la chute des reines tyranniques comme Sémiramis et Jézabel. Le jardin, utilisé par les reines revêt une valeur dépréciative, un jardin des délices et des vices qui favorisent les comportements tyranniques. C'est ainsi le lieu choisi par Jézabel pour piéger Naboth et abuser de lui, tant le lien entre le jardin d'Eden et les origines traditionnelles de la femme cruelle et perverse est évident :

Desde la antigüedad el jardín cuenta con una rica simbología. En la práctica totalidad de las culturas antiguas, desde la civilización egipcia, persa y mesopotámica hasta Japón, China y la India, pasando por la América precolombina, ha existido el jardín. Las tradiciones judía, árabe y cristiana coinciden en interpretarlo como lugar en donde los más íntimos se reúnen y cuyas características no son muy disímiles para unos y otros. Los poetas renacentistas y barrocos actualizan y funden en la presentación de este espacio las fórmulas tradicionales del *locus amoenus* de la literatura clásica, la geografía del edén bíblico o el testimonio de raigambre ascética medieval⁸⁴⁰.

⁸³⁹ *Ibid.*, I, v. 464, vv. 466-476.

⁸⁴⁰ Iglesias Iglesias, Noelia, « El jardín minado de *El galán fantasma* de Calderón » in *Atalanta : Revista de las Letras Barrocas*, vol. 1, n° 2, 2013, p. 51-76, p. 53.

A l'inverse du topique du *locus amoenus*, le jardin est davantage pris comme un *locus vicius* voire *horribilis* renforçant les préjugés sur les femmes manipulatrices et dangereuses. Dans une claire opposition entre la *corte* et la *aldea*, la *quinta* de Sémiramis et de Menón dans l'œuvre de Calderón ne donne pas satisfaction à la dame qui va chercher à conquérir la cour. Lorsqu'elle parvient au palais du roi Nino, c'est justement dans les jardins attenants que Sémiramis s'isole pour pouvoir tromper les deux hommes qui l'adulent, Nino et Menón. Irène, la sœur du roi se place derrière une porte proche du jardin pour observer le comportement manipulateur de la reine : elle se rend compte que celle-ci joue un rôle différent dès lors qu'elle est dans un lieu intime. Cet emploi du jardin pour observer rappelle les *comedias de enredo* et notamment *El médico de su honra* de Calderón.

L'adjectif qualificatif *fingida* renvoie au jeu théâtral de l'acteur qui se confond au personnage à l'instar du comédien Saint Genest devenu martyr dans *Lo fingido verdadero*⁸⁴¹ de Lope de Vega en 1608, soulignant le double rôle de l'actrice qui incarne Sémiramis :

que en esta puerta me pongo,
sólo a **ver** la manera
que **tus labios y tus ojos**
empiezan a **introducir**
los **desdenes rigurosos**
de tu **fingida mudanza**⁸⁴².

Lorsqu'elle sera enfin seule au pouvoir, son intérêt est d'embellir la ville de Babylone en lui attribuant ces fameux jardins suspendus à la fois étranges, extravagants et délicieux, auréolant de mystère une architecture du passé⁸⁴³ parfois considérée comme l'une des sept merveilles du monde :

Babilonia, esta ciudad
que desde el primer cimiento
fabricué, lo diga ; hablen
sus muros, de quien **pendiendo**
jardines están, a quien
llaman **pensiles**, por esos⁸⁴⁴,

Autour du palais, cœur du pouvoir politique, Sémiramis accumule des endroits propices aux mensonges et aux trahisons, des jardins luxuriants qui apaisent mais qui sont avant tout là pour cacher les apparences.

Dans l'œuvre de Guillén de Castro *Progne y Filomena*, le jardin renvoie à la dégustation cannibale d'Ithys, dont le corps mutilé est préparé par Procné et plonge les

⁸⁴¹ Vega, Lope de, *Lo fingido verdadero*, éd. Maria Teresa Cattaneo, Roma, Bulzoni, 1992.

⁸⁴² Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire*, op. cit., 1^o partie, III, vv. 2449-2453.

⁸⁴³ Finkel, Irving J., « Les jardins suspendus de Babylone » in *Les Sept Merveilles du monde*, éd. Peter Arthur Clayton et Martin Jessop Price, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 1993, p. 35-50.

⁸⁴⁴ Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire*, op. cit., 2^o partie, I, vv. 359-364.

spectateurs dans les méandres de la folie assassine, aux antipodes des représentations lyriques du jardin. Deux banquets sont célébrés dans la pièce, un premier public qui scelle les deux mariages des sœurs Athéniennes et un second privé mais ouvert, dans le jardin qui présente la vengeance menée par Procné. L'espace domestique et familial du repas devient un espace politique : dans le premier acte, le repas scelle les deux mariages dans un espace domestique où les reines sont chargées de servir les repas des deux rois. Conservant la position traditionnelle de la femme, ce sont elles qui sont au service des princes Teosindo et Térée à qui elles apportent plats et boissons : « *Salen Progne, y Filomena, una criada y un paje, traen una conserva en un plato y en otro un vaso de agua* »⁸⁴⁵. Dans le deuxième acte, les espaces intimes sont mis en avant pour montrer Procné dans un moment maternel et de tendresse familiale avec son fils Ithys : « *Salen Progne, y Filomena, su hermana, y un niño llamado Itis de cuatro a cinco años, y dos criados que las acompañan* »⁸⁴⁶. Sa sœur Philomène part se réfugier dans les montagnes après son agression par Térée et s'emprisonne volontairement, tout l'inverse de la trajectoire de Sémiramis chez Calderón même si la version officielle véhiculée au palais est son suicide en mer⁸⁴⁷. Quand Procné apprend la nouvelle, elle s'isole avec sa domestique dans les jardins du palais :

CRIADA: A divertirte aspira
 el apacible sitio, ameno y fresco
 destos jardines, mira.[...]
 ¿No te alegran, no llores,
 árboles verdes y pintadas flores?

Rompe el ramillete y arroja las flores.

PROGNE: Rompe luego esos lazos,
 siembra esas flores por el suelo frío;
 caigan hechas pedazos
 en el profundo mar del llanto mío,
 pues, cuando así las trato,
 de mi querida hermana son retrato⁸⁴⁸.

Dans cet espace ouvert, elle s'empporte contre la nature environnante avant de trouver le linge où est dessiné le malheur de sa sœur⁸⁴⁹. Elle retourne dans le palais et plus précisément dans sa chambre, puis fait venir son fils Ithys et très certainement sa fille qui aura la vie sauve pour le décapiter dans ce lieu, à l'écart de tous :

⁸⁴⁵ Castro, Guillén de, *Progne y Filomena, op. cit.*, I, p. 126.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, II, p. 137.

⁸⁴⁷ « La infeliz Filomena, pues, traspuso / un monte y otro, [...] / Díjole que, volando Filomena / en su caballo por un monte arriba, / cuya espalda da al mar no blanda arena, / de allí se precipita y se derriba / hasta hacerse pedazos, encontrando / agudas puntas y de peña viva, », *Ibid.*, II, p. 144.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, II, p. 145.

⁸⁴⁹ « Dale una toalla y, labrado en ella, la desgracia de Filomena. », *Ibid.*, II, p. 147.

Salen Itis, niño, y un ayo con una niña en los brazos.

AYO: ¡Señora!

PROGNE: Dejadme todos.

ITIS: ¿Qué tiene madre? ¿Qué grita?

PROGNE: **Venid**, hijo de un traidor
de casta infame y maldita,
pagará tanta inocencia
culpas de tanta malicia;
mataréos, [...]
¡Dame esa espada!

CRIADA: ¡Señora!

PROGNE: **Ha de morir quien me siga.**

*Vase*⁸⁵⁰.

Par l'impératif « venid », une sorte de didascalie interne, la reine indique que les deux personnages, la criminelle et sa victime, vont quitter la scène pour se rendre dans les coulisses puisque le meurtre n'est pas présenté au public. Ce qu'elle dit accompagne son geste criminel, ce que les emplois des futurs à valeur performative indiquent : « mataréos », « seréis », « comerá », « beberá », « reventará », « será » « habrá » : en disant, elle fait. La domestique commente ce qu'elle aperçoit dans les coulisses : « CRIADA : ¡Ya le ha dado dos heridas, / ya le corta la cabeza! », (II, p. 148).

Puis, pour aller au bout de ce qu'elle vient d'accomplir, la reine instaure un banquet de dernière minute dans les jardins du palais mais où l'ambiance ne présage rien de bon. Elle y invite son époux à déguster son nouveau menu qui sera composé du corps et du sang de leur fils :

TEREO: He de ser
hoy huésped de mi mujer.

CRIADO 2º: ¿No habrá música y truhanes?

TEREO: Entre rosas y jazmines
me ha convidado a llorar,
porque le ayude a regar
con mi llanto estos jardines.

*Sale Progne con una criada*⁸⁵¹.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, II, p. 148.

⁸⁵¹ *Ibid.*, II, p. 149.

Dans cette œuvre, si aucun lieu n'indique où se passe le dépeçage d'Ithys par Procné, nous pouvons imaginer que celui-ci a lieu dans la chambre, précisément parce qu'il s'agit d'un espace familial et maternel où la fonction vengeresse est décuplée. La situation des personnages dans les lieux scéniques ne donne pas l'impression d'être autant exploitée mais le contraste entre l'ambiance mélodieuse et harmonieuse du jardin et le meurtre du fils de Térée par Procné est sans doute l'un des moments les plus saisissants de cette pièce.

Quant au jardin dans *La mujer que manda en casa*, il a trait à l'ambiguïté et la manipulation de Jézabel dans le deuxième acte lorsque la reine tente de séduire Naboth puis il devient le lieu d'un banquet extérieur : « *Descúbrese una mesa con dos sillas y un aparador debajo de un jardín. Siéntanse, comen y los músicos cantan.* », (p. 423). C'est dans ce jardin humanisé et domestique, typique du théâtre de *corral* où l'on « découvre » les plats, et à cette table que les rois prennent place et réfléchissent à leurs plans concernant la vigne de Naboth. Un air musical volontairement ironique qui rappelle la souffrance dans laquelle est plongé le royaume vient accompagner le repas, – l'ironie étant portée sur les deux feux qui consomment le pays : « *dos soles tiene Israel / y que se abraza recelo / el del cielo y Jezabel.* », (II, vv. 1210-1212). Alors qu'ils disposent de leurs mets et boissons, le repas est perturbé par le vol de leur pain et d'un morceau de viande par deux corbeaux : « *bajan dos cuervos por el aire el uno arrebatada un pan y el otro una ave asada y vuelven a volar, y levantándose.* », (p. 424)⁸⁵². L'incursion des animaux de mauvais augure avertit les souverains du malheur qui pèse sur eux, ce à quoi Achab se montre extrêmement réceptif : « *¡Anuncios de mis desdichas, / aves torpes del infierno! [...] Quitad esa mesa. ¡Ah, cielos! / Tragedias y mortandades / me intiman fúnebres cuervos / plumas de luto me anuncian / el mísero fin que espero.* », (II, vv. 1239-1240, vv. 1242-1246). Jézabel, quant à elle, peu préoccupée par les présages, demande de les tuer : « *¡Daldas la muerte, flechaldas!* », (II, v. 1241). Sans tenir compte des éléments extérieurs au palais comme ces signes fatidiques, elle attire dans ses filets Naboth dans ce jardin. Criselia lui annonce sa présence dans le jardin, ce qui permet à Jézabel d'avoir le champ libre pour agir : « *Ya está en el jardín tu amante.* », (I, v. 484). Avec l'aide de sa domestique, elle prépare le lieu où elle compte profiter de Naboth, faisant de l'espace un jardin du vice et de l'érotisme, pervertissant ainsi le *locus amoenus*. Les sens de l'ouïe et de l'odorat apportés par l'eau coulant de la fontaine et la floraison sont éveillés,

⁸⁵² Les morceaux de viande volés par les corbeaux seront déposés sur la table du prophète Elías ce qui lui redonne foi en son combat contre les tyrans : « *los cuervos, / de quien mi defensa fía / la fe mía, / a traerme de comer / vienen ; hora debe de ser. [...] Venid, maestrasalas míos, / que todos tres comeremos.* », Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa, op. cit.*, II, vv. 1393-1397, vv. 1405-1406.

appelant à la jouissance. Sur une chaise, Jézabel s’apprête à feindre le sommeil, un motif d’endormissement typique dans le jardin :

Pues retírate tú dél.
Flores brota este vergel,
viendo entrar su abril delante. [...]
Que aquí se acerque le avisa,
pero **no me despierte**,
mientras que el cristal que vierte
esta fuente toda risa
contempla. Esa silla acerca
y vete. [...]
Que **oírme** de ahí podrá,
pues la **fuelle** está tan cerca⁸⁵³.

Mais, cachée près de cet endroit, Rachel observe les manœuvres de la reine avec son époux par une grille qui donne sur le jardin : « Desde aquí los puedo ver / a estas rejas del jardín. », (I, vv. 526-527) rappelant ce qu’Irène dans *La hija del aire* faisait en espionnant sa belle-sœur de Sémiramis.

C’est également cette fonction qu’a le jardin dans *Morir pensando matar*, lieu qui est choisi par Rosemonde pour tromper Flabio en se faisant passer pour Albisinda. La reine décrit ce lieu où se trouvent une fontaine et des plantes de façon détaillée, – elle qui découvre tout juste le palais de son époux –, qu’elle réduit à une « casa » et des jardins labyrinthiques qu’elle dénigre volontiers :

Vengo al jardín; y aunque ignoro,
recién venida a esta **casa**,
sus laberintos, allí,
a pesar de tan extraña
oscuridad, una fuente
me dice con voz de plata
que a su cristal me avecine⁸⁵⁴,

Le jardin favorise par conséquent la mise en scène du « voir sans être vu » où un personnage se met en scène et un autre est lui-même spectateur de tromperie.

1.2.3 Un palais en mouvement dans *Los áspides de Cleopatra*

Cléopâtre dans *Los áspides de Cleopatra* de Rojas Zorrilla use aussi de l’espace mais d’une autre façon. Si dans le premier acte, l’action se passe au départ à Rome, elle se déplace rapidement sur les côtes d’Alexandrie en Egypte, tranchant avec l’empire romain. La reine apparaît à l’apogée de son règne lorsqu’elle rencontre le triumvirat romain et que son cœur

⁸⁵³ Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, op. cit., I, vv. 485-487, vv. 492-297, vv. 498-499.

⁸⁵⁴ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Morir pensando matar*, op. cit., II, vv. 985-991.

s'embrase pour Marc Antoine. Soigneusement préparée, elle arrive dans une galère dorée sur le fleuve Cidno. Les deux portes mentionnées et utilisées pour les entrées et sorties des personnages : « *Salen por dos puertas diferente, MARCO ANTONIO por el lado de IRENE, y OCTAVIANO por el de LEPIDO.* », (I, p. 422) et plus loin : « *Salen IRENE y LEPIDO por dos puertas.* », (I, 424), ne sont là que pour marquer les arrivées au palais de l'Égyptienne. Dans le premier acte, un décor exotique et paradisiaque est mis en valeur par les descriptions faites par les personnages d'un palais proche de l'eau : « *Al anfiteatro / que está del mar a la orilla, la Reina entra.* », (I, p. 426). L'extérieur dans cette pièce représente les champs de batailles sur lesquels s'opposent l'Europe méditerranéenne et l'Afrique et par extension l'Asie, de nombreuses fois évoquées ; la souveraine ne combattant que sur la mer comme le mentionne le général Lépido : « *me venció por el mar Cleopatra bella.* », (I, p. 422). L'intérieur, quant à lui, ne présente que la salle d'audiences du palais d'Alexandrie où la reine prononce les sentences et reçoit ses ennemis. Relativement pauvre en indications scéniques, le texte nous apprend toutefois que la reine fait des mouvements depuis le trône. En effet, elle se lève et s'assied lorsqu'elle fait la connaissance de Marc Antoine :

CLEOPATRA: Tomad asiento.
(Siéntanse sin mirarse.)
[...]
(Lévantanse⁸⁵⁵.)

Dans la scène-clé où les amants se découvrent et tombent immédiatement amoureux, les allers et retours des personnages sont au service de cet amour soudain qui est encore hésitant mais terriblement puissant :

CLEOPATRA : No soy amante.
Vete, Antonio.

MARCO ANTONIO : No puedo, [...]
Voyme al mar salado
Vencido, por estar enamorado.

CLEOPATRA : **¿Te vas?**

MARCO ANTONIO : A Roma vuelvo.

CLEOPATRA : ¡Oh pena mía!
No te vayas [...]

MARCO ANTONIO : Quédate.

CLEOPATRA : **Ya me voy**⁸⁵⁶.

⁸⁵⁵ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Los áspides de Cleopatra*, op. cit., I, p. 427.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 428.

Dans le deuxième acte, la majorité des actions se déroule à l'extérieur, sur les côtes de la plage essentiellement, d'où l'on aperçoit des collines et des montagnes : « Desta montaña, agora / que le acecha las luces al aurora / la cumbre altiva discurrir podemos. » (II, p. 429) et une campagne désertique : « desierta se descubre la campaña », (II, p. 429). Comme l'action principale est totalement décentralisée, du palais vers les côtes, le lieu dans la pièce prend une toute autre dimension :

Estas coordenadas espaciales marcadas por las referencias al exotismo alejandrino y a los espacios abiertos parecen indicarnos que estamos ante **un distanciamiento aún mayor** del que encontramos en los habituales escenarios palaciegos con el jardín, la fuente y su torre-prisión⁸⁵⁷.

Cléopâtre recrée une ambiance navale, hors du palais égyptien, s'engouffrant dans un espace plus difficile à maîtriser que les palais des Sémiramis ou de Rosemonde. Ainsi le texte fait-il référence à la célèbre bataille d'Actium en 31 avant Jésus Christ⁸⁵⁸ qui marque la victoire d'Octave sur les forces de Marc Antoine, alors considéré par les siens comme un traître et venu se réfugier chez Cléopâtre sans que ses amis romains comme Octavien le sachent :

OCTAVIANO :Pues ya sabéis que el año se ha pasado,
sin que para más riesgo o mayor gloria
sepamos su ruina o su vitoria;
y tal vez he pensado
o que hidrópico el mar se le ha tragado,
o que cruel, Cleopatra, aunque divina,
reliquias no dejó de su ruina⁸⁵⁹;

Quelle n'est pas sa surprise lorsqu'il découvre que son ami est aux côtés de celle qu'il aime sur un char naval brillant de mille feux, signes d'une richesse incontestable. Sur la galère royale s'est d'ailleurs déplacée la cour traditionnelle où les usages sont conservés :

Sale
Cleopatra en una galera.
Arboles de plata fina,
las gavias de oro, las cuerdas
trizas, escoltas, volinas,
de cordones de oro y seda.
La popa, ébano y marfil,
y en igual correspondancia
del terso cristal de roca
diáfanos las vidrieras. [...]
Los soldados desta nave
cincuenta Cupidos eran
que a corazones de bronce

⁸⁵⁷ Gómez Rubio, Gemma, *Tragedias de Rojas Zorrilla*, Thèse doctorale, Universidad Castilla-la-Mancha, 2008, p. 193.

⁸⁵⁸ On retrouve ce célèbre épisode de la bataille qui marque le début de l'empire romain chez Virgile dans *l'Enéide*, Horace dans les *Odes* ou dans *La Vie des Douze Césars* de Suétone au chapitre XVII, chez Plutarque dans les *Vies parallèles* et Eutrope dans *l'Abrégé de l'Histoire romaine*.

⁸⁵⁹ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Los aspides de Cleopatra*, op. cit., II, p. 429.

disparaban mil saetas.
 En la cámara de popa
 suavísimas **sirenas**
cantaban, amor, amor,
 que esta era su dulce guerra.
Cleopatra, en un trono de oro,
 cuyos **diamantes** pudieran
 exceder cuantos el Sol
 purifica y alimenta,
 esperaba a Marco Antonio⁸⁶⁰.

Depuis cette galère, les amants se fraient un chemin à travers le peuple égyptien et eux seuls pénètrent jusqu'au palais où ils s'enferment pendant plus d'un mois pour sceller une paix entre leurs royaumes, ce que le soldat Caimán rapporte aux généraux romains :

Llegaron a su palacio,
 y para que desta guerra
 durase la paz deseada,
 solo los dos, sin que hubiera
 quien mediase en estas paces;
 entraron a asentar treguas;
 los dos, dicen, que allá dentro
 tuvieron mil diferencias
 sobre el modo de paz
 porque duró esta contienda
 más de un mes, en que los dos
 no salieron de una pieza,
 hasta dejar de una vez
 hechas las paces y treguas⁸⁶¹;

Après cet étrange auto-enfermement ou isolement, les amants quittent le palais, symbole du pouvoir et de ses devoirs pour rejoindre une *quinta* typiquement alexandrine, « a quien baten / del mar las olas soberbias. », (II, p. 430). Différente de la *quinta* dans laquelle Menón emmène son épouse Sémiramis dans l'œuvre de Virués qui a trait à une maison de campagne, cette *quinta* est une maison au bord de l'eau qui appelle à la quiétude et à l'amour libre. Près de la mer, espace de la passion, défini par Marie-Eugénie Kaufmant comme « un espace d'exil », parfois même un « dernier refuge »⁸⁶², les amants se rejoignent. Le choix de la *quinta*⁸⁶³, espace fermé mais qui appartient à un monde naturel et non artificiel est ambigu : si les amants souhaitent se départir de leurs obligations politiques, ils retrouvent l'état d'aliénation et de dépendance qu'ils fuyaient, car très vite les motifs habituels du palais sont importés ; les deux portes marquent les entrées et sorties des personnages suivis de leurs conseillers et capitaines : « *Salen por una puerta Lelio y Cleopatra ; por otra puerta*

⁸⁶⁰ *Ibid.*

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 430.

⁸⁶² Kaufmant, Marie-Eugénie, *Poétique des espaces naturels dans la "comedia nueva"*, *op. cit.*, p. 45.

⁸⁶³ Meunier, Philippe, « Espace incertain, espace ambigu : la *quinta* ou le signe d'identité du drame d'honneur caldéronien » in *Appartenances/ Pertenencias. Hommage à Laura Masliah-Abbassian*, éd. Philippe Meunier, Editions du CELEC, Saint-Etienne, 2006, p. 85-98.

Marco Antonio y Octavio, capitán. », (II, p. 431). Las du pouvoir, ils tentent par tous les moyens de repousser ces généraux venus les prévenir du danger imminent représenté par les Romains qui cherchent à se venger :

CLEOPATRA : Dejadme, Lelio.
LELIO : Señora,
mire vuestra majestad...
MARCO ANTONIO : Dejadme, Octavio.
OCTAVIO : Mirad... [...]
CLEOPATRA : Ya os digo que me dejéis.
MARCO ANTONIO : Idos⁸⁶⁴.

Ils pensent alors abandonner totalement le rivage d'Alexandrie pour rejoindre les montagnes asiatiques du Moyen-Orient : « Que huyendo los dos de Egipto, / por las provincias del Asia / apelemos al asilo / de los montes, y a que en ellos / nos den las grutas abrigo. », (p. 86). Face à leur passion, le poids du pouvoir est tel que l'espace exotique et délicieux de la *quinta* sur le rivage ne suffit plus. Toutefois, ils n'auront pas le temps d'atteindre ces territoires, acculés comme ils le sont dans la *quinta*, ce lieu désormais teinté de tragique où Caimán trouve des aspics : « porque en el prado que ves / hay más áspides que flores. », (p. 90). Incendié, le lieu de la passion des amants est réduit à néant par Octavien et Irène et marque le début d'une fuite haletante :

OCTAVIANO : Pues embistamos los tres
ciudad, quinta y mar iguales. [...]
Irene, acomete al muro.
IRENE : A abrazar la quinta, hermano⁸⁶⁵.

La plage redevient donc un lieu de violence, mêlant vengeance et batailles : les amants fuient et se réfugient derrière un simple mur qui les sépare de leurs ennemis. La guerre devient véritablement un espace à la fois dramatique et scénique dans cette pièce où les personnages avancent et reculent au gré de l'action, ce qui est contraire aux autres reines qui, elles, se plaisent à raconter leurs exploits sur le champ de batailles. Le conflit entre l'armée de Cléopâtre et celle Octavien n'est pas effectivement représenté mais fait l'objet d'une description verbale que Felipe Pedraza qualifie de « ticoscopia a dos voces »⁸⁶⁶ car elle est

⁸⁶⁴ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Los áspides de Cleopatra, op. cit.*, II, p. 431.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, II, p. 433.

⁸⁶⁶ Pedraza Jiménez, Felipe B., « Un teatro para los oídos 'Los áspides de Cleopatra' », in *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p. 201-218.

assumée à la fois par le Romain Caimán et la reine elle-même. La description rend compte aux spectateurs de ce qu'ils ne peuvent voir et ce qui se passe hors-scène :

Octaviano, airado y ciego,
tira, aunque más la idolatra
a la gente de Cleopatra
cuchillada de manchego;
mas Irene el suyo atiza,
y Cleopatra, ¡mal osados!
con dos mil nuevos soldados
ha de dar en la ceniza,
Lépido volcanes fragua
en el mar, [...] ⁸⁶⁷

Les bruits comme les coups de clairon annoncent les attaques ou les replis des troupes près de la tente où est prisonnière Cléopâtre sur ordre d'Octavien, Irène faisant de même de son côté avec Marc Antoine. A la suite de cet affrontement, il n'y a pas un retour au palais avec les vainqueurs et les vaincus mais l'intrigue se poursuit à l'extérieur, sur la plage, contrairement aux récits traditionnels sur la mort de Cléopâtre. Native et experte de ce territoire dont elle connaît les moindres recoins, Cléopâtre a une longueur d'avance sur ses ennemis et utilise le motif de la plage d'Alexandrie dans le dernier acte pour feindre son suicide et se cacher dans les dunes afin de tromper les assaillants qui sont à sa recherche. Pour rendre spectaculaires les batailles jusqu'au moment tragique, les mots des personnages doivent être assez convaincants, ce que des effets scénographiques simples comme les bruits, les fracas, les sonneries ou les mouvements renforcent. La présence de la mer, irreprésentable sur scène ⁸⁶⁸, n'apparaît pas comme quelque chose de tangible et les moyens de la représenter dramatiquement peut passer notamment par les jeux des acteurs et leurs vêtements. Si Cléopâtre est mise en avant dans les récits de ses soldats comme une reine dominant l'espace maritime, sa fin tragique est également placée tout près de cet espace puisque la scène du double suicide a lieu sur la plage d'Alexandrie. Marc Antoine s'est lui-même suicidé en pensant qu'elle était morte, Cléopâtre ayant feint de s'être jetée à la mer. Le double jeu dont nous parlions à propos de Sémiramis dans l'œuvre caldéronienne est une fois de plus investi par Cléopâtre : « **Fingí** que al mar me arrojaba, [...] » ⁸⁶⁹.

Ainsi, une interaction entre les espaces artificiels, clos et intimes et les espaces ouverts et naturels est véritablement présente dans ces pièces où interviennent des femmes de pouvoir.

⁸⁶⁷ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Los áspides de Cleopatra*, op. cit., III, p. 435.

⁸⁶⁸ « En dépit de sa présence spatiale indéniable dans la typologie de l'espace dramatique de la comedia, la mer apparaît difficilement représentable au théâtre : espace représentatif de l'illimité, elle pose le problème de la représentation de la perspective. [...] », Kaufmant, Marie-Eugénie, *Poétique des espaces naturels dans la "comedia nueva"*, op. cit., p. 323.

⁸⁶⁹ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Los áspides de Cleopatra*, op. cit., III, p. 440.

L'interdépendance entre espace scénique et espace dramatique est des plus remarquées lorsque des reines s'imposent. Selon les perspectives de chacune, le lieu est d'une importance capitale dans la trajectoire de ces femmes de pouvoir mais également dans leur évolution personnelle. Chacune est libre de se déplacer, selon son bon vouloir dans ces espaces de pouvoir et même de déplacer les espaces de pouvoir à sa guise.

2. MÉTAMORPHOSES ET TROMPERIES MÉTATHÉÂTRALES

2.1 Le travestissement d'un genre : quand un roi cache une reine

2.1.1 Confusion et manipulation de la nuit

Pour favoriser le passage des reines en rois et satisfaire ainsi leur ambition d'autorité, les situations nocturnes et l'instauration de lois du silence sont privilégiées ou ajoutées par les auteurs. L'obscurité, correspondant à la traditionnelle dichotomie du jour et de la nuit comme représentation du bien et du mal, révèle le caractère sombre des plus tyranniques d'entre elles. Même les reines les plus « excusables » profitent des contextes nocturnes pour agir dans l'opacité et l'obscurité, en accord avec la place historique de la reine, en tant que femme de l'ombre comme nous l'avions déjà souligné dans la première partie de notre travail. Quand l'espace est exploité de nuit, l'extérieur comme le jardin, topos du *locus amoenus* médiéval, favorise les scènes d'amour mais également la clandestinité, la duplicité et l'*engaño*. Le stratagème de l'obscurité favorise le quiproquo, les malentendus tragiques, les confidences en tout genre et le secret qui conserve la teneur de l'intrigue pour les personnages tout en étant connu du public. La fascination pour les scènes nocturnes des dramaturges correspond très certainement à un goût du public pour le monde caché et imaginaire. A une époque où les représentations duraient tout l'après-midi, la mise en scène d'une nuit artificielle complique ce goût. Néanmoins, l'ensemble du jeu théâtral est perturbé dès lors qu'il s'agit de passer dans la partie cachée de l'intrigue : « Para el espectador había tres indicios de que una escena ocurría de noche: La indumentaria de los actores, sus parlamentos y, sobre todo, su manera de accionar »⁸⁷⁰. Parmi les astuces mises en place par les auteurs, le sens de l'ouïe est privilégié sur celui de la vue, doublé par les paroles des personnages. Felipe Pedraza a mis en avant l'obsession du motif chez Rojas Zorrilla, un auteur pour qui la nuit et le contexte nocturne

⁸⁷⁰ Varey, John Earl, *Cosmovisión y escenografía : El teatro español en el Siglo de Oro*, op. cit., p. 242.

sont essentiels, et qui était certainement fasciné par un « *contramundo imaginativo* »⁸⁷¹. Le motif de la nuit est favorisé pour conserver ou amplifier une ambiance tendue, mystérieuse comme l'avait exprimé Lope de Vega à plusieurs reprises dans son œuvre *La noche toledana* de 1605, devenue populaire à l'époque⁸⁷². Les reines, par leurs manigances, s'adaptent parfaitement et épousent ce schéma typique du nocturne pour tromper et être confondues avec autrui. Dans cet univers sombre, le jeu théâtral permet de manœuvrer l'ensemble des personnages tout comme les spectateurs qui ne voient pas tout et doivent prêter une attention plus particulière à ce qui est dit pour se représenter ce qui est fait.

Dans *Morir pensando matar*, Leoncio, le futur amant de Rosemonde, lui conseille d'attendre la nuit vers dix heures, (II, v. 1068) pour prendre la place de sa belle-sœur et approcher Flabio afin de les aider à mettre en place l'assassinat d'Alboin :

LEONCIO : Todas las noches sospecho
que se ven por el jardín,
donde sale el aposento
de la infanta.

ROSIMUNDA : Aquesta noche
llegar encubierta quiero,⁸⁷³

Une nuit noire sans la moindre lueur provoque même un débat entre Flabio et son domestique Polo, le maître étant serein face à cette obscurité qui pour les spectateurs annonce un événement grave⁸⁷⁴. Même Rosemonde a du mal à s'orienter dans cette obscurité et elle décrit aux spectateurs ce qu'elle perçoit, notamment la source de lumière produite par une fontaine claire :

A pesar de **tan extraña
oscuridad**, una fuente
me dice con voz de plata
que a su cristal me avecine,
y mudamente me llama
entre la niebla confusa.
Aún no distingo las plantas ;
**solo el mármol de la fuente
avisa su color blanca**⁸⁷⁵.

⁸⁷¹ Pedraza Jiménez, Felipe B., « Un teatro para los oídos 'Los áspides de Cleopatra' », art. cit., p. 203.

⁸⁷² Joly, Monique, « Geografía y folklore : En torno a tres etapas del itinerario de Guzmán de Alfarache » in *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, éd. Manuel García Martín, vol. 2, 1993, p. 537-542, p. 540.

⁸⁷³ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Morir pensando matar*, op. cit., I, vv. 882-887.

⁸⁷⁴ « FLABIO : ¡Qué terrible escuridad ! [...] / POLO : Extraña temeridad / es la de venir aquí / en noche tan espantosa. / [...] FLABIO : En la noche más oscura / hay mayor seguridad ; / no teme la oscuridad / quien en el recato procura. », *Ibid.*, II, v. 929, vv. 932-934, vv. 949-952.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, II, vv. 989-996.

C'est également dans cette nuit noire et obscure que Rosemonde et son acolyte Leoncio se lancent dans la chambre d'Alboin et attendent qu'il soit totalement assoupi pour le supprimer sans éveiller les habitants du palais : « LEONCIO : Y esta misma noche / pretendo darle el castigo », (II, vv. 1405-1406). Rosemonde se charge de vérifier que le roi est totalement endormi mais elle réfléchit un instant sur le temps qu'il lui reste avant de déclencher le crime à venir :

¿Si habrá esperado el rey? El se ha dormido.
 Mucho me he detenido
 con Leoncio; mas ya en mi cuarto aguarda
 que yo le avise. Voy, que si se tarda
 puede ser que recuerde.
 Nunca se cobra el tiempo que se pierde⁸⁷⁶.

Dans *Los áspides de Cleopatra*, la nuit est un vrai labyrinthe qui perd les personnages, tous dirigés par une vue réduite et les quelques points de lumière qui sont indiqués ou encore par leur ouïe. L'obscurité est seulement matérialisée par le langage qui est sans doute renforcée par des éléments ou des objets scéniques qui illuminent comme des torches qui viennent se mêler aux déplacements des acteurs. La fuite des amants de la *quinta* vers les dunes se fait pendant la nuit pour mieux échapper aux ennemis. Cléopâtre et Marc Antoine se retrouvent piégés par l'obscurité et seules les flammes émanant de leur maison peuvent les aider. Aussi sont-ils contraints de s'appeler presque simultanément sans se faire repérer. Cette technique, plutôt moderne, consiste à parler ensemble, à deux endroits distincts de la scène :

MARCO ANTONIO : **Su voz oí**, y mi dolor
 es el que me hace volver:
 o **esta voz** debe de ser
 conjetura del temor. [...]

CLEOPATRA : ¿Antonio?
 (A la par estas dos voces, con que no se oye ninguno.)
Yo he oído
 mi nombre al viento veloz;
 ¡qué infeliz anda **mi voz**,
 pues la embaraza **mi oído!**

MARCO ANTONIO : Adonde **mis voces** van
 otras se impiden veloces.

CLEOPATRA : Otra vez pruebo **las voces**.
 (A la par.)

MARCO ANTONIO : ¿**Cleopatra?**

CLEOPATRA : ¿**Antonio**⁸⁷⁷?

⁸⁷⁶ *Ibid.*, II, vv. 1557-1562.

L'obscurité et la nuit servent également à tromper et à mettre en place les raptus ou les guets-apens planifiés dans *La hija del aire*, *Morir pensando matar* et *La mujer que manda en casa*. Dans *La hija del aire*, la nuit est un letimotiv qui se dissémine dans les deux parties : dans la première partie, la nuit représente les abîmes du monde sauvage de Sémiramis où elle est prisonnière tandis que dans la deuxième partie, la nuit est son moment préféré pour exécuter ses punitions notamment lorsqu'elle châtie Lidoro. Le motif de la nuit semble faire écho à l'ensemble de la pièce de la grotte lugubre du début jusqu'aux cellules obscures des prisonniers de Sémiramis en passant par la cécité du premier mari de la reine. En effet, la cécité de Menón, même si le coupable direct est Nino, est en partie imputable à Sémiramis, qui se trouve au cœur de ce châtiment : c'est bien à cause d'elle que le général est plongé dans le noir et le mal jusqu'à en mourir. L'obsession pour la nuit est particulièrement remarquable dans la seconde partie de l'œuvre où Sémiramis attire en pleine nuit Friso, son conseiller, pour lui exposer son projet de prendre la place de Ninias. Annoncée par Licas : « Confusa, pálida sombra, / del pasmo, el susto, el pavor, / madre infeliz cuyo horror / atemoriza y asombra », (II, vv. 1990-1992), cette description de la nuit ressemble à celle fournie par la reine à Friso :

Esta quietud me ofende,
matarme aquesta soledad pretende,
angústiamme esta sombra,
este temor me asombra,
esta calma me asusta,
esta paz me disgusta,
y este silencio, en fin, tanto me oprime⁸⁷⁸,

Dans cette attirance pour les ténèbres, la reine est à la recherche du mouvement et de l'agitation, agacée qu'elle est par la paix et le sentiment de quiétude. Elle ressent un besoin irrépressible d'exploser et de rompre le rythme du calme retrouvé par son abdication. Ainsi choisit-elle le moment de la nuit pour séquestrer son fils et le bâillonner comme elle le raconte à Friso :

Cuando
las sombras de la noche sepultando
su vida estén en el silencio mudo
de su sueño, no dudo
que, tapando su boca
con los fáciles nudos de la toca,
podré, ciego, traerle [...] en su lugar⁸⁷⁹.

⁸⁷⁷ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Los áspides de Cleopatra*, op. cit., II, p. 434.

⁸⁷⁸ Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire*, 2^e partie, II, vv. 2078-2084.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, II, vv. 2136-2142, 2144.

Ce dernier décrit comment lui et la reine se faufilent à travers la nuit pour atteindre la chambre du roi :

pues la noche ya caduca baja
empañada en su lóbrega mortaja
declinando en bostezos y temblores
la primera lección de sus horrores,
hasta el cuarto, pasemos
del Rey, [...] ⁸⁸⁰

La reine elle-même, souveraine de la nuit, ne cache pas son goût pour l'obscurité, qui lui permet d'agir de façon plus pernicieuse :

Y la respuesta sea
apagar esta llama: así se vea
cuánto, deslumbradas, mis locuras
aborrecen la luz y obran a oscuras ⁸⁸¹.

Ainsi, les crises manifestées par les reines prennent différentes caractéristiques : transgressant avec plus ou moins de force des espaces et des notions temporelles, elles usent également des possibilités de la tromperie, la séduction et le travestissement.

Le travestissement est hors de propos dans le cas de Procné dans les deux œuvres de Castro et de Rojas Zorrilla : dans *Progne y Filomena* de Castro, l'auteur garde certainement l'identité féminine de Procné pour faire face à sa nature de mère et dans *Progne y Filomena* de Rojas, il n'est pas question pour la reine de se cacher sous une autre identité, elle souhaite assumer tout ce qu'elle entreprend, quitte à conserver son identité sexuelle. Les reines qui se cachent n'assument pas forcément leur identité sexuelle et certaines comme Sémiramis, Cléopâtre et Jézabel émettent le souhait d'être né homme ou d'être des hommes. Parmi elles, certaines assument leur responsabilité et s'impliquent à un moment donné de l'intrigue à visage découvert, tandis que d'autres privilégient la technique du travestissement ⁸⁸². Mais pour aller plus loin dans leur processus, le travestissement dont elles usent, n'est pas seulement physique, la duperie est également discursive et textuelle :

Le travestissement s'effectue le plus souvent grâce au changement du costume ou de masque (donc de convention propre à un personnage) ; mais il s'accompagne également d'un changement de langage ou de style, d'une modification de comportement ou d'un brouillage des véritables pensées ou sentiments. Le travestissement-signal indique au spectateur ou à un personnage qu'il y a clairement

⁸⁸⁰ *Ibid.*, II, vv. 2182-2187.

⁸⁸¹ *Ibid.*, II, vv. 2192-2195.

⁸⁸² En accord avec la définition proposée par Patrice Pavis, le travestissement dans le cas des reines dont nous traitons, a une fonction essentiellement subversive et notamment en termes d'identité sexuelle : « La fonction idéologique et dramaturgique du travestissement est infiniment variée, [...] Sa fonction est fréquemment subversive, puisqu'il autorise à dissenter sur l'ambiguïté sexuelle ou sur l'interchangeabilité des individus et des classes. [...] », Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 83.

masquage provisoire. Le travestissement-vertige désoriente par contre les observateurs : on n'a plus aucun point de repère et chacun trompe l'autre comme dans un bal masqué⁸⁸³.

Pour les personnages essentiellement, car le public est le témoin privilégié de ce processus dont il raffole, le discours des reines est donc soumis à la duplicité ce qui demande un effort de transcription ou de traduction pour les spectateurs, témoins privilégiés de ce processus dont ils raffolent. Par conséquent, il complexifie fortement la typologie de la reine transgressive et meurtrière qui compte sur son ambivalence pour alimenter l'intrigue dramatique.

2.1.2 Spectacle du travestissement de la reine-roi dans *La gran Semíramis*

La première confusion notable est le renversement des rôles et des genres sexuels. Se prendre pour un roi en tant que personne masculine est récurrent pour certains personnages, et notamment la Sémiramis de Virués, pionnière en matière de reines-rois. Dès sa première apparition sur scène, elle incarne la femme virile, vêtue en homme, en l'occurrence en soldat aux côtés de son époux le général Menón : « en hábito de hombre », (p. 103) pour rejoindre le front à Bactres : « con éste al mío diferente traje. » (I, v. 94). Elle est ainsi présentée au roi Nino sous l'apparence d'un homme, ce qui crée chez le souverain une curiosité croissante : « **quién es el que es hombre en el vestido** » (I, v. 261) et le pousse à se retrouver seul avec Sémiramis. Elle se dévoile en tant que femme devant le roi et toute sa féminité et sa sensualité envoûtent le souverain qui, hypnotisé par cet ange pur, ignore le potentiel pour la feinte en Sémiramis :

Y está muy claro de ver
que esa **belleza** y aviso
dan cierto indicio de ser
un **Ángel del Paraíso**,
no, como **figís, mujer**;
pero **si sois verdadera**
mujer, y yo devaneo,
pienso que sois lo que fuera
un **Ángel**, a lo que creo,
si un Ángel cuerpo tuviera⁸⁸⁴.

Dans le second acte, Sémiramis arrive sous ses habits de reine : « en hábito de reina », (p. 125), et montre à son nouvel époux Nino le côté féminin qui l'avait tant séduit :

Deseo mujeril, mujeril ruego
te ha de parecer éste, no lo dudo,
y como cosa de donaire y juego⁸⁸⁵;

⁸⁸³ *Ibid.*

⁸⁸⁴ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, *op. cit.*, I, vv. 308-317.

D’ailleurs, on peut remarquer que la douceur est ce qui caractérise le mieux la première image donnée par Sémiramis notamment à son ex-mari « vos dulce Semíramis », (I, v. 160), « tú, dulce Semíramis », (I, v. 618) et également à son nouveau mari : « Por ti, dulce Semíramis querida », (II, v. 785) et enfin à son propre fils « tu dulce madre », (II, v. 1391). Mais mise à nue par celui-ci dans le dernier acte, Ninias reprend cette supposée douceur qui fait sa force : « engaño, / en que tan dulcemente le has traído », (III, vv. 1555-1556). Cet *engaño* est dû au jeu mené par la reine qui a inversé les rôles des genres sexuels en passant par le travestissement, pratique des plus courantes pour les dames⁸⁸⁶. Lors de la double séquestration de Nino et de leur fils Zameis Ninias, la confusion des genres opère bien au delà d’un troc vestimentaire, le fils étant habillé en femme et la femme en son fils car leur ressemblance physique est des plus troublantes. Zopiro raconte le travestissement par une prêtresse du temple sur l’adolescent (qui a probablement seize ans), devenu une « doncella », (II, v. 1048) :

y, admirada del caso y obediente,
al momento sacó de un arca suya
un su vestido, el cual se puso Ninias,
desnudándose de este que aquí traigo.
Al fin él queda hecho una donzella
entre las otras vírgenes vestales,
y en el rostro, que es ese mismo tuyo,
juzgarán todos que eres tú, sin duda.

La taille du prince n’est pas évoquée, mais la vraisemblance n’étant pas de mise, l’argument d’une ressemblance naturelle des traits entre les deux personnages suffit à conforter les deux travestissements :

CELABO : Es encarecer eso desconcierto,
pues es milagro de Naturaleza
sus tan conformes rostros y belleza.

ZOPIRO : Y más agora, de mujer vestido;
digo que estuve yo casi confuso,
con saber el negocio tan sabido,
después que de mujer Ninias se puso.

SEMÍRAMIS : Pues a mí me veréis con su vestido
el ardid astutísimo que uso.
Él la madre será; yo seré el hijo,
con grande gozo nuestro y regocijo⁸⁸⁷.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, II, vv. 758-760.

⁸⁸⁶ Nous renvoyons au chapitre I de la première partie de notre travail sur le travestissement des femmes depuis une perspective socio-historique qui souligne à quel point cette pratique passe nécessairement par une prise de conscience de la part du personnage d’un changement d’identité. Il s’agit ici d’observer le phénomène au sein du texte.

⁸⁸⁷ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, *op. cit.*, II, vv. 1057-1067.

Ce qui est typique du travestissement de Sémiramis dans cette pièce est qu'il se fait sous le regard de ses complices et témoins – du texte – qui lui apportent l'habit porté par le prince pourtant nommé *vestido*, un terme ambigu⁸⁸⁸, ce qui laisse planer un doute quant à la problématique identitaire de Zameis Ninias, perçu comme efféminé. Le quiproquo fonctionne à merveille et Sémiramis elle-même se met en scène à travers une lettre qui aurait été envoyée au roi dans laquelle la reine se retire du pouvoir en entrant au temple. D'ailleurs, le choix du temple tenu par les prêtresses vestales qui honorent Vesta⁸⁸⁹, déesse romaine qui représente la femme au foyer, et donc aux antipodes des objectifs de la souveraine, permet de tranquilliser la cour sur le retrait de la reine. En dehors du culte domestique, la déesse renvoie à la pureté et la protection de l'honneur, une fois de plus une antilogie du personnage de Sémiramis. La mise en scène suppose que la reine a écrit cette longue lettre lue par Janto dans laquelle elle demande le couronnement immédiat de Zameis Ninias en tant qu'héritier légitime :

Yo, pues, oh fieles consejeros nuestros,
Yo, Semiramis pía y religiosa,
que al grande Dios obedecer procuro
y que sus justas amenazas temo,
encerrándome luego en este templo
de las vestales vírgenes sagradas,
con esta carta a mi querido Ninias
os envío y entrego, y ruego y pido
que sea como Dios ordena y manda
sucesor de los reinos de su padre,
haciendo que mañana le coronen⁸⁹⁰.

La lecture que la reine savoure, correspond à un second couronnement invisible et conscient que le travestissement lui apporte, et devant ses conseillers, elle feint la surprise, ne manquant pas de masculiniser tous les adjectifs qu'elle emploie pour parler d'elle :

SEMÍRAMIS : Yo estoy suspens**o**, atónit**o** y medros**o**,
¡oh mis amigos fieles y querid**o**!
y en lo que he de hacer estoy dud**o**s**o**.

JANTO : No turbes, fuerte joven, tus sentidos.
Cuanto tu madre escribe aquí haremos
los cuatro, como somos, advertidos.

CREÓN : Mañana por la obra lo pondremos.

TROILO : Mañana te daremos la corona.

ORISTENES : Mañana como Rey te adoraremos⁸⁹¹.

⁸⁸⁸ Le terme ne désigne pas forcément un vêtement de femme mais tout habit qui protège le corps : « VESTIDO : El adorno, ò cubierta, que se pone en el cuerpo, para abrigo, y defenderle de las injurias del tiempo, y para la honestidad, y decencia. », *Diccionario de Autoridades, op. cit.*, Tome VI, 1739.

⁸⁸⁹ Lipse, Juste, *Vesta et les vestales (de vesta et vestalibus)*, éd. Filip Vanhaecke, Peeters Publishers, 2006.

⁸⁹⁰ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis, op. cit.*, II, vv. 1294-1304.

⁸⁹¹ *Ibid.*, II, vv. 1321-1330.

Sémiramis a besoin de témoins qui lui garantissent que la tromperie fonctionne : « ¿Qué os parece a vosotros de lo hecho? », (II, vv. 1343). Toute seule sur scène, elle exprime la jouissance du travestissement et on pourrait même se risquer à imaginer la reine se frotter les mains tout en disant ces mots :

Todo sucede bien; en popa acude
de felicidad el largo viento.
No hay cosa en que repare ya ni dude;
mañana seré rey y reina junto,
y solo lo sabrá quien me desnude,
el cual será Zopiro⁸⁹²,

Devenir roi et donc considérer le gouvernement sous l'identité masculine est ce qui anime Sémiramis qui songe à ce secret partagé avec son amant. Le vice va plus loin, lorsque la reine se rend à la cellule de la prison où elle a fait enfermer son époux Nino et continue à jouer le rôle de Zameis Ninias. Sous les traits du prince, elle annonce à son mari sa mort future : « NINO : Dime luego, no tardes, / hijo, si vive tu querida madre. / SEMÍRAMIS : Digo que no la aguardes. », (II, vv. 1404-1406). Le roi est désespéré de voir que son fils est responsable de sa séquestration :

NINO : Pues mata luego, pérfido, a tu padre;
mata, hijo cruel, al padre luego
con veneno, con sogá, o hierro, o fuego.
No quiero ya la vida.

SEMIRAMIS : Ni aquí ninguno te la da tampoco.

NINO : ¡Oh, traidor parricida⁸⁹³!

Dans ce moment typiquement tragique et aristotélicien de l'agnanorisis, de la révélation d'une vérité cachée, Celabo ne résiste pas à la tentation de dévoiler au roi la véritable identité de Sémiramis pour qu'il prenne conscience de son erreur, afin de le « détromper » :

CELABO : Quiero **desengañarte**.
No mueras, triste Rey, **tan engañado**.
La que de aquí se parte
es tu mujer, que de tu hijo amado
el parecer del rostro y el vestido
tiene, con que tú la has desconocido.

NINO : ¿Qué dices, enemigo?
¿Qu'es posible, cruel? ¿Qué es eso cierto?

CELABO : **Verdad pura te digo**.

NINO : ¡Oh bravo desatino y desconcierto!

⁸⁹² *Ibid.*, II, vv. 1365-1370.

⁸⁹³ *Ibid.*, II, vv. 1407-1412.

¡Ay, desdichada vida; ¡Ay, triste muerte!
¡Oh cruel! ¡Oh inhumana! ¡Oh fiera suerte⁸⁹⁴!

Enfin, dans le dernier acte, Sémiramis dévoile son mensonge à tous les autres personnages dont son fils, et le travestissement étant découvert, elle revient sous sa vraie identité : « en hábito de Reina », (p. 149) et Zameis Ninias « en hábito de príncipe », (p. 149). Sur un ton ironique, elle se réjouit de cette supercherie qui, le texte nous l'apprend, a duré six longues années. Elle insiste par ailleurs sur l'échange entre son fils et elle et sur l'opportunité de leur ressemblance pour monter un tel stratagème :

Ya el tiempo con su vuelo acostumbrado
ha traído a tal punto mis deseos
que libre, sin ficciones ni rodeos
muestre mi corazón fuerte y osado⁸⁹⁵.

Dans ces vers qui méritent que l'on s'y attarde, Sémiramis manie la question des genres : elle parle d'elle comme un capitaine et son fils comme une vierge puis révèle la surpercherie des vêtements. Elle réinvestit son rôle de reine, habillée en femme et redonne à son fils Ninias son identité physique :

Yo **he sido el capitán** de los reales,
y **mi querido hijo** es quien ha sido
virgen entre las vírgines vestales.
Para deciros esto aquí he venido.
ya cual **me veis**, como **mujer vestida**,
y traigo a **Ninias de hombre ya vestido**⁸⁹⁶.

Les deux genres se mélangent dans une sorte de discours où elle se détache du genre pour se définir comme une reine-roi qui affiche désormais sa féminité : « he sido rey » grâce à son fils « por él tenido » :

Él, Semíramis, es la recogida,
en rostro y traje nada diferente
a mí, que **he sido rey, por él tenido**⁸⁹⁷.

Insistante et féministe, Sémiramis se lance dans une énumération de ses exploits, prouvant ainsi qu'une femme sous les traits d'un homme est capable de la même chose, voire de mieux :

Ya llegó al punto mi deseo ardiente
de que **el mundo por mí en su punto viese**
una mujer heroica y ecelente,
una mujer que en guerra y paz rigiese

⁸⁹⁴ *Ibid.*, I, vv. 1446-1457.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, II, vv. 1488-1491.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, II, vv. 1499-1504.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, III, vv. 1505-1507.

**fuertes legiones, pueblos ordenados,
y que en todo a mil reyes ecediese**⁸⁹⁸.
Después que al cielo los divinos hados
a mi Nino llevaron, que ha seis años,
ya visto habéis, varones estimados,
por cuántas furias he rompido y daños,
cuántos bravos peligros he allanado
y qué rigores he vencido extraños;
y con vuestro valor, por mí ordenado,
los difíciles casos que he emprendido,
los altísimos hechos que he osado,
cuán a mi honra de ellos he salido,
y mi famosa Babilonia cuánto
he con trofeos mil enriquecido⁸⁹⁹.

Même la réaction attendue des siens suite à cette confession reste orchestrée par la reine elle-même qui continue à se comporter comme un chef non seulement envers son peuple mais également envers son fils :

vuestro aplauso será fiel homenaje,
que de vasallos, de hombres tan leales
no quiero más señal ni mayor gaje.
Partíos, y con pregones generales
se divulgue el suceso de este día,
haciéndose por él fiestas reales,
y el contento y el gozo y la alegría
sea respuesta de este parlamento,
y entone vuestro aplauso su armonía⁹⁰⁰.

Sémiramis doit alors faire face à l'adolescent qui a grandi – qui donc, aurait une vingtaine d'années –, et qui se montre d'abord admiratif de ce qu'a accompli la reine, qu'il acclame pour sa douceur, mais aussi sa grandeur et son ingéniosité, pas si mécontent de la révélation d'un « engaño » puis d'un « desengaño » :

Pasmado queda el pueblo del **engaño**,
en que tan **dulcemente** le has traído,
con mi nombre y mi rostro y mi vestido,
en mil guerras un año y otro año.
Y alegre del presente **desengaño**
cada cual de los dos reconocido
con general aplauso y alarido
te alaba nuestro pueblo y el extraño.
Y yo asimismo **loo tu grandeza**
y **encarezco tu espíritu elevado**,

⁸⁹⁸ Ce passage semble avoir inspiré la citation de Tomyris dans l'œuvre postérieure de Bances Candamo : « Reina soy, y son los reyes / de la especie de las almas, / no hay sexo que los distinga/ cuando el laurel los enlaza, /que la majestad excede / toda imperfección humana. / Además de ser reina, soy / una reina coronada / de victorias, que se pueden/ numerar por mis jornadas / porque sellé de mi Imperio, / quanto oprimi con mi planta. [...] Reyes somos, el poder / no es igual, mas nos iguala / la fortuna las personas. », Bances Candamo, Francisco de, *¿Cuál es afecto mayor, lealtad, sangre o amor?*, op. cit., p. 243.

⁸⁹⁹ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, op. cit., III, vv. 1508-1525.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, III, vv. 1541-1549.

y **admiro tu prudencia y fortaleza.**
Y ser tu hijo y ser de ti estimado,
tengo por mayor suerte y más riqueza
que si del alto Amón fuera engendrado⁹⁰¹.

Fière de ses exploits en tant que reine illustre qui lui asseoie une réputation, une *fama* sans précédent pour une femme, et pour prouver une fois de plus son pouvoir, Sémiramis rend à son fils son identité sexuelle : « pues que mi voluntad ya le habilita / y con la reclusión y monjil traje / otra cualquier dificultad le quita. » (III, vv. 1538-1540). Ainsi, même si par la suite Zameis Ninias reprochera à sa mère sa lubricité et ses désirs incestueux, il ne remet absolument pas en cause son rôle de reine : elle a démontré, et ce, grâce au travestissement sous témoin, qu'elle était une grande reine.

2.1.3 Secret du travestissement de la reine en roi dans *La hija del aire*

A partir de cette même situation, nous pouvons noter des différences dans l'œuvre postérieure de Calderón de la Barca. Dans *La hija del Aire*, Sémiramis pourtant bien considérée comme une « fille », rend coupable la nature d'être née femme, une erreur impardonnable qui ne l'a pas faite homme mais femme. Elle insiste notamment sur ces deux faces déséquilibrées de l'identité sexuelle par une anaphore binaire typiquement caldéronienne entre elle « yo » et son fils « él » :

Porque no hizo sólo un yerro
Naturaleza en los dos,
si es que lo es el parecernos,
sino dos yerros : el uno
trocarse con su concepto,
y **el otro**, habernos trocado
tan totalmente el afecto,
que, **yo mujer y él varón**
yo con valor y él con miedo,
yo animosa y él cobarde,
yo con brío, él sin esfuerzo,
vienen a estar en **los dos**
violentados **ambos sexos**⁹⁰².

L'emploi à deux reprises du verbe « trocar » souligne cette inversion injuste des sexes entre elle et son fils : elle entend rappeler ainsi sa légitimité. Si son physique de femme ne la sert pas, son comportement masculinisé, en opposition avec celui de son fils féminisé, est celui d'un homme. Dans cette tirade où elle livre sa conception de son identité sexuelle comme trompeuse et ratée par la nature, elle oppose les attributs de la masculinité comme les

⁹⁰¹ *Ibid.*, III, vv. 1555-1568.

⁹⁰² Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire*, 2^e partie, I, vv. 423-434.

emblèmes de la guerre ou de la justice aux attributs féminins de la toilette. Elle se veut guerrière et réclame le heaume pour : « aquesta victoria » au lieu du simple plumet militaire ou du peigne : « aqueste peine », que le lexique de la bataille et de la domination met en lumière :

Pues aqueste
peine, que en la mano tengo,
no ha de acabar de **regir**
el vulgo de mi cabello
antes que en esa **campaña**
o quedes **rendido** o **muerto**.
Laurel de aquesta **victoria**
ha de ser, porque no quiero
que **corone** mi cabeza
hoy **más acerado yelmo**
que este dentado penacho,
que es femenil intrumento⁹⁰³;

Le changement vestimentaire de Sémiramis qui, tout au long des deux parties de l'œuvre s'habille de différentes manières, correspond à son ascension sociale et ce, dès le début de l'œuvre : « vestida de pieles », (I, p. 71) dans la prison d'Ascalon, puis « de villana » (II, p. 105) dans la *quinta* avec son époux Menón, et avec sa belle-sœur Irène, « ricamente vestidas » (II, p. 153). Dans la seconde partie, enfin reconnue en tant que reine, les changements se poursuivent : « vestida de luto, suelto el cabello » (I, p. 199), « de luto, con luz y velo » (II, p. 269). Dans le deuxième volet de la pièce, le choix des habits n'est plus motivé par la volonté de briller mais par celle de se confondre dans l'obscurité ce qui favorise la duplicité de Sémiramis. Voilée et toute vêtue de noir, elle se confond avec son environnement pour passer inaperçue, presque inexistante dans le but que tout le monde l'oublie. La communication avec la reine est rompue par cette distance marquée par Sémiramis qui tente de se faire oublier en se couvrant le visage : « De todas las damas suyas / una sola sale y entra / a servirla, sin que otra/ ninguna el rostro la vea. / Tanto que, entrando su hijo / a rendirla la obediencia, / le habló cubierta la cara / de un negro cendal » (II, vv. 1265-1272). C'est donc en habituée du changement dans le jeu théâtral qui comprend les costumes, les apparences et les émotions que Sémiramis s'apprête à se travestir pour prendre la place de son fils.

Le travestissement qui s'effectue dans la seconde partie de l'œuvre est un phénomène réfléchi, particulièrement conscient : « el concepto de mi idea » (II, v. 2202) qui surprendra

⁹⁰³ *Ibid.*, I, vv. 465-476.

tout le monde : « escándalo⁹⁰⁴ de todo el mundo sea » (II, v. 2203,) ce qui offre la possibilité à Sémiramis de réfléchir à cette pratique. En partant de la ressemblance physique troublante avec son fils, elle énumère les actions qu'elle s'apprête à effectuer pour rendre la métamorphose réussie :

**Ninias es mi retrato ;
pues con sus mismas señas robar trato**
la majestad que, sin piedad alguna,
ladrona me he de hacer de mi fortuna.
A este efecto **ya tengo prevenidos**
adornos a los suyos parecidos,
porque aun las circunstancias más pequeñas
no puedan desmentirnos en las señas.
A este efecto en aqueste vil retiro,
donde un suspiro alcanza otro suspiro,
del femenil adorno haciendo ultraje,
me he ensayado en el traje
varonil, porque en nada
me halle la novedad embarazada⁹⁰⁵.

Lors du travestissement qui a lieu sous les yeux des spectateurs, la reine rend compte de sa volonté d'être confondue avec son fils et de tromper la cour :

(Desnúdase y queda en jubón.)

Adiós, femenil modestia,
que de esta vez has de verte
desnuda de tus adornos,
aunque en los ajenos quedas.
Esconderé aquestas **ropas;**
depositadas se queden
debajo de aqueste lecho⁹⁰⁶.

Elle commente ses faits et gestes et cache ses propres vêtements sous son lit. Tout le processus du travestissement est calculé pour paraître plus vraisemblable que chez Virués, la reine insistant sur les détails nécessaires à la mise en place du travestissement qui demande du temps de préparation.

A partir du moment où Licas la trouve à la place de Ninias dans sa chambre, Sémiramis *est* Ninias, s'appropriant complètement cette nouvelle identité qui est marquée par l'apostrophe « Señor » et qui montre ainsi que la métamorphose opère. Adoptant au départ un comportement peureux, tant de fois critiqué par les sujets de son fils, elle entre pleinement dans le mensonge, justifiant les bruits entendus lors de la séquestration de son fils :

LISÍAS : **Señor,** ¿qué rumor es éste?

⁹⁰⁴ « Escándalo » a le sens de bruit mais également de stupéfaction et de surprise : « ESCÁNDALO : Vale tambien por extensión assombro, pasmo, admiración. », *Diccionario de Autoridades, op. cit.*, Tome III, 1732.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, II, vv. 2102-2115.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, II, vv. 2332-2338.

SEMÍRAMIS : Ninguno; al sueño rendido
estaba, y él, entre leves
fantasías, me obligó
a que alterado despierte,
y, así, con aquel furor,
tropecé y cayó el bufete.

LICAS : ¿Luego aquí ninguno andaba?

SEMÍRAMIS : No.

LISÍAS : Pues dime: ¿cómo tienes
por de dentro aquesta puerta
cerrada?

SEMÍRAMIS : Como yo al verme
con el vapor de aquel sueño
cerré temerosamente;
propio efecto de un temor
obrar lo que antes ofrece.

LICAS : ¡Que no pueda hacer contigo
que no digas que le tienes!

LISÍAS : Aunque a tu voz dar es fuerza
crédito, a mí me parece
que jurara que había oído
pasos y habla de más gente.

SEMÍRAMIS : Yo solo estaba⁹⁰⁷.

Sémiramis poursuit sans faiblir son double jeu en faisant emprisonner Friso qui revient de la chambre de la reine où il a enfermé Ninias afin de ne pas éveiller les soupçons de Licas et Lisías :

LICAS : Un hombre allí llegó,
y, al vernos, la espalda vuelve.

SEMÍRAMIS : ¿Hombre aquí? No, no es posible.

LICAS : Ya es fuerza verlo. ¿Quién eres?

FRISO : Yo soy, Licas.

LICAS : ¿Pues tú aquí?

LISÍAS : ¡Grave mal!

SEMÍRAMIS : ¡Empeño fuerte!

LICAS : Traidor hermano...

SEMÍRAMIS : Pues Friso,
¿vos sois? Matadle, prendedle.
[Aparte, a FRISO.]

⁹⁰⁷ *Ibid.*, II, vv. 2341-2362.

No temas, que hacer ahora
esta deshecha conviene⁹⁰⁸.

L'essentiel est de convaincre ; ce que Sémiramis réussit fort bien, se réjouissant que tous ses conseillers soient tombés dans son piège :

SEMÍRAMIS : Mil crueles
sospechas; pero ya todas
mi ingenio las desvanece,
porque ya ninguna toca
en lo principal, pues creen
que soy Ninias⁹⁰⁹.

Outre la tenue vestimentaire, la supercherie est complétée par une attitude plus masculine qui passe sans doute par une modulation de la voix de la part de l'actrice chargée de représenter la reine. La reconnaissance par ses sujets de son identité en tant que Ninias la réjouit tellement qu'elle prend dans ses bras Friso qu'elle vient pourtant de condamner, ce qui ne manque pas d'interpeller les conseillers. Face à cette situation, Sémiramis doit trouver une échappatoire et parler d'elle en tant que mère du roi :

SEMÍRAMIS : De esta suerte.
¡Oh, Friso!, dame los brazos,
pues hoy la vida me vuelves.

LICAS : ¿Qué es aquello?

LISÍAS : El Rey le abraza.

SEMÍRAMIS : ¿Qué os admira? ¿Qué os suspende?
Todo el enojo con Friso
en agrado se convierte.
Semíramis, que, en fin, es
madre y como así me quiere,
me envía con él un aviso,
en que me dice y me advierte
de quién me debo guardar
y de quién fiarme⁹¹⁰.

Ainsi, elle utilise sa propre personne pour justifier ce supposé document qui prévient Ninias des personnes à écarter du pouvoir :

A este
fin por su cuarto a esta hora
quiso que, secretamente,
ajase; y así, desde hoy
más atentos y prudentes
vivid todos, porque sé
quién me sirve y quién me ofende.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, II, vv. 2364-2373.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, II, vv. 2387-2392.

⁹¹⁰ *Ibid.*, II, vv. 2396-2407.

LICAS : Señor, ¿pues quién?...

SEMÍRAMIS : Esto basta
que os diga por ahora, y cesen
sospechas, que, aunque con todos
hablo, sólo uno me entiende.
Tomad esa luz, entrad
a acostarme⁹¹¹.

Loin d'avoir apaisé les soupçons sur Sémiramis-Ninias, la reine pense renaître de ses cendres et se prépare à un second règne : « [Aparte.] El mundo tiembla / de Semíramis, pues hoy / otra vez a reinar vuelve. », (II, vv. 2419-2421). Les conseillers du roi sont toutefois interloqués par le changement soudain de comportement du souverain :

LICAS : ¿Qué le habrá dicho?

LISÍAS : No sé.

LICAS : Mas si la Reina le advierte
Algo, será de los dos.

LISÍAS : Temblando quedé de verle
airado.

LICAS : ¡Extraña mudanza⁹¹²!

Dans le dernier acte de la pièce, Friso se réjouit du bon déroulement du plan de la reine et confirme que sa ressemblance troublante avec son fils y est pour quelque chose :

FRISO : Bien va sucediendo todo.
No hay en la Corte quien haya
entrado en malicia alguna
de pensar que Ninias falta.
No en vano Naturaleza
dejó una vez de ser varia
para gran fin; que, en fin, es,
aun en los errores, sabia⁹¹³.

Sémiramis a alors recours aux arguments de la fatigue et du travail du roi pour justifier ses questions répétitives aux conseillers : « LISÍAS : Señor, / ¿ya no te dije la causa? / SEMÍRAMIS : Sí; mas ya no me acuerdo bien, / como acudo a cosas tantas. », (III, vv. 2519-2523) ou plus loin : « CHATO : Todo / se te olvida. / SEMÍRAMIS : ¿Qué te espanta? / Tengo mucho que cuidar. », (III, vv. 2602-2604). On lui propose même de prendre un sérum

⁹¹¹ *Ibid.*, II, vv. 2407-2419.

⁹¹² *Ibid.*, II, vv. 2422-2426.

⁹¹³ *Ibid.*, III, vv. 2436-2443.

de mémoire « un poco de narcadina », (III, v. 2606) à base de noix de cajou⁹¹⁴. Sa versatilité étonne ses sujets et est encore plus marquée dans ses actions. Elle condamne ainsi un soldat qui loue la présence de Ninias à la place de Sémiramis. Cette dualité est renforcée par la dichotomie entre hier et aujourd'hui, comme pour noter un passage du roi de la jeunesse à la maturité et la raison :

SEMÍRAMIS : Ayer premié, y hoy castigo;
que, si ayer una ignorancia
hice, hoy no he de hacerla;
diciendo una acción tan rara
que, de lo que errare hoy,
sabré enmendarme mañana⁹¹⁵.

Ce changement soudain et extrême ne manque pas d'alerter les conseillers qui, comme Lísias, le font remarquer au roi :

LISÍAS : Señor, advierte
que de un extremo a otro pasas. [...]
No conozco tus discursos. [...]
En todo te desconozco⁹¹⁶.

Le trouble causé par le changement de personnalité en plus de l'identité est inquiétant mais cela ne gêne pas la reine qui continue de défaire ce qui a été fait, mécontente des changements depuis son éviction du pouvoir : « ([Aparte.] En todo cuanto dejé / yo dispuesto hallo mudanza. », (III, vv 2598-2599). Davantage préoccupée par ses ennemis que par les efforts de ressemblance à son fils, elle attire les commentaires sur Sémiramis. Ainsi piège-t-elle Chato, le plus ancien, qui se plaint de la tyrannie de la reine pour qui il a servi de nombreuses années et qui n'a eu de cesse de se métamorphoser pour accéder au pouvoir :

CHATO : que como un perro
a la Reina serví en tantas
fortunas, pues la serví
siendo **monstruo** en las montañas,
siendo **dama** en Ascalón,
siendo en las selvas **villana**,
siendo en palacio **señora**,
y en Nínive **Reina**. ¡Ah, cuánta
mala condición sufrí
en **todas estas andanzas!**

SEMÍRAMIS : ¿Es mala?

CHATO : Mucho⁹¹⁷.

⁹¹⁴ « narcadina : anacadina : confección que se hacía con anacard, y a la cual se atribuía la virtud de restituir la memoria. », *Ibid.*, note 59 de Francisco Ruiz Ramón, p. 293.

⁹¹⁵ *Ibid.*, III, vv. 2554-2559.

⁹¹⁶ *Ibid.*, III, vv. 2560-2561, v. 2574, v. 2582.

⁹¹⁷ *Ibid.*, III, vv. 2610-2619.

A ces mots, Sémiramis s'emporte et fait attacher Chato comme un chien, comme elle l'avait fait pour Lidoro son beau-frère. Devant la cour, Friso joue le jeu et la nomme bien par le masculin, « señor », mais les apartés répétés : « *Hablan entre sí.* » que les deux personnages font devant les autres, attisent des soupçons : « LICAS : (Aparte a LISÍAS.) De aquestos secretos / nacen mis desconfianzas. / LISÍAS : Y las mías ; que no sé / qué áspid entre los dos anda. », (III, vv. 2682-2685). La crainte d'un complot sous leurs yeux entre un roi amnésique et un conseiller trop proche du roi se confirme, rendant Licas jaloux de cette situation : « Que no hable el Rey conmigo / ni una tan sola palabra. », (III, vv. 2734-2735). Toutefois, Sémiramis se rattrape en prenant la défense de sa personne et fait comprendre à ses sujets que le roi et sa mère ne font qu'une seule et unique personne :

Semíramis es mi Reina,
mi señora y mi madre, y cuantas
sospechas de ella se fingen,
lo mismo a mí que a ella agravian;
porque soy tan hijo yo
de su deidad soberana,
que somos los dos un mismo
compuesto de cuerpo y alma [...]
Que habla mal de mí quien
mal de Semíramis habla.⁹¹⁸

C'est d'ailleurs cette comparaison qui étonnera le plus les autres personnages et qui installera chez eux un véritable doute sur l'identité du roi : « LICAS : [Aparte.] ¡Cielos!, ¿quién en Ninias habla? », (III, vv. 2849), « LIDORO : [Aparte.] ¿Cobarde a este joven llaman? / Temblando de verle estoy. », (III, vv. 2851-2852). De plus, le langage utilisé par le roi trouble au plus haut point les conseillers, comme Licas qui reste perplexe face à ces paroles mystérieuses : « LICAS : Enigmas son cuanto habláis. », (III, v. 2926).

Ainsi, en plus de l'apparence physique et de la conduite de Sémiramis sous les traits de Ninias, son langage est extrême et disproportionné ; tout concorde pour la rendre coupable d'usurpation d'identité. La forte évolution vestimentaire tout au long de l'œuvre qui tranche avec la scène où elle se maquille et se peigne, joue et déjoue les codes de l'identité pour troubler davantage les spectateurs que dans l'œuvre de Virués dans laquelle Sémiramis effectue son travestissement devant des témoins.

⁹¹⁸ *Ibid.*, III, vv. 2782-2789, vv. 2800-2801.

2.2 Le travestissement dans le genre : quand une femme cache une reine

Dans l'œuvre de Lope *La reina Juana de Nápoles*, Jeanne est également une simulatrice, lorsqu'elle s'introduit de nuit dans le jardin pour retrouver Ludovic dont elle est amoureuse, mais ce n'est qu'un recours de nécessité absolue qui ne relève pas un caractère ambigu du personnage. Rosemonde aussi dans *Morir pensando matar* s'amuse des codes du genre sexuel pour arriver à ses fins sans que cela ne soit révélateur de sa nature. Enfin, Jézabel dans *La mujer que manda en casa* joue constamment entre les limites du genre tandis que Cléopâtre explore sa féminité et ses secrets. Dans ces œuvres, les reines troquent leur identité ou jouent avec cette identité sans forcément changer de genre sexuel ce qui ne suppose pas autant de complexité sur les plans physique, vestimentaire ou vocal mais un jeu scénique parfois retors.

2.2.1 Rosemonde : de reine à infante dans *Morir pensando matar*

Rosemonde dans *Morir pensando matar* se fait passer pour Albisinda, ce qui ne suppose pas un travestissement de femme en homme mais un changement d'identité de reine à infante, passage qu'elle réussit plutôt bien :

ROSIMUNDA : Aquesta noche
llegar encubierta quiero
y fingiéndome Albisinda,
entre amorosos requiebros,
pedirle que mate al rey ;
[...]

LEONCIO : Sutil invención⁹¹⁹.

Cette technique du déguisement des plus courantes au théâtre, réclamée par le public, anime encore plus l'amant Leoncio qui a hâte de se cacher pour observer Rosemonde à l'œuvre et promet en aparté au public une scène mémorable : « Yo voy también / a ver si puedo, encubierto, / gozar la mayor ventura / que en los anales del tiempo, / con el buril de la fama, / inmortales se escribieron. », (I, vv. 913-918) Le deuxième acte s'ouvre sur cette scène extrêmement noire où le malentendu est facile à mettre en place pour la reine qui, elle-même, se dirige à tâtons dans la nuit. Rosemonde s'impatiente d'attendre Flabio et est même sur le point de rebrousser chemin jusqu'à ce que les pas du duc et de son domestique lui parviennent :

⁹¹⁹ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Morir pensando matar*, op. cit., I, vv. 885-889, v. 894.

Pues tanto se tarda,
no debe de ser el puesto
aquéste donde se hablan.
Quiero volverme y saberle
con más certeza mañana ;
Rumor parece que siento⁹²⁰.

Aucune indication ne montre un changement vestimentaire mais la nuit favorise le quiproquo qui se base essentiellement sur l'ouïe et de la voix qu'il faut juste moduler simplement. La fausse maîtresse présente ses inquiétudes et rentre enfin dans le jeu, restant toutefois prudente pour ne pas se faire démasquer :

ROSIMUNDA :(Aparte.)
Si no me miente el oído,
ya que la vista me engaña,
'infanta' y 'mi bien' dijeron.
¿Es el duque? [...]
¿Venís solo⁹²¹?

Elle garde ses distances en demandant à Flabio de renvoyer son domestique Polo à la porte du jardin pour réduire les chances d'être découverte : « Pues decidle / que hacia la puerta se vaya / del jardín, y allí os espere. », (II, vv. 1033-1035). Seule avec Flabio, elle lui demande des preuves de son amour et de sa fidélité : « yo propia he de ser testigo / en un negocio importante », (II, vv. 1094-1095) puis lui annonce que son honneur a été bafoué, évoquant même un inceste du roi sur sa soeur et qu'il ne peut évidemment être réparé que par son amant :

A un hombre has de dar muerte
que a [mi] decoro ha ofendido. [...]
Pues advierte, dueño mío,
que es [mi] hermano el rey⁹²².

En plus du motif du viol et de la mort qu'Albisinda-Rosemonde demande contre son agresseur, Rosemonde tente de l'appâter en lui offrant le pouvoir et justifie ainsi l'assassinat d'Alboin : « por ser más fácil camino / para reinar quietamente. [...] Por reinar, cualquier delito / se perdona en las historias. », (II, vv. 1134-1135, vv. 1140-1141). Flabio est confus, hésite et se retrouve confronté à un dilemme « un arduo laberinto », évoquant Thésée et Œdipe, qui lui demande une réflexion que sa maîtresse ne compte pas lui donner :

FLABIO : **Confuso estoy**. [...] Deme el cielo
en tan arduo laberinto,
o la cuerda de Teseo,
o el claro ingenio de Edipo.

ROSIMUNDA : ¿ Estás dudoso ?

⁹²⁰ *Ibid.*, II, vv. 1000-1004, v. 1009.

⁹²¹ *Ibid.*, II, vv. 1025-1028, v. 1032.

⁹²² *Ibid.*, II, vv. 1121-1122, vv. 1124-1125.

FLABIO : Soy noble ;
 ROSIMUNDA :¿Qué recelas ?
 FLABIO : Un prodigio.
 ROSIMUNDA :¿Qué temas ?
 FLABIO : El ser traidor⁹²³.

Agacée par tant de lâcheté, Rosemonde s'emporte et vole la dague de Flabio : « *Quítale la daga de la cinta.* », (II, p. 60) et menace de faire le travail à sa place : « y con ese acero mismo / le he de dar la muerte yo, », (II, vv. 1168-1169). Flabio tente alors de la maîtriser mais il renonce se rendant compte d'une dangerosité surprenante de la part de sa maîtresse :

FLABIO : Dame, Albisinda, la daga.
 ROSIMUNDA :Antes, duque, determino guardarla hasta la ocasión.
Echásela en la manga.
 FLABIO : (Aparte.)
 El rey está en gran peligro.
 Conviene disimular
 con ella. Si me resisto
 aquí, dará cuenta a otro
 de la traición que me ha dicho,
 y podrá tener efeto⁹²⁴.

La scène de menace est entravée par les bruits causés par les personnages à proximité dont Leoncio qui observe, caché, les faux amants. Lorsque Flabio se lance à la recherche des personnes qui peuvent les épier, la reine exprime sa déception d'avoir eu affaire à un couard, ce que Leoncio entend et prend pour lui : « Esta es la reina, y diciendo / está que se ha arrepentido / de fiarme su secreto. [...] ¡Por Dios! / que cobarde he parecido. », (II, vv. 1216-1218, vv. 1220-1221). La simulation et la confusion deviennent contagieuses et affectent tous les personnages présents qui, tous trompés par le quiproquo, se mettent à feindre ou jouer un double jeu : Rosemonde se fait passer pour l'infante Albisinda, Flabio entre dans le jeu de la reine et enfin, Leoncio prend la place de Flabio alors qu'il sait qu'il s'agit de la reine et lui fait croire qu'il a changé d'avis pour tuer son mari : « ¡qué bien disimulo y finjo! », (II, v. 1125). L'infante Albisinda qui arrive trop tard au lieu de rendez-vous, retardée par les tâches de la cour « en cansados y prolijos / discursos y novedades, », (II, vv. 1238-1239) est directement

⁹²³ *Ibid.*, II, vv. 1155-1161.
⁹²⁴ *Ibid.*, II, vv. 1177-1185.

trompée par Rosemonde qui lui annonce que Flabio s'est épris d'elle : « Digo Flabio mío, / que os adoro y que soy vuestra. », (II, vv. 1242-1243). Ce mensonge créé de toutes pièces par la reine ne lui apporte rien sinon de se fâcher avec sa belle-sœur et Flabio lorsqu'il l'apprendra. De plus, elle complique les amours entre eux en impliquant dans les mensonges Leoncio qui rend Flabio jaloux : « ¿Otro hombre con Albisinda? », (II, v. 1301). La paire de trompeurs continue son manège et chacun se vante de tromper l'autre :

ROSIMUNDA : Vuestra soy, y lo confirmo
con el alma. (**Bien le engaño.**)

LEONCIO : Yo soy vuestro. (**¡Qué bien finjo!**⁹²⁵)

Mais les deux personnages dont les identités sont usurpées par Rosemonde et Leoncio se rendent compte de la machination dont ils ont été victimes et rétablissent entre eux la vérité. Flabio met à jour les deux mouvements qui se superposent à ce moment de l'intrigue dévoilant la technique de machination qui permettrait de ravir le pouvoir :

Aquí **hay dos lances**,
y **en una acción dos avisos**.
Ella es traidora a su hermano,
cuando es desleal conmigo.
Pidióme que le matase,
acaso **porque el delito**
se descubriese, quedando
mi vida expuesta al castigo,
y ella quedase sin miedo
con su amante⁹²⁶.

Au passage, Flabio en profite pour rejeter la faute sur la reine plutôt que Leoncio, insinuant que la tromperie est une des techniques préférées des femmes : « ¡Peregrino modo de engaño ! ¡Ah mujeres ! », (II, vv. 1338-1339). Même les trompeurs se mettent à nu entre eux :

ROSIMUNDA : ¿Que no sois el duque Flabio
de Lorena ?

LEONCIO : Ya os he dicho
que no soy sino Leoncio,
y vos, con nombre fingio
de Albisinda, sois la reina ;
que sabiendo que a este sitio
habíades de venir
a persuadir el delito
con el nombre de la infante,
al de Lorena, he venido
a gozar con este engaño
favores tan peregrinos⁹²⁷.

⁹²⁵ *Ibid.*, II, vv. 1304-1306.

⁹²⁶ *Ibid.*, II, vv. 1329-1338.

Une machine imparable de mensonges est déclenchée par la reine, typique des *comedias* d'intrigue ou de cape et d'épée tel *Don Gil de las calzas verdes*⁹²⁸ de Tirso de Molina, par exemple, où Doña Juana et Don Martín se font passer pour d'autres personnes dans le but de pouvoir se marier ensemble, ce qui ne manque pas par ailleurs de soulever des questions pertinentes sur les genres sexuels. Si le parallèle du théâtre dans le théâtre est évident, le but est néanmoins opposé à celui des *comedias de enredo* souvent menées par des personnages féminins⁹²⁹ : l'objectif recherché par la reine n'est pas l'amour et par extension la vie, mais bien la violence et la mort ce qui ne peut permettre une fin joyeuse à la pièce. Grâce aux tromperies des uns, Rosemonde réussit à obtenir un homme – peu importe lequel pour elle –, pour réaliser l'assassinat du roi. Le changement d'identité nocturne lui a permis d'obtenir l'arme du crime et de tester son complice afin de mettre à exécution ses projets de vengeance.

2.2.2 Jeanne, la simulatrice amoureuse dans *La reina Juana de Nápoles*

Dans la pièce de Lope de Vega, *La reina Juana de Nápoles*, Jeanne voit depuis six nuits en cachette son amant Ludovic mais sans lui révéler qui elle est :

Ludovico me visita
estas noches, sin saber
quién soy, ni quién puede ser
la que así le solicita⁹³⁰.

Cette nuit-là, elle compte s'amuser avec lui pour tenter de savoir de qui il est amoureux mais très vite, elle lui dévoile son identité et son statut :

REINA : Bien sé que amáis en palacio
a cierta dama. [...]
En fin, ¿en palacio amáis ?

LUDOVICO : ¿No me diréis vuestro nombre ?

REINA : Determinándome voy.

LUDOVICO : Pues, ¿qué dudáis ?

⁹²⁷ *Ibid.*, II, vv. 1389-1400.

⁹²⁸ Molina, Tirso de, *Don Gil de las calzas verdes*, éd. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Castalia, 1990.

⁹²⁹ « En el plano estructural, lo más característico del género es que el enredo nace del ingenio de un personaje, [...] y a menudo de un personaje femenino. », Couderc, Christophe, « La comedia de enredo y su adaptación en Francia en el siglo XVII : Transformación de un género », in *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico de Almagro*, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez et Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, p. 269-283, p. 272.

⁹³⁰ Vega, Lope de, *La reina Juana de Nápoles*, *op. cit.*, I, p. 677.

REINA : Eres hombre.
Duérmete, y sabrás que soy
la Reina.

LUDOVICO : ¿La Reina⁹³¹?

Elle lui demande de s'endormir et lui dépose une couronne sur la tête avant de se cacher pour observer la personne qui vient à la rencontre de Ludovic endormi. Puis elle prétend prendre l'air pour aller à la rencontre d'Isabelle qui venait rejoindre Ludovic dont elle est aussi éprise :

REINA : ¡Jesús, qué grande calor !

ISABELA : (Aparte.)
(El disimular me agrada.)

REINA : ¡Oh Isabela! Lo que a mí,
a este lugar os traería.

ISABELA : Pienso, señora, que sí.

REINA : Con el calor que tenía,
a buscar fresco salí ;
pero sin duda que fue
muy otra vuestra intención⁹³².

Prise à son propre jeu, Jeanne est confuse et accuse Ludovic de comploter avec Isabela pour prendre le royaume de Naples : « Sin duda os queréis alzar / con el reino » (p. 682). La simulation n'a pas débouché sur ce que la reine attendait, prise de cours par Isabelle. Toutefois, Ludovic apprend la vérité sur son identité et les amants se réconcilient étant désormais au même niveau social : « Luego es bien que te coronas. / El amor te hace mi igual, / que yo te quiero también. », (p. 683).

2.2.3 Jézabel, la belle endormie ou le jeu de l'ambiguïté érotique dans *La mujer que manda en casa*

Dans l'œuvre de Tirso de Molina, *La mujer que manda en casa*, Jézabel ne falsifie pas son identité mais étale au grand jour sa personnalité tout au long de la pièce et plus précisément pour séduire Naboth. Dès le début de l'œuvre, elle montre un certain talent à feindre les émotions quitte à passer pour une « pleurnicharde ». Elle n'hésite pas à verser des

⁹³¹ *Ibid.*, I, p. 678-679.

⁹³² *Ibid.*, I, p. 681.

chaudes larmes face à Achab pour obtenir plus de pouvoir et qu'il accède au culte de Baal qu'elle réclame :

Ten por cosa manifiesta
que entretanto que a Baal
con aplauso general
no reverencie Israel,
no has de hallar en Jezabel
agrado a tu amor igual.
(Llora.⁹³³)

Des larmes à la soif de sang, il n'a pas de différence pour Jézabel qui oscille entre douceur féminine et force masculine avec un effet d'agressivité assez imposant. Même si sa tactique consiste à mettre en avant un pouvoir féminin fort contre un pouvoir masculin en déclin, elle fait tout en public et sans se cacher :

JEZABEL : **Verá el mundo, aunque mujer,
mi gobierno en breves días;**
honrad las deidades mías,
dejad leyes imperfetas.
¡Mueran los ciegos profetas
que siguen al falso Elías!
Por cada cabeza ofrezco,
que sirva al Dios de Abrahán,
hacerle mi capitán;
beber su sangre apetezco.
Si gobernaros merezco,
hijos nobles de Israel,
servid a Baal, que en él
todo nuestro bien estriba.
Decid ¡viva Baal!

TODOS : ¡Viva !

JEZABEL : ¿Quién más?

TODOS : ¡Viva Jezabel⁹³⁴!

Lorsqu'elle décide de mettre en pratique le culte de Baal en séduisant Naboth, elle planifie son opération de séduction et entre dans le jeu de la simulation et de l'invitation sexuelle.

Fingiré que estoy dormida,
porque de mi sueño advierta
lo que no osaré despierta decirle⁹³⁵.

⁹³³ Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, op. cit., I, vv. 148-153.

⁹³⁴ *Ibid.*, I, vv. 218-233.

⁹³⁵ *Ibid.*, I, vv. 488-490.

En feignant d'être endormie, c'est le *topos* très à la mode de la Renaissance de la belle endormie⁹³⁶ qui a un effet sur Naboth lorsqu'il la découvre. Malgré les signes de cruauté de notoriété publique de Jézabel, il reconnaît la beauté rare et surtout la sensualité exacerbée de la reine :

Recostada la cabeza
 en la mano Jezabel,
 la azucena y el clavel
 compiten con **su belleza**.
 (*Como que duerme ella.*)
¡Qué peregrina beldad,
 si menos crueldad tuvieras!
 Mas siempre **son compañeras**
la belleza y la crueldad⁹³⁷.

Si l'ambivalence du personnage est reconnaissable et visible, Jézabel n'a pas tant de choses à faire pour la mettre en avant : « pues mientras está dormida / **es imagen de sí propia.** », (I, vv. 554-555). Entendant ce que Naboth dit à son propos, elle feint de se réveiller : « (*Todo esto como dormida.*) », (p. 402). Puis, elle piège ainsi Naboth en lui démontrant qu'il est le seul à ne pas lui obéir afin d'obtenir de lui un premier rapprochement physique. Dans cet échange ambigu où tout semble avoir une connotation érotique, la reine délaisse ses responsabilités politiques pour se comporter en femme séductrice. Elle joue notamment sur son image de reine-roi, prouvant que le gouvernement n'est pas sexué et qu'elle a les pleins-pouvoirs du royaume :

JEZABEL: **Por uso y ley común,
 a la Reina y Rey
 la mano el vasallo besa.**

NABOT : **Es así, mas no en secreto,
 que es vuestra alteza mujer
 y está sola.**

JEZABEL : **Al real poder
 se le guarda este respeto
 solo como acompañado.
 Su reino en mí renunció
 Acab.**

JEZABEL : **No lo niego yo.
 Palestina me ha besado
 la mano como a señora.**

NABOT : **¡Ojalá todo el Oriente**⁹³⁸!

⁹³⁶ Leroux, Virginie, « L'érotisme de la belle endormie », in *Seizième siècle*, 7, 2011, p. 15-36.

⁹³⁷ *Ibid.*, I, vv. 532-539.

⁹³⁸ *Ibid.*, I, vv. 532-539.

L'attitude de Naboth est typique de l'amant timide et craintif faisant preuve de « cortedad », qui hésite à se plier à une maîtresse qui abuse de son pouvoir politique pour obtenir ce qu'elle souhaite. Comme dans une pièce antérieure de Tirso de Molina *El vergonzoso en palacio*⁹³⁹ sur le thème de l'ambiguïté mais dont le but est de faire rire, « se desvela un mundo de máscaras en el que todo parece jugar una doble partida: los personajes, los diálogos y los espacios se descubren y se ocultan, dicen y callan a la vez »⁹⁴⁰. Dans *La mujer que manda en casa*, seule la reine incarne ce double jeu :

JEZABEL : Vos no, Nabot, solamente.

NABOT : **Temí...**

JEZABEL : Pues, besalda agora.

NABOT : Reverenciaros procura mi fe, mas considerad lenguas.

JEZABEL : Una majestad por sí mesma está segura; tendré a poca reverencia **la cortedad que mostráis.** ¿Qué es esto? ¿Vos me negáis sólo, Nabot, la obediencia ?

NABOT : No lo permitan los cielos si en eso mi lealtad toca; honre este marfil mi boca. (*Besa una mano.*⁹⁴¹)

Ainsi, impressionné par celle qui se considère légitimement investie du pouvoir, Naboth se résout à lui baiser la main. Jézabel est allusive lorsqu'elle s'adresse à Naboth, sans véritablement lui avouer ce qu'elle souhaite de lui :

Yo os amo mucho,
amadme otro tanto vos,
**que os importo más que el Dios
que adoráis**⁹⁴².

Mais le refus de Naboth de céder à ses avances la rend furieuse : « Sabes, bárbaro... / Yo me vengaré, traidor. », (I, vv. 778-779). Le changement de tenues vestimentaires au long de la pièce relève un certain goût pour la transformation physique mais sans avoir un objectif de travestir son identité sexuelle, Jézabel prenant soin de montrer ses atouts physiques. Elle change trois fois dans la pièce d'habits, à trois moments où elle incarne une image distincte :

⁹³⁹ Molina, Tirso de, *El vergonzoso en palacio*, éd. Everett Hesse, Cátedra, Madrid, 1990.

⁹⁴⁰ Berruezo Sánchez, Diana, « Amor, humor y equívocos en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina », in *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, n° 3, 2011, Murcia, p. 38-52, p. 39.

⁹⁴¹ *Ibid.*, I, vv. 609-634.

⁹⁴² *Ibid.*, I, vv. 696-699.

guerrière et chasseresse au début de la pièce, « en hábito de caza », (p. 383), elle se plie aux traditions en revêtant une robe de deuil « sale de viuda bizarra », (III, v. 2791) suite à la mort d'Achab. Mais très vite, elle se lasse de porter ce deuil : « cansada, Criselia, estoy / de tanta viudez y luto. / Tres años pagó tributo », (III, vv. 2813-2815). Tant de noirceur et de rigueur la peinent et la comparaison de ses cheveux recouverts à une prison est compréhensible pour un personnage comme elle. Se mettant alors en tête de séduire Jéhu, le seul homme qui reste, Naboth et Achab étant morts, elle troque son habit noir contre une robe aux reflets rougeoyants et jaunâtres, (un mélange de deux couleurs symboliquement équivoques : en effet, le rouge est la couleur du feu et donc de la vie mais également de l'enfer, des crimes de sang et des péchés le mélange de rouge et de jaune au Moyen Âge est la couleur du mensonge, de la tromperie et de la dépravation⁹⁴³), refusant de mettre la robe verte – dont la couleur symbolise en général l'amour et l'espoir⁹⁴⁴ – que lui proposait sa domestique Criselia, un choix de la reine en adéquation avec son attitude : « Ya sabes que soy cruel: / el pajizo y encarnado / me pondré », (III, vv. 2851-2853), « desesperado y sangriento », (vv. 2853-2854).

De toutes les reines qui nous occupent, Jézabel est sans doute celle qui assume le plus son identité sexuelle et qui ne tente pas de travestir la vérité. Si elle est manipulatrice, jouant avec l'ambiguïté des émotions et du corps pour obtenir ce qu'elle veut, elle n'en est pas pour autant calculatrice, annonçant à chaque fois ce qu'elle souhaite et ce qu'elle peut faire en cas de refus comme c'est le cas à la fin du deuxième acte, lorsqu'elle s'emporte contre Élie :

que he de lavarme las manos
 en las corrientes sangrientas
 del que mis dioses injuria
 y sus ministros desprecia!
Yo le beberé la sangre.
Yo pisaré su cabeza⁹⁴⁵.

2.2.4 Cléopâtre, la féminité exacerbée dans *Los áspides de Cleopatra*

Dans l'œuvre de Rojas Zorrilla, l'intrigue bascule complètement lorsque la reine Cléopâtre rencontre Marc Antoine. Comme pour se protéger du sexe masculin et en accord avec la loi qu'elle a mise en place de ne pas mélanger les genres sexuels, elle revêt un voile

⁹⁴³ L'historien Michel Pastoureau dit également du jaune que c'est « la couleur de l'ostracisme, que l'on plaque sur ceux que l'on veut condamner ou exclure » d'où l'invention de l'étoile jaune : « C'est Judas qui transmet sa couleur symbolique à l'ensemble des communautés juives. », Pastoureau, Michel et Simonnet, Dominique, *Le petit livre des couleurs*, Editions du Panama, Paris, 2005, p. 82-83.

⁹⁴⁴ Le vert est généralement « une couleur médiane, non violente, paisible » mais aussi « jusqu'au XVII^e siècle [...] qui a manifesté un caractère transgressif et turbulent. », *Ibid.*, p. 64.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, II, vv. 1910-1915.

pour cacher son visage. Cléopâtre souhaite ainsi mettre en avant sa personne politique plutôt que sa personne féminine protégeant ainsi sa beauté et les ravages qu'elle pourrait faire :

CLEOPATRA : echar el velo a mi hermosura quiero ;
que pues mi espada el triunfo me asegura ;
no quiero que le venza mi hermosura.[...]
¡Toda soy de hielo !

Echase el velo en la cara.

¿Qué hicieras si me vieras⁹⁴⁶?

Mais après avoir entendu Marc Antoine, sa curiosité la pousse à ôter son voile et l'enchantement opérant, les deux personnages tombent amoureux :

Descúbrese y miranse.

MARCO ANTONIO :Morir luego.

CLEOPATRA : Vete, apártate, joven, porque al verte
estoy viendo la imagen de mi muerte⁹⁴⁷.

Mise à nue, Cléopâtre laisse de côté le double jeu qu'elle souhaitait mener avec son ennemi et devient oublieuse de ses devoirs de reine, s'adonnant aux vices qu'elle combat au sein de son gouvernement. Toutefois, pour échapper à ses ennemis qui la pourchassent, dans le dernier acte, elle est contrainte de travestir son identité et de se déguiser en homme. Le général Lépido lui envoie en cachette un paquet contenant un habit d'homme pour que la reine puisse passer les montagnes égyptiennes sans être reconnue :

LÉPIDO : Y otro papel he enviado
a Cleopatra, y un vestido
de hombre, **con que disfrazando**
la voz y el traje, podrá
huir desde el monte al prado⁹⁴⁸.

Ce subterfuge de dernière minute permet une réflexion sur le travestissement et ce que celui-ci implique, à savoir l'adoption d'une identité distincte jusque dans la voix. La reine saisit cette opportunité qui ne vient pas d'elle et qui ne correspond donc pas à une volonté profonde de sa part de changer son identité. D'ailleurs, elle montre quelques signes d'inquiétude face au travestisme :

Sale Cleopatra, con un vestido de hombre debajo del brazo, en lo alto de un peñasco.

CLEOPATRA : Con lo oscuro de la noche
desta tienda de Octaviano
sin que su oído me atienda

⁹⁴⁶ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Los aspides de Cleopatra*, op. cit., I, p. 427.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, I, p. 428.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, III, p. 438.

he salido a este peñasco
a ponerme este vestido
de hombre, que Lépidó ha enviado. [...]
¿Cómo me podré librar?
Si irme en este traje aguardo,
no podré, que está cubierto
de centinelas el campo⁹⁴⁹.

Acculée par les soldats, elle est obligée de jeter à la mer ses vêtements : « la ropa y una basquiña », (III, p. 439) ce qui implique que la reine n'a pas véritablement endossé les habits d'homme, préférant conserver son identité telle qu'elle, quitte à en mourir. Néanmoins, la mention du *disfraz varonil* dans cette scène indique que la reine avait commencé à se dévêtir sur scène, dans une sorte de « strip-tease » qui exploite le pouvoir érotique de l'actrice et qui, ainsi, satisfait en partie le plaisir visuel que viennent chercher les spectateurs de l'époque au théâtre. Les critiques ont relevé la fréquence de l'érotisme dans le théâtre de Rojas Zorrilla, un auteur qui « desafiando los estrechos límites de la moralidad de la época, [...] supo aprovechar todas las posibilidades teatrales y estéticas de las diferentes formas del erotismo: La risa, el desnudo, la violencia, etc. Tal vez así se pueda entender la presencia tan notoria de las escenas de violencia sexual en su teatro, que nos ha permitido contemplar detalladamente todos los pormenores de la impactante combinación de erotismo y violencia, que Rojas Zorrilla ha sabido convertir en **un procedimiento eficaz para conseguir una extremada tensión poética y dramática, cifrada, por un lado, en una inquietante belleza y, por otro, en un trágico patetismo** »⁹⁵⁰. Comme Cléopâtre a feint son suicide en mer, Octavien aperçoit la robe de la reine et un voile fin qui flottent sur la mer : « Sobre la espuma se ve / su vestido y el cendal / que fue nube a su hermosura. », (III, p. 439). Lorsque Cléopâtre découvre son amant poignardé, elle arrive près de son corps à moitié nue : « *Sale Cleopatra medio desnuda.* » (III, p. 440), ce qui confirme qu'elle avait conservé ses habits de femme dans sa fuite. Le travestissement avorté à la fin de l'œuvre ou effleuré dans le premier acte fait partie du processus de dénudement progressif du corps de la reine pour n'en dévoiler que quelques parties dont certainement les jambes de l'actrice, qui ajoute une sensualité à l'exotisme de sa personne. Son identité féminine est conservée au détriment d'une confusion que certaines reines ressentent à propos de leur identité sexuelle.

⁹⁴⁹ *Ibid.*

⁹⁵⁰ Matas Caballero, Juan, « Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla. II. Desnudo y violencia », art. cit, p. 359.

TROISIÈME PARTIE

CRIMES ET CHÂTIMENTS : LE MAL AU FÉMININ

CHAPITRE I : MANIFESTATIONS CRIMINELLES

1. CRIMES DE REINES

Dans les pièces de notre corpus, les reines qui commettent un homicide, c'est-à-dire qu'elles donnent la mort à quelqu'un et sont soit criminelles soit assassines. Etymologiquement, homicide vient du latin « homo⁹⁵¹ » l'homme et « caedere⁹⁵² » tuer. Cette étymologie est à la fois très large et peu précise. On distingue donc plusieurs types d'homicides : les homicides involontaires, qui sont des accidents ; les homicides dits justifiés, en réponse à une défense jugée légitime ; et enfin les homicides volontaires ou au premier et second degré qui se déclinent en deux options. Parmi ce dernier type d'homicide, on distingue le meurtre qui marque une intention de tuer une personne et l'assassinat qui, non seulement, est intentionnel mais aussi prémédité et organisé : il est ainsi qualifié de meurtre avec préméditation⁹⁵³. Tous les deux crimes de sang, le meurtre et l'assassinat donnent l'impression d'être plutôt similaires. Par crime, nous entendons ce qui relève de l'infraction, de l'interdit et du délit et qui en principe est puni par une loi. Le meurtre, l'assassinat et la tentative de viol sont tous trois des crimes qui sont soumis à une condamnation, qu'elle soit effective ou symbolique⁹⁵⁴. Si aucune réponse pénale ne vient condamner ces deux premiers crimes qui découlent d'un homicide intentionnel, ce sont les personnages de théâtre qui sont chargés de condamner du moins sur scène les coupables. Parmi les types de coupables possibles, la femme assassine se distingue comme celle qui réfléchit et mûrit son dessein alors que la femme criminelle écope d'une condamnation moins grave car n'étant pas soumise à la circonstance aggravante de la préméditation. Cette distinction pertinente est utile pour séparer d'une part les reines meurtrières et passionnées, plutôt psychopathiques, qui agissent sous le coup des émotions et d'autre part les reines assassines et calculatrices, dont la violence est pathologique.

C'est ainsi que certaines reines qui préméditent deviennent des « veuves noires ». Par cette expression, nous entendons désigner les reines qui, débarrassées de leur mari, suite à l'assassinat ou la mort suspecte de celui-ci, jettent leur dévolu sur une nouvelle proie ou cible,

⁹⁵¹ Gaffiot, Félix, *Dictionnaire de latin-français*, op. cit., p. 343.

⁹⁵² *Ibid.*, p. 100.

⁹⁵³ Mucchielli Laurent et Spierenburg Pieter, *Histoire de l'homicide en Europe. De la fin du Moyen Âge à nos jours*, Paris, La Découverte, 2009.

⁹⁵⁴ Dufour-Gompers, Roger, *Dictionnaire de la violence et du crime*, Toulouse, Érès, 1992, entrée « crime », p. 90.

un autre homme à éliminer⁹⁵⁵. Cette formulation certes anachronique mais utilisée de nos jours dans les affaires criminelles convient parfaitement à certaines reines qui multiplient les assassinats :

Femme anormale puisque sans mari, elle porte en elle le risque de sexualité déviante et la crainte de la frivolité féminine. [...] Le sexe et la violence sont ainsi les moyens de s'assurer une ascension sociale pour cette nouvelle figure de femme fatale. [...] Avec sa sœur la mante religieuse, la veuve noire est ainsi l'héritière moderne d'anciennes figures mythiques telles que les sirènes ou les amazones des récits antiques, séductrices dangereuses et néfastes pour l'autre sexe⁹⁵⁶.

Dérivée du nom de l'araignée venimeuse qui dévore son compagnon après l'accouplement, cette expression s'applique en criminologie aux femmes qui assassinent leur mari, leurs amants ou leurs enfants. Tueuses en série, multirécidivistes, elles agissent la plupart du temps seules et, quand elles le peuvent, empoisonnent leurs victimes pour ne pas laisser de traces – en référence à la piqûre vénéneuse de l'araignée, animal effrayant, nocif et dont la couleur évoque la mort. Le veuvage, qui suppose une mort suspecte du mari et la noirceur du caractère de la suspecte contenus dans cette une formule sont applicables aux reines qui font un usage inapproprié de leur pouvoir sur autrui. Les deux Sémiramis, Jézabel et Rosemonde sont particulièrement paradigmatiques de ce trait de caractère qui fait d'elles des tyrans au féminin ou des femmes mauvaises. Contrepoints féminins des « barbes bleues », ces femmes font un usage de leur pouvoir qui ne se limite pas à la politique mais qui déborde dans le domaine de l'intime, en l'occurrence dans le couple.

Les autres reines du corpus entrent consciemment ou non dans le processus criminel, par nécessité ou par survie. Du fait de leur pouvoir, elles sont en mesure de faire exécuter le crime par autrui ou d'impliquer une autre personne dans le processus, en commanditant l'acte. Ainsi, Jeanne est commanditaire d'un double meurtre, le premier par strangulation sur son époux, le second par empoisonnement sur la personne du comte Antoine qui fait partie des violeurs, avec son mari André, des jeunes paysannes du deuxième acte. Cléopâtre ordonne d'assassiner des Egyptiens par immolation et empoisonne une femme qui a désobéi à ses principes, l'érigant en exemple pour soumettre son peuple à sa tyrannie. Dans l'œuvre de Rojas Zorrilla, Procné tue Térée en faisant passer le crime pour de la légitime défense alors qu'il s'agit en réalité d'un acte prémédité, tout comme Procné dans l'œuvre de Castro, qui sacrifie son enfant mâle, en le décapitant puis le dépeçant. Commanditaires d'assassinats

⁹⁵⁵ « Pléonasmе, la veuve noire représente une féminité inversée qui donne la mort plutôt que la vie, allant à contre-courant de la fonction maternelle traditionnellement dévolue au mariage. L'union d'*Eros* et *Thanatos* dans la langue populaire est par ailleurs depuis longtemps attestée, échangeant volontiers les deux rites de passage : « épouser la veuve » renvoyait à l'exécution capitale. « Veuve » désignant la potence, puis la guillotine. A l'inverse, se marier équivaldrait à « se mettre la corde au cou » [...], Faggion, Lucien et Regina, Christophe, *Dictionnaire de la méchanceté*, Paris, Max Milo, 2013, entrée de « Veuve noire », p. 278-279, p. 278.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 278.

indirects, elles sont toutes instigatrices d'homicides, que ceux-ci soit perçus comme légitimes ou non par ceux qui les entourent et par le public lui-même. Reine et commanditaire est une paire qui fonctionne parfaitement du fait d'un pouvoir reconnu et effectif de la femme qui lui apporte davantage d'aisance pour contrôler et décider. Toutes, à un moment donné, exercent leur pouvoir sur autrui pour forcer ou arriver au crime. Reine ou commandante capricieuse comme nous l'avons définie dans la seconde partie de notre travail, la souveraine est par conséquent commanditaire à l'extrême et exerce une nouvelle forme de pouvoir qui laisse entrevoir une dialectique féminine du maître et du serviteur. Sémiramis, chez Virués, dirige l'opération destinée à supprimer son époux Nino. Jeanne commande ses domestiques femmes, dont Marguerite, lors de l'étranglement de son époux André. La Sémiramis de Calderón commande le général Friso dans la séquestration qu'elle a prévue de faire subir au roi, Rosemonde dirige Leoncio pour tuer Alboin, Jézabel dirige son mari Achab pour faire lapider Naboth et enfin Cléopâtre commande ses soldats pour empoisonner cette citoyenne Égyptienne anonyme mais coupable de désir. Même Procné dans l'œuvre de Rojas Zorilla marque son ascendant sur sa sœur qu'elle commande dans l'assassinat de Térée. Seule Procné dans l'œuvre de Castro n'obéit qu'à elle-même. Le recours à des hommes ou des « femmes de mains » semble répondre à une force physique qui manque aux reines ou à une volonté de rester en dehors de tout contact direct avec les armes, les corps meurtris, en soi, la mort. L'intérêt que présentent les pièces sélectionnées tient en particulier aux trois temps principaux du crime tout en analysant le *modus operandi* choisi par chacune des reines : l'avant, le pendant et l'après, *post et pré mortem*. Car au cœur de la notion de préméditation, réside celle d'un contrôle et d'un pouvoir illimité exercé par la reine qui, à ce moment du dessein d'homicide, est seule maîtresse de ses actions et prouve ainsi intelligence et génie, n'en déplaie aux règles misogynes de l'époque. De plus, l'acte de préméditation donne l'impression d'être lui-même scénarisé par la reine qui devient alors l'auteure de ce théâtre dans le théâtre. Dans tous les cas cités, ce qui est observé est la relation d'un ou de plusieurs corps entre les mains des femmes, certaines se comportant en criminelles « douces » et classiques, d'autres devenant des criminelles beaucoup plus atypiques et singulières.

1.1 Les « douces » criminelles

1.1.1 Traditionnelles vénéneuses

Si l'on se penche sur les types de crimes effectués par nos reines, nous relevons un total de neuf homicides directs commis par huit femmes : les deux Procné (*Progne y Filomena* de Castro et de Rojas Zorrilla), Rosemonde (*Morir pensando matar*), Jézabel, (*La mujer que manda en casa* les deux Sémiramis (*La gran Semíramis* et *La hija del aire*), Cléopâtre (*Los áspides de Cleopatra*, Rojas Zorrilla) et Jeanne (*La reina Juana de Nápoles*) et trois homicides indirects commis par trois femmes (Cléopâtre, les deux Sémiramis) qui correspondent à trois suicides. La méthode la plus courante parmi les crimes ou homicides directs est l'empoisonnement. En effet, nous comptons cinq cas d'empoisonnement au total, contre deux blessures par arme blanche, une lapidation, un étranglement et une immolation annulée. Il s'agit par conséquent du crime le plus aisé et le plus à la portée de la reine et traditionnellement de la femme. L'empoisonnement est par excellence un *modus operandi* qui demande un temps de réflexion, très souvent associé à l'être féminin en raison de son lien avec les lieux de la cuisine⁹⁵⁷. L'empoisonneuse, associée à la figure de l'ombre, à la fois redoutable et habile, hante l'imaginaire des sociétés depuis l'Antiquité romaine et concentre en soi une multitude de caractères, de la séductrice ensorceleuse à la mère meurtrière qui manie les secrets du liquide ou les vapeurs de l'*intoxicatio* :

L'empoisonneuse est en effet une figure permanente, même si chaque époque lui a donné une place et des caractéristiques propres. De la sorte, les premiers portraits ont valeur de types puis assez rapidement de clichés. Mais la figure de l'empoisonneuse appartient autant au mythe qu'à l'histoire. Déjà chez Homère, Circé, aussi belle que dangereuse, est maîtresse dans l'art des empoisonnements. Breuvages, philtres et potions sont ses armes redoutables. Maniant la séduction comme le meilleur de ses philtres, elle a le pouvoir de vie et de mort mais aussi celui de changer les hommes en animaux, les réduisant à la bestialité qui les caractérise⁹⁵⁸.

Si la figure antique est véhiculée par la femme forte mais dangereuse et inquiétante, au fil du temps⁹⁵⁹, l'empoisonnement a eu tendance à s'ouvrir à d'autres modèles féminins :

Plus tard, les sources médiévales débordent d'empoisonneuses à une époque où la femme devient quasiment synonyme de poison dans nombre d'écrits : sorcières anonymes, reines ambitieuses et mères protectrices des royaumes barbares, épouses jalouses ou adultères, mystérieuses orientales... La galerie de portraits individuels présente une large diversité, de la sombre paysanne gardienne des pratiques païennes, aux grandes figures aristocratiques, sans oublier la citadine instruite, qui coïncide

⁹⁵⁷ Collard, Franck, *Pouvoir et poison : histoire d'un crime politique de l'Antiquité à nos jours*, Éditions du Seuil, Paris, 2007.

⁹⁵⁸ Bodiou, Lydie, Frédéric Chauvaud, et Myriam Soria, *Les vénéneuses : figures d'empoisonneuses de l'Antiquité à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, Introduction, p. 10.

⁹⁵⁹ Collard, Franck, « De Parytis à Catherine de Médicis, Femmes de pouvoir et poison à travers l'histoire », in *Mémoires de la société des sciences et des lettres de Loir-et-Cher*, 44, 2009, p. 46-50.

avec des contextes tout aussi variés, crime politique, vengeance privée, passion amoureuse. [...] L'empoisonneuse médiévale présente néanmoins des traits permanents qui révèlent un imaginaire méfiant du féminin qui traverse les siècles : insidieuse, la traîtresse frappe ses proches, parent et familier, protégée par le voile de la confiance domestique ; meurtrière ou commanditaire, ses mobiles sont toujours privés de morale ; venimeuse, son arme diabolique rappelle le poison de son corps⁹⁶⁰.

Le profil de la criminelle empoisonneuse varie mais l'intention est toujours la même : celle de tuer de préférence des proches avec qui s'est instauré un lien affectif beaucoup plus fort. La « vénéneuse » permet de réfléchir sur la criminalité féminine et sur le cheminement criminel, soulignant la peur omniprésente des hommes qui rejettent les empoisonneuses du côté du féminin hors norme et de l'éternelle femme coupable. La culpabilité est donc bien marquée lorsqu'il s'agit de venin. Moins directe, plus perfide, en soi caractéristique d'une duplicité associée généralement au féminin, la femme opte pour le poison et la lenteur de la mort. Cette méthode très féminine car relevant de la sphère domestique, privée et culinaire, serait ainsi le moyen privilégié par la femme lorsqu'elle tue. La figure de Circé, la femme empoisonneuse, sert de fil conducteur au long des époques et Lope de Vega dédie même un poème à cette enchanteresse vénéneuse dans *La Circe*⁹⁶¹. Au XVII^e siècle et plus encore au théâtre, le poison est un révélateur de la faiblesse et de la trahison de celui qui empoisonne, en l'occurrence la femme considérée comme un être inférieur depuis la nuit des temps : « Avec le poison, c'est le faible qui assassine, c'est le couard ou le sournois qui occupe le devant de la scène »⁹⁶². Plus encore, « Toutes les cours d'Europe redoutaient cette arme silencieuse qui ne laissait pas de traces et contre laquelle on n'avait aucun moyen de défense hormis la suspicion constante et la prudence. Le poison est l'arme des faibles par excellence, l'arme des lâches qui ont peur de se salir les mains »⁹⁶³. Tout concorde à dire qu'il s'agit de l'arme par excellence de l'être inférieur tel qu'on le considère à l'époque, de la coupable qui n'assume pas ses actes. C'est donc une arme accessible et par ailleurs silencieuse privilégiée de tout temps par les reines qui ne veulent pas accomplir cette tâche, laissant dans la plupart des cas le soin aux domestiques de s'en charger.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁶¹ Vega, Lope de, *La Circe*, in *Poesía. IV*, éd. Antonio Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003.

⁹⁶² Peyrebonne, Nathalie, « Le vin-poison dans la littérature espagnole du Siècle d'Or », in *Poison et antidote dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, éd. Sarah Voinier et Guillaume Winter, Arras, Artois Presses Université, 2011, p. 50-56, p. 56.

⁹⁶³ Simon, Nicolas, *Le poison dans l'histoire : crimes et empoisonnements par les végétaux*, Thèse d'exercice, Université de Nancy, 2003, p. 34-35.

1.1.2 Le poison, élixir d'émancipation de Sémiramis dans *La gran Semíramis*

Sémiramis, dans l'œuvre de Virués, propose une première méthode de préméditation et d'organisation qu'elle va mettre en œuvre tout au long du deuxième acte. C'est, par ailleurs, sa première initiative en tant que gouvernante du royaume de Ninive. Seule, elle réfléchit à une méthode pour se débarrasser de son nouveau mari, le premier, Menón s'étant suicidé, ce qui a bien servi ses ambitions :

El descanso y el bien que te procuro,
Nino infelice, es el que da la muerte,
y por el alma de Menón, te juro
que **ha de ser**, si yo puedo, de esta suerte;
y aunque me veo en un abismo oscuro
yo buscaré cómo a salir acierte,
placando el alma que suspira y llora
y siendo yo, como deseo, señora⁹⁶⁴.

Les idées de recherche et de contrôle sont soulignées par Sémiramis qui ne tarde pas à dévoiler aux spectateurs son stratagème, qui, pour elle relève d'une expérience toute nouvelle :

SEMÍRAMIS : [...] Pero primero,
ve a echar, Celabo, a todo el fundamento
conforme a nuestro ya tratado intento.

CELABO : Yo voy volando, y ten por hecho el hecho.

SEMÍRAMIS : Así de tu valor espero y fío⁹⁶⁵.

Le monologue s'impose naturellement comme la forme la plus adéquate pour mettre en évidence les projets de préméditation et le mobile de la reine. Il sert à instruire par conséquent le public qui n'est pas surpris de voir les homicides se succéder, averti qu'il est par la principale instigatrice et commanditaire. De plus, il permet de projeter les plans futurs de la reine qui imagine déjà ses actes accomplis et rêve d'un avenir libre et libertin, mis en évidence par l'emploi des futurs simples que nous signalons en caractères gras. Enfin, l'anaphore de « tiempo » souligne la projection de la reine dans ce projet qu'elle considère déjà comme accompli et qui ne peut qu'aboutir favorablement pour elle :

Tiempo después **habrá** para gozarme,
no con un Nino torpe y asqueroso;
tiempo tendrá después para emplearme
en un Zopiro dulce y amoroso;
tiempo tendrá para desencerrarme
de un cautiverio infame y afrentoso,
que ha ya diez y seis años que en mí reina

⁹⁶⁴ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, op. cit., II, vv. 885-892.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, II, vv. 906-910.

con título de reina sin ser reina⁹⁶⁶.

L'assassinat à venir de Nino comporte plusieurs étapes : celles des séquestrations du roi et du prince avant de réfléchir à une suite à donner dont la reine garde encore les détails secrets. Ses conseillers, Zopiro et Celabo ont tous les deux une charge spécifique, expliquée par la reine qui teste ainsi la fidélité de ses hommes de main : « Zopiro y tú me ayudaréis en todo, / y como amigos fieles verdaderos / míos », (II, vv. 1008-1010). La relation quasi commerciale qui existe entre les trois personnages, Sémiramis et Celabo s'échangeant des rétributions sexuelles des plus claires, est pour le moins frappante dans le texte. Chacun essaie de contenter la reine : « CELABO : Satisfechos, señora, quedaremos / cuando con los servicios te agrademos. / ZOPIRO : Hízose de la suerte que mandaste, / serenísima Reina, tu contento. », (II, vv. 1014-1017) ou encore : « Haráse todo lo que mandas luego. » (II, v. 1084). Le temps de la préparation est clair puisque Sémiramis emploie le lexique du négoce, qui sous-tend un contrat établi entre la commanditaire et les actionnaires : « SEMÍRAMIS : Qué's mi Celabo? ¿Cómo negociaste? », (II, v. 958), « nuestro ya tratado intento. », (II, v. 908). Satisfaite qu'elle est de la première séquestration de son mari organisée par Celabo, Sémiramis se réjouit déjà de la suite de son plan qui lui paraît désormais simple et accessible :

Agora sólo resta que Zopiro
haga con esa discreción su hecho,
y con ojos al fuerte mozo miro
que no le faltará valor y pecho,
pues es discreto como tú y osado,
y a los que tales son ayuda el hado.
Y cuanto más, que no es dificultoso
sino fácil el caso a que le envío.
Haráse⁹⁶⁷, [...]

La gradation dans le plan de la reine est palpable puisqu'après la séquestration et l'enfermement, vient le temps de la mort, le moment le plus jouissif selon Sémiramis : « Así, fieles amigos, os lo ruego, / pues os ha de caber la mayor parte. », (II, vv. 1086-1087). Cette facilité de concevoir le crime effraie même Zopiro qui souligne le goût pris par la reine dans cet exercice du pouvoir excessif qui lui donne un droit de vie et de mort sur quiconque :

ni tiene amor ni afición
sino a ser reina y mandar.
Éste sólo es su ejercicio,
este sólo es su deseo,
aunque tras esto bien creo
que seguirá cualquier vicio⁹⁶⁸.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, II, vv. 941-948.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, II, vv. 993-1002.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, II, vv. 1126-1131.

Le goût du crime pousse Sémiramis à cacher les preuves, et elle tombe alors dans le mensonge en travestissant la vérité sur la mort de Nino, alors même que celui-ci n'est pas encore assassiné :

el gran Belo arrojó a su amado hijo,
a mi querido esposo, rey y padre,
un fuego vivo con que en viva llama
todo le convirtió del pie a la frente.
Luego, tras esto, su querida Juno,
sacando un vaso transparente y rico
le roció con un cristal potable,
o fuese agua o fuese ambrosía o néctar,
con que apagó la llama y volvió Nino
en su forma primera; mas trocado
el hábito y vestido que traía
en un manto real rico y pomposo
blanco y resplandeciente como el día⁹⁶⁹.

Le recours à un récit mythologique dans lequel les parents de Nino sont incarnés par des dieux, Belo, roi légendaire d'Assyrie et Junon, reine des Dieux dans la mythologie romaine, embellit l'assassinat cruel de la reine. C'est d'ailleurs un vrai contraste avec la rigueur et le sinistre des actes qui se déroulent au long de l'œuvre. La présentation irréaliste de l'ascension de Nino aux cieux, dans un char étincelant de lumière et de richesses, cache bien la réalité du forfait de la reine. Le public qui a été témoin de la scénarisation de la préméditation ne peut qu'être saisi par la cruauté et la perversité de la reine. Auteure de son propre rôle, elle se met en scène dans la lettre qu'elle a elle-même écrite et se projette en tant que veuve : « No haya memoria de esta desdichada / y triste viuda, que fue Reina, un hora. », (II, vv. 1310-1311). Avant même que le roi ne meure empoisonné, l'idée que se fait la reine de l'homicide est donc bien ancrée. Après cette audience publique dans laquelle Sémiramis, sous les traits de son fils, a justifié sa présence, elle s'en remet à ses complices et demande qu'ils lui amènent sa victime avant de la supprimer :

SEMÍRAMIS : ¿Qué os parece a vosotros de lo hecho?

CELABO : Que es celestial tu espíriu y prudencia.

ZOPIRO : Que es divino el valor de tu gran pecho.

SEMÍRAMIS : Celabo, agora tú, con diligencia,
saca de la prisión con sus prisiones
a Nino, y traile luego a mi presencia⁹⁷⁰.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, II, vv. 1250-1262.

⁹⁷⁰ *Ibid.*, II, vv. 1343-1348.

Accélérant la machine à tuer qui est en marche, elle passe à une vitesse supérieure en se lançant dans la séquestration et donne l'arme du crime à Celabo, le poison qu'elle a préalablement préparé dans sa chambre :

SEMÍRAMIS : Amigo, presto
toma esta llave y vuela a mi aposento
y trae el vaso que en la mesa he puesto⁹⁷¹.

Le mouvement est lancé et la reine, une fois seule, se réjouit de la mort du roi, pensant même à réutiliser ce type de crime en cas de besoin sur quiconque la dénoncera :

Todo sucede bien; en popa acude
de felicidad el largo viento.
No hay cosa en que repare ya ni dude;
mañana seré rey y reina junto,
y solo lo sabrá quien me desnude,
el cual será Zopiro, y si barrunto
que por él o Zelabo ha de saberse,
morirán por mi mano, que en su punto
de hoy más mi voluntad ha de ponerse⁹⁷².

Le crime commis par Sémiramis par l'intermédiaire de Celabo donne lieu à un règlement de comptes *pré mortem* mettant en scène la victime et son bourreau qui a conservé l'identité de son fils Zameis Ninias. La rage du roi qui pense que son agresseur est son fils, mêlée à la tristesse de ne pas savoir ce qu'il est advenu de sa femme, tranche avec la froideur qui caractérise la reine qui ne sent ni remords ni compassion au moment de lui donner le poison. Face aux craintes du roi qui pense que Ninias a également tué son épouse et qui souhaite la retrouver en se suicidant, Sémiramis ne le rassure nullement, sans jamais dévoiler son vrai visage. Ce n'est pas elle qui donne le liquide empoisonné mais Zopiro, se déchargeant ainsi du crime. Sémiramis est avant tout la préparatrice de l'arme du crime et devient aussi spectatrice – bien que très succinctement – de l'assassinat du roi, sans jamais se salir les mains :

NINO : que yo me daré muerte con mi mano
si dar no me la quiere este tirano.

SEMÍRAMIS : Sí quiero darla, y luego;
Zopiro, dale el vaso que la tiene,
y en un inmenso fuego
luego le echad, y no temáis que pene.
Yo me entro, que a un metal a un duro canto
puede mover aquel amor y llanto⁹⁷³.

La reine assassine vient seulement contempler sa victime *pré mortem* et, pour ne pas s'apitoyer sur le sort de son époux, s'en va pour ne pas assister à sa mort. L'empoisonnement

⁹⁷¹ *Ibid.*, II, vv. 1361-1363.

⁹⁷² *Ibid.*, II, vv. 1365-1373.

⁹⁷³ *Ibid.*, II, vv. 1426-1433.

du roi se fait donc en présence de l'amant de sa femme, Celabo, et de son acolyte Zopiro, qui tous les deux assistent à l'agonie douloureuse du souverain :

NINO : Dame, dame el veneno [...]

ZOPIRO : Todo se lo ha bebido⁹⁷⁴.

Lors des derniers râles du roi, Celabo, le personnage physiquement le plus proche de Sémiramis, trahit volontairement sa maîtresse et dévoile l'identité de la commanditaire et coupable de l'empoisonnement, emporté qu'il est par cette cruauté gratuite. Désespéré et expirant, Nino implore une ultime aide à Celabo en réclamant un antidote qui lui laisserait la vie sauve même s'il est trop tard :

NINO : Amigos, socorredme,
duélaos dolor tan bravo y espantoso.
Traed luego, traedme
algún licor y antídoto precioso
que venza y rinda esta ponzoña fiera;
no consintáis que con tal pena muera. [...]
Mas ya el remedio es tarde⁹⁷⁵.

Incapables d'aller contre les ordres de la reine, les deux sbires, impuissants, restent jusqu'au dernier souffle du roi et se chargent d'exécuter la sale besogne laissée par la reine, en se débarrassant du corps du roi :

CELABO : Vamos, y en un fuego,
como mandó la Reina le pondremos.

ZOPIRO : Tenle de ahí.

CELABO : Sostenle tú.

ZOPIRO : Aguijemos⁹⁷⁶.

Le choix d'éliminer le cadavre du roi empoisonné par la crémation est certainement motivé par la reine criminelle pour faire disparaître les traces de son assassinat et ne pas paraître suspecte aux yeux de son peuple. Cet acte apporte au portrait déjà peu flatteur de la reine assassine et commanditaire, une facette un peu magicienne, qui use du feu mais à l'opposé de l'utilisation des célèbres sorcières⁹⁷⁷ comme Circé, Lucrece Borgia ou Médée qui ont largement inspiré la littérature médiévale puis du Siècle d'Or⁹⁷⁸. En plus de cet imaginaire

⁹⁷⁴ *Ibid.*, II, v. 1434, v. 1440.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, II, vv. 1468-1463, v. 1476.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, II, vv. 1485-1487.

⁹⁷⁷ Bechtel, Guy, *La sorcière et l'Occident. La destruction de la sorcellerie en Europe, des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 2000.

⁹⁷⁸ Sur les figures de magiciennes dans la littérature hispanique, voir l'ouvrage de Lara Alberola, Eva, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglo de Oro*, Valencia, Universitat de València, 2010.

de sorcellerie très riche déjà au Moyen Âge⁹⁷⁹, Sémiramis serait même considérée comme une tueuse en série⁹⁸⁰ de nos jours puisque Zopiro meurt ensuite assassiné par Sémiramis. Selon le sinistre bilan dressé par Celabo, elle aurait même tué un millier d'amants et il est aisé d'imaginer que le recours au poison soit privilégié :

CELABO : porque esa miserable y fiera hembra,
a quien dices que el hijo ha dado muerte
mató al marido por quitarle el reino,
y mientras de él ha sido reina, **ha muerto
a más de mil mancebos con quien ella
ha dado fin a su apetito ciego,**
gozando a cada cual sola una noche,
**o solo un día en su lasciva cama
y ella luego después les daba muerte
por no ser descubierta por alguno**
mientras anduvo de varón vestida,
**entre los cuales mozos mal logrados
por sus manos, murió aquel buen Zopiro**
después de haber gozado de él un tiempo⁹⁸¹.

Rappelons que l'arsenic, dont l'étymologie du terme grec ancien *arsenikon*, *ἀρσενικόν*⁹⁸² est dérivée de *arsen*, ἄρσην qui signifie « le mâle », convient habilement du moins à ce mode opératoire secret, pernicieux et parfaitement calculé qui renverse une autorité paternelle et patriarcale au profit de l'émancipation de la reine.

1.1.3 Suicide et poison : les crimes presque parfaits de Sémiramis dans *La hija del aire*

Sémiramis dans *La hija del aire* est indirectement responsable de la mort de Menón, châtié par le roi Nino qui lui fait crever les yeux avant qu'il ne se suicide :

y aun Menón también pudiera
decirlo, siendo el primero
que examinó tus rigores,
pues vivió abatido y ciego,
hasta que desesperado,
o con rabia o con despecho,
al Éufrates le pidió
su rápido monumento⁹⁸³.

⁹⁷⁹ Arnould, Colette, *Histoire de la sorcellerie*, Paris, Plon, 1992, p. 193-195.

⁹⁸⁰ A partir de trois assassinats opérés à des moments et des lieux différents, une personne est considérée comme un tueur en série, expression tirée de l'anglais « serial killer » ou « serial murderer » et qui apparaît pour la première fois en 1961 dans le dictionnaire *Webster's third new international dictionary of the English language, unabridged*, éd. Merriam-Webster, Chicago, London, Sydney, Encyclopaedia britannica, 1986. Au XIX^e siècle, on les nommait « monstres psychosexuels » von Krafft-Ebing, Richard, *Psychopathia sexualis : étude médico-légale avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle*, trad. Emile Laurent et Sigismond Csapo, Rosières-en-Haye, Camion noir, 2012.

⁹⁸¹ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis, op. cit.*, III, vv. 2058-2071.

⁹⁸² Chantraine, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 111.

⁹⁸³ Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire, op. cit.*, 2^e partie, I, vv. 125-132.

Ce premier meurtre fait peser des doutes sur la culpabilité de la reine mais c'est l'assassinat de Nino empoisonné – on l'apprend de la bouche de Lidoro qui accuse ouvertement la reine dans la deuxième partie de l'œuvre – qui la positionne en tant que coupable d'un double meurtre : un suicide et un homicide. Lidoro se fait le porte-parole du peuple, cette « voz común » qui accuse la reine d'avoir prémédité la mort du roi Nino avec pour mobile le désir de pouvoir et de la succession sur le trône :

En este intermedio quiso
el gran Júpiter supremo
que, súbitamente, Nino
también muriese. No puedo
excusar aquí el seguir
(perdóname si te ofendo)
la voz común, que en su muerte
cómplice te hace, diciendo
que, al verte con sucesión
que asegurase el derecho
de sus estados⁹⁸⁴ [...]

Puis Lidoro relate l'assassinat commis sur le roi, insistant sur la valeur du régicide et détaille les étapes de ce crime, arguant du manque de preuves qui auraient pu faire conclure à une mort naturelle de la part de Nino :

Siguióse a esto hallar a Nino
una mañana en su lecho,
sin que antes le precediese
crítico accidente, muerto.
Y aun no falta alguien que diga
que, en lo cárdeno del pecho
y hinchado del corazón,
fuere homicida un veneno,
tan traidoramente osado,
tan osadamente fiero,
que imagen ya de la muerte
hizo dos veces al sueño⁹⁸⁵.

D'ailleurs, la mention de la mort qui serait apparue au roi avant de succomber au poison renvoie à l'image de la coupable parfaite, l'épouse qui frappe là où l'on s'y attend le moins, tout comme Alboin dans *Morir pensando matar* de Rojas Zorrilla avec ses références à Agrippine. Lidoro accuse la reine d'avoir empoisonné le roi et raconte le comportement de celle-ci juste avant la mort de Nino, ce qui, à ses yeux, la condamne et renforce le mobile du crime :

Esta opinión asegura
el ver que hiciste, primero que él muriese,
que te diese por seis días el gobierno
de sus Reinos, en los cuales,

⁹⁸⁴ *Ibid.*, I, vv. 207-217.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, I, vv. 235-246.

a los alcaldes que fueron
de Nino hechuras, quitaste
las plazas fuertes, poniendo
hechuras tuyas y, así,
en todos los demás puestos⁹⁸⁶.

Selon lui, Sémiramis ne se comporte pas comme une épouse qui vient de perdre son mari mais plutôt comme une femme assoiffée de pouvoir et d'ambition. En effet, suite à la mort du roi, Lidoro raconte la manœuvre de la reine pour écarter du pouvoir son fils, héritier légitime de la couronne :

También de tu tiranía
es no menor argumento
el ver que teniendo un hijo
de esta Corona heredero,
y tan digno por sus partes
de ser amado, que el cielo
le dio lo mejor de ti,
pues te parece en extremo,
sin nada de lo que es alma,
en todo de lo que es cuerpo;
pues, según dicen, la docta
Naturaleza un bosquejo
hizo tuyo en rostro, en voz,
talle y acciones, y siendo
hijo tuyo, y tu retrato,
le crías con tal despego,
que de Nínive en la fuerza,
sin el decoro y respeto
debido a quien es, le tienes,
donde de corona y cetro
tiranamente le usurpas
la majestad y el gobierno⁹⁸⁷.

Tel un avocat de la défense prononçant son plaidoyer, Lidoro démonte les arguments qui condamnent la reine de suspecte à coupable et dévoile notamment le mobile de la succession du roi :

De todos aquestos cargos,
como hermano del Rey muerto,
pues fui de su hermana esposo,
de quien hoy sucesión tengo
que a aquesta Corona aspire,
a residenciarte vengo.
Porque si es así que tú
diste muerte, y yo lo pruebo,
a Nino, tú ni tu sangre
habéis de heredarle, y entro,
como pariente mayor,
yo en el perdido derecho
de los dos; y como, en fin,

⁹⁸⁶ *Ibid.*, I, vv. 225-234.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, I, vv. 247-268.

de los Reyes en los pleitos
 es tribunal la campaña,
 jurisconsulto el acero
 y la fortuna el juez,
 con armadas huestes vengo
 de ejércitos numerosos,
 que, inundando los amenos
 campos hoy de Babilonia,
 pongan a sus muros cerco⁹⁸⁸.

Cette mise en avant de la justice par un riche lexique du droit et du jugement détermine fortement la place des deux personnages : Lidoro, en juge, souhaite enquêter et surtout prouver la culpabilité de la suspecte dans le régicide afin de ne pas laisser le crime impuni. Il parle ainsi de charges pesant sur la reine et qui doivent, une fois vérifiées, conduire à arrêter et écrouer la reine :

Y así, en tanto que estos cargos
 se articulan y de ellos
 no te absuelves, te has de dar
 a prisión, o yo, cumpliendo
 con haberlos intimado,
 podré, sin calumnia o riesgo
 de tirano, publicar
 el asalto a sangre y fuego
 para que el cielo y la tierra
 vean cuánto soy tu opuesto;
 pues tú, como fiera ingrata,
 quitas la vida a tu dueño,
 y yo, como can leal,
 le sirvo después de muerto⁹⁸⁹.

Contrairement à ce qui se produit dans l'œuvre de Virués, les personnages prennent le temps de s'arrêter sur le concept d'homicide et de responsabilité. En effet, si dans la première œuvre traitant de Sémiramis, l'assassinat du roi est seulement connu des complices et de Zameis Ninias, dans l'œuvre de Calderón, la notion du statut de suspecte est plus profonde. Dans le deuxième acte, le lexique autour de l'assassinat par *homicidio* et *homicidas* traverse l'ensemble des dialogues. Par ailleurs, dans sa confession finale, la reine se définira elle-même comme étant cruelle, tyrannique, mais aussi criminelle : « ser tirana y cruel / homicida y de soberbio espíritu », (III, vv. 3246-3247). Loin de se laisser traîner dans la boue par des accusations calomnieuses, Sémiramis se fait l'avocate du diable et se défend comme elle le peut dans une diatribe longue de deux cents vers dont le but est de dissiper les soupçons qui pèsent sur elle, des « tan locos delirios necios », (I, v. 312) infondés. Elle contre-attaque, à la fois sereine et sûre d'elle :

⁹⁸⁸ *Ibid.*, I, vv. 275-290.

⁹⁸⁹ *Ibid.*, I, vv. 295-308.

Pero ya que esta vez sola
templada me he visto,
quiero ir, no por ti, mas por mí,
a esos cargos respondiendo⁹⁹⁰.

Sa technique est l'utilisation de questions rhétoriques qui ne laissent pas à son interlocuteur le temps de réagir et qui provoquent un effet d'accumulation des arguments, l'innocentant du crime de son époux. Après des digressions qui mettent en avant ses exploits en tant que guerrière et chef militaire, la reine reprend les deux chefs d'accusation, celui de ses deux maris et joue sur la corde sentimentale :

Decir que Menón lo diga
es otro blasón, si advierto
que ninguno pudo ser
mayor; pues ¿qué más trofeo
que morir desesperado
de mi amor y de sus celos?
En cuanto que di a mi esposo
muerte, ¿no es vano argumento
decir que, porque me dio
antes de morir el reino
por seis días, le maté?
¿No alega en mi favor eso
más que en mi daño? Sí, pues
si vivía tan sujeto,
tan amante y tan rendido
Nino a mi amor, ¿a qué efecto
había de reinar matando,
si ya reinaba viviendo?⁹⁹¹

Elle rejette le mobile du désir de pouvoir en démontrant qu'elle disposait de la confiance du roi avant sa mort, elle qui avait reçu les insignes du pouvoir absolu six jours avant le décès de Nino. De plus, la nouvelle de la construction d'un temple en l'honneur de son mari sonne comme une déclaration soudaine de son amour pour le roi : « Y cuánto le adoré vivo / como a Rey, esposo y dueño, / ¿no lo dice un mauseolo / que hice a sus cenizas muerto? », (I, vv. 401-404). Cependant, elle plaide coupable devant l'accusation d'usurpation de pouvoir et affirme avoir volontairement mis de côté son fils Ninias, qui est son opposé :

Decir que a Ninias, mi hijo,
de mí retirado tengo,
y que **siendo mi retrato,**
parece que le aborrezco,
es verdad lo uno y lo otro;
que, como has dicho tú mesmo,
no me parece en el alma

⁹⁹⁰ *Ibid.*, I, vv. 317-320.

⁹⁹¹ *Ibid.*, I, vv. 383-400.

y me parece en el cuerpo⁹⁹².

Dans ce discours ambivalent, mi-confession mi-mensonge, la reine entend apaiser les tensions à son égard en avouant une partie de ses actes et notamment en endossant la responsabilité de l'éloignement du pouvoir de son fils. La question est alors de savoir si elle a convaincu les autres personnages de son innocence. Le besoin de confesser ses crimes reviendra au moment de sa mort quand elle rappellera les soupçons qui pèsent sur elle dans le suicide de Menón et la mort de Nino sans jamais avouer ouvertement sa culpabilité :

SEMÍRAMIS : ¿Qué quieres, Menón, de mí,
de sangre el rostro cubierto?
¿Qué quieres, Nino, el semblante
pálido y macilento?
¿Qué quieres, Ninias, que vienes
a afligirme triste y presto?

CHATO : Sin duda que ve fantasmas
este que se está muriendo.

SEMÍRAMIS : Yo no te saqué los ojos,
yo no te di aquel veneno,
yo, si el Reino te quité,
ya te restituyo el Reino⁹⁹³.

Par la négation, la reine rappelle son implication sous-jacente dans les deux homicides survenus sur Menón et Nino, l'énucléation ordonnée par le roi puis l'empoisonnement de ce dernier mais nie sa culpabilité. Dans la pièce de Calderón donc, non seulement la responsabilité est interrogée mais elle est aussi différenciée de la culpabilité.

1.2 Combinaisons des recettes criminelles

1.2.1 Déviations et détournements du poison par Rosemonde dans *Morir pensando matar*

Depuis une autre perspective, dans l'œuvre de Rojas Zorrilla *Morir pensando matar*, Rosemonde tue plus par plaisir que par mobile cohérent et, à l'instar de Sémiramis, manipule les hommes pour obtenir ce qu'elle souhaite. Rosemonde utilise auprès de Leoncio le mobile du tyrannicide comme argument pour justifier sa revanche alors qu'en réalité, il ne s'agit pas

⁹⁹² *Ibid.*, I, vv. 405-412.

⁹⁹³ *Ibid.*, III, vv. 3268-3279.

d'un tyrannicide au sens politique, ni même au sens privé puisqu'aucun acte autre que l'humiliation de son épouse ne vient justifier une qualification tyrannique d'Alboin :

ROSIMUNDA: Confieso que me costastes,
si no amor, algun desvelo,
obligada a las finezas
vuestras cuando el sí violento
di a este bárbaro Alboino, [...]
El es mi esposo, aunque tanto
su nombre, duque, aborrezco,
que aun a costa de mi vida,
quitarle la suya intento. [...]
Procurad quitarme de mí
este embarazo grosero;
[...]

LEONCIO : mas será bien que miremos
con prudencia y con cordura
la ejecución deste intento⁹⁹⁴.

Rosemonde, après avoir cherché de l'aide auprès de Flabio, se tourne vers Leoncio un admirateur plus malléable. Victime collatérale de la pression de Rosemonde, Leoncio devient un criminel aux yeux des autres personnages car il est coupable d'avoir exécuté un faux-tyrannicide en éliminant un homme qui n'avait rien ou presque rien d'un tyran. La scène qui introduit l'épisode de l'assassinat laisse voir la future victime dans sa chambre, à demie-endormie et lisant la *Vie de Claude* de Suétone. Le roi se pose des questions et confesse ses craintes vis-à-vis des réactions de sa femme et la comparaison avec Agrippine tombe à point :

Pero no han de ser todas Agripina;
y más, que si se advierte,
dice adelante que le dio la muerte
después su propio hijo⁹⁹⁵.

Véhiculé pendant l'Antiquité comme une façon de gouverner, l'empoisonnement est monnaie courante et le cas d'Agrippine est des plus parlants : récidiviste, la fille de Germanicus et mère du futur empereur romain Néron use du poison pour se débarrasser de son premier époux, puis, grâce à une empoisonneuse, réitère l'élimination de son second époux Claude⁹⁹⁶. C'est dans cette perspective protectrice et pour permettre à un fils de régner que se place la reine instigatrice Olympias « célèbre agitatrice »⁹⁹⁷, présentée dans la pièce de Lope de Vega, *Las grandezas de Alejandro*. Dans cette œuvre, la mère d'Alexandre le Grand

⁹⁹⁴ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Morir pensando matar, op. cit.*, I, vv. 839-843, vv. 845-848, vv. 853-855, vv. 862-864.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, II, vv. 1538-1540.

⁹⁹⁶ Pailler, Jean-Marie, « Les matrones romaines et les empoisonnements criminels sous la République » in *CRAI*, 131, 1987, p. 115-128 et Barrett, A.A., *Agrippina. Sex, Power and Politics in the Early Empire*, Londres, Routledge, 2005.

⁹⁹⁷ Jouanno, Corinne, « Alexandre et Olympias : de l'histoire au mythe » in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, octobre 1995, p. 211-230.

commandite la mort de son mari Philippe pour apaiser les désirs homicides de Pausanias. Elle se montre très concernée par la façon de tuer son époux, une méthode qu'elle souhaite violente et puissante, même si cela surprend Pausanias :

OLIMPIAS : ¿A quién tratas de matar?

PAUSANIAS : ¡Matar!

OLIMPIAS : Eso te pregunto. [...]
Fía de mí
mayores atrevimientos,
si mayores pueden ser
que matar a un Rey tirano.
¿De qué te turbas en vano?

PAUSANIAS : De ver que eres su mujer.

OLIMPIAS : Es verdad; pero celosa,
que, con rigor de la injuria,
ya no soy mujer, soy furia;
di que soy mujer furiosa.
Pausanias, no hay que temer,
porque no han hecho los cielos
fuego mayor que en los celos,
ni celos como en mujer. [...]
¿Qué armas traes? ¿Con quién vienes?

PAUSANIAS : Con mi propia confianza
y aquesta daga francesa⁹⁹⁸.

Dans l'oeuvre de Rojas Zorrilla, la figure d'Agrippine en tant que commanditaire violente du meurtre de son époux renvoie à la peur d'être supprimé par son épouse et éprouvée par Alboin, celui-ci qui, rapidement, se rassure en rappelant que l'exemple de la reine Agrippine est une manœuvre pour conserver le pouvoir de son fils, ce qui ne peut être le cas de sa femme qui, elle a déjà accès au pouvoir. La projection de cette référence selon laquelle la femme tue avant de se faire tuer est un parallèle intéressant avec la figure de Rosemonde qui tuera également avant de se faire tuer. La réflexion est glissée ainsi puis reste sans effet puisque l'assassinat du roi est beaucoup plus brutal et engage une lutte d'Alboin avec son agresseur. S'instaure alors un processus de préméditation et d'organisation très scrupuleux de l'assassinat de son mari grâce à l'aide de son amant, à la fois docile et ingénu. La duplicité dont fait preuve la reine est évidente et celle-ci n'hésite pas non plus à user de son charme et de ses attraits physiques comme Sémiramis avec Zopiro pour mieux « attraper » l'amant et faire de lui son pantin, son homme à tout faire :

Estaba determinada
de empeñarle yo primero
y con fingidas caricias

⁹⁹⁸ Vega, Lope de, *Las grandezas de Alejandro*, op. cit., I, v. 284, vv. 287-300, v. 327-329.

animarle a lo que emprendo⁹⁹⁹.

Très froidement et en mettant de côté ses sentiments véritables pour Leoncio qui relèvent plutôt du dégoût, Rosemonde instaure une sorte de contrat, en somme un échange de bons procédés avec son « tueur à gages », au sens moderne du terme, pour qui la rémunération se fait sexuellement. Insistante et même harcelante, elle exerce une pression constante sur son amant, lui imposant une manière brutale et sans retour d'éliminer son mari, l'invitant à « cortarle su infame cuello », (I, v. 852.) s'il souhaite « negociar [su] mano » (I, v. 851). Le ton menaçant et intimidant vient par ailleurs intensifier cette pression écrasante sur le sbire qui ne voit lui, que son intérêt personnel et surtout sexuel. L'érotisme dégagé par Rosemonde ne sert plus à atteindre une jouissance physique mais à transférer une jouissance d'ordre psychique sur le mâle. A la fois excitée et sereine, la reine prend un malin plaisir à organiser son crime et à en énumérer les moindres détails : elle se projette aisément dans l'atrocité de l'action sanglante et fait de son *modus operandi* une sorte d'épée de Damoclès qui rythme l'ensemble de l'intrigue de la pièce. Leoncio se laisse prendre au jeu et à « la ejecución deste intento » (I, v. 864) et se laisse dominer par les réflexions de la reine qui pose les différentes interrogations liées à l'assassinat de son époux : « ¿qué camino tendremos / para reducirle? », (I, vv. 870-871), « ¿cómo podrá hablar al duque? », (I, vv. 881).

Malgré une volonté de massacrer le corps du roi, une attirance pour le mode opératoire de l'empoisonnement est déjà aux origines de la rencontre forcée entre Rosemonde et Alboin : Flabio dans le récit qui résume la guerre entre les Lombards et les Gépides parle de la passion du roi pour Rosemonde comme un pincement vénéneux qui lui sera fatal par la suite :

A la bella Rosimunda
llevó presa el de Verona,
en cuyos ojos, bebiendo
el rey ardiente ponzona¹⁰⁰⁰.

La beauté de la reine et son effet sur les hommes comme le roi est contagieuse et malsaine, préparant à une incompatibilité entre un souverain amoureux et une beauté froide. Le mélange entre le poison de la séduction et du regard pétrifiant et ensorceleur de Rosemonde caractérise bien le comportement ambivalent de la souveraine. De même Polo, le portier qui disserte sur le rôle du roi a recours au thème du poison en tant que substance dangereuse qui fait des envieux dans la cour des rapaces et des ambitieux du pouvoir : « Eso es permitir veneno / en palacio, cosa es clara. », (I, vv. 399-400). Raymond MacCurdy

⁹⁹⁹ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Morir pensando matar*, op. cit., I, v. 795-798.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, I, vv. 293-296.

rappelle en note la relation au sein des *comedias* entre les arrivistes et le poison qui contaminent la cour¹⁰⁰¹. Le lexème *veneno* se décline à treize reprises dans l'ensemble du texte ce qui focalise l'obsession autour d'un empoisonnement à venir. Rosemonde est celle qui emploie le plus le terme pour se référer à ce qu'elle a vécu depuis son mariage forcé et l'abandon de son royaume : « ¿Quitarme el reino fue poco veneno? », (I, vv. 368), interroge-t-elle. Elle se montre même réticente à ingérer la boisson servie lors du banquet des noces dans le crâne de son père : « Mas son traiciones / de los hombres cuando halagan / que más el veneno esconden. », (I, vv. 534-536) Enfin, dans la tirade qui annonce sa vengeance, elle évoque dans une accumulation la vipère vénéneuse « víbora, arroyo y fuego » et le poison dont elle pourrait avoir besoin pour mettre à exécution ses plans :

¿Qué víbora pisada,
que estaba entre las flores,
ocultando el veneno sus olores,
cuando el dolor la deja más airada,
si acaso el pie grosero
la pisa inadvertido y deja herida,
pues el descuido paga con la vida?¹⁰⁰²

La technique du poison semble obséder Rosemonde et pourtant, elle n'hésite pas à mentionner d'autres façons de mettre à exécution sa vengeance grâce à une méthode plus frontale et sanglante :

Mátete el mayor amigo,
después que el honor te robe:
y a celos y a puñaladas,
mayores haga los golpes:
y aún quedaré vengada
de haberme ofendido torpe
en este vaso¹⁰⁰³.

Suite à la manipulation du tueur pour son compte et la mise à exécution d'un assassinat sanglant, la reine est animée par des désirs homicides tout comme son amant. Le goût de la violence rend les amants encore plus dangereux. De plus, l'empoisonnement choisi par Leoncio, méthode douce, alors que Rosemonde s'agace de ce mari anxieux et pleutre, signera la mort de la reine.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰⁰² *Ibid.*, I, vv. 723-729.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, I, vv. 585-591.

1.2.2 Étrangleuse et empoisonneuse : Jeanne, double meurtrière dans *La reina Juana de Nápoles*

Dans la dernière partie de la pièce de Lope de Vega, *La reina Juana de Nápoles*, est perpétré un double meurtre masculin orchestré par la souveraine napolitaine contre un duo d'hommes tyranniques et violents. Ces hommes disparaissent d'un coup de la scène et par conséquent de la société représentée. Cette vengeance froide et préméditée intervient uniquement dans la troisième partie et met en évidence deux homicides distincts : un assassinat direct et un autre indirect de la part de la reine. Au tout début de la pièce, dans le premier raffrontement entre André et la Napolitaine, Jeanne avait mis en avant son armée de femmes qui portent des épées et qui savent se battre comme des hommes :

Por eso mis damas ciñen
espadas, para que entiendan
que sólo con mis mujeres
le puedo hacer resistencia¹⁰⁰⁴.

Par conséquent, si les spectateurs pouvaient s'attendre à assister à une attaque de la part de la souveraine et de ses dames, cette scène ne pouvait qu'être empreinte de violence et d'une certaine maîtrise. De plus, la résistance en groupe qui était déjà évoquée, est ce qui caractérise l'homicide ordonné par Jeanne. La reine est l'instigatrice de l'assassinat du roi qui est de l'ordre du régicide ou du tyrannicide dans la mesure où André a prouvé à de nombreuses reprises qu'il avait un comportement despotique et violent, qui justifie pleinement l'intervention d'une tierce personne. La tentative de viol sur Isabelle puis le viol sur les deux filles de la campagne indiquent la perte de contrôle du roi qui fait apparaître comme une nécessité la suppression du tyran par le personnage le plus puissant de l'assemblée.

Avant l'assassinat du roi, la reine entame une action de bienveillance qui consiste à prévenir son époux des soupçons qui pèsent sur lui :

REINA : Apenas el día empieza,
ya, Rey, estoy levantada;
que me tienen desvelada
los vicios de vuestra Alteza.
Ambos velamos con ellos;
mas yo, viendo murmurarlos
velo para remediarlos,
vuestra Alteza para hacellos.
Todo el mundo está quejoso
de vuestra Alteza¹⁰⁰⁵.

¹⁰⁰⁴ Vega, Lope de, *La reina Juana de Nápoles*, op. cit., I, p. 663.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, III, p. 725.

Exaspérée par le comportement à la fois infantile et dangereux d'André, Jeanne lui confie ses craintes de vivre avec un homme tyrannique et incontrôlable qui emporte dans son sillage le comte Antoine :

Cien mil bajezas me cuentan
del Conde y suyas; deseo
enmendarlas, pero veo
que por instantes se aumentan¹⁰⁰⁶.

Lors de cet échange, la reine montre sa supériorité et sa pensée réfléchie et constructive. Adoptant plutôt le ton d'une mère qui corrige son enfant, Jeanne lui laisse une chance de réparer ses erreurs et le prévient des sanctions à venir sans pour autant tout dévoiler. Se plaçant en maîtresse de la justice, elle répète le pouvoir qu'elle a de le corriger et de le punir, ce qui rend André fou de rage. Dans cet échange aux tonalités maternelles, laissant transparaître des menaces sous-jacentes, les deux personnages s'affrontent, l'un restant placide et l'autre s'emportant :

REINA : Porque, cuando se enmiende,
le tengo yo de enmendar.

ANDRÉS : ¿Quién podrá más de los dos?

REINA : **Yo, que en posesión quieta
soy Reina, y siempre lo he sido.**

ANDRÉS : Después que tenéis marido,
aunque Reina, estáis sujeta.

REINA : **No lo estaré para hacer
que os enmendéis¹⁰⁰⁷.**

La fausse crainte exprimée par André qui en arrive à se moquer des intimidations de la reine qui ne lui fait aucunement peur contraste avec le calme de la souveraine qui laisse le roi à ses méditations après lui avoir annoncé une possible menace féminine :

ANDRÉS : ¿A mí, fieros?
¡Por Dios que estoy por temeros!

REINA : Pues temedme, aunque mujer.

ANDRÉS : ¿Yo he de temer?

REINA : ¿Por qué no?

ANDRÉS : No habrá quien mi gusto tuerza.

REINA : Enmendaréis por fuerza.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, III, p. 726.

ANDRÉS : ¿Quién ha de forzarme?

REINA : Yo. [...]

ANDRÉS : Acabemos, no haya más;
mujeres, es lo mejor
que traten de su labor
sin meterse en lo demás.

REINA : Podrá ser, tratando della,
que trate de castigaros¹⁰⁰⁸.

Face à la pression de Jeanne qui ne faiblit pas devant le tyran, André lui-même menace de la tuer :

ANDRÉS : ¡Vive Dios, que he de quitaros
la vida !

REINA : Sé defendella;
mirad por vos.

ANDRÉS : ¿Tendré miedo
a mujeres?

REINA : Ser podría
que las temáis algún día¹⁰⁰⁹.

Sans le savoir, André vient de défier son futur assassin qui n'a pas lésiné sur les menaces et les avertissements. Renvoyer la reine à sa sphère du domestique est par ailleurs ironique puisque c'est dans ce domaine que la souveraine puisera les armes nécessaires à l'homicide. Le contrôle et la patience dont fait preuve la reine la distinguent de ses homologues et font de ses homicides des crimes plus légitimes et acceptables.

Le jour du crime, qui est la veille de la Saint André, ce que l'intéressé souligne, est à la fois le moment planifié par la reine pour éliminer son mari et celui prévu par le roi pour supprimer sa femme. André confie l'assassinat qu'il a prémédité à Isabela qu'il avait tenté de violer et lui avoue ses plans à venir suite à l'uxoricide qu'il souhaite mettre en place par empoisonnement :

Mañana es
el día de san Andrés,
que es el santo de mi nombre.
a la Reina he de matar.
A avisároslo he venido;
que por ser vuestro marido,
hoy veneno la he de dar¹⁰¹⁰.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, III, p. 726-727.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, III, p. 727.

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, III, p. 735.

Horri  e de ce que le roi prévoit, Isabelle prévient que cette ultime action le rendrait définitivement tyrannique et prend peur : « Alguna fuerza tirana / estoy temiendo. », (III, p. 735). En prélude à cet événement tragique et final qui rend au peuple la paix qu’il demande, d’autres femmes de la pièce comme Lucie, jeune bergère, songent à l’assassinat du roi. Pour en finir avec le tyran, cette dernière suggère une méthode forte et radicale digne des traîtres : la pendaison : « Colguemos al rey Andr  s, / pues es san Andr  s ma  ana. », (III, p. 735). Llorente l’autre berger s’accorde pour cette technique et présente l’arme du crime, une chaîne laissée par Isabelle ou deux rubans que l’on peut considérer comme une étape de tentative de meurtre :

LUCÍA :   Dos higas!
 Prestadme vos vuestras ligas,
 que har  n lazada buena.

Dale unas ligas.

ANDR  S : Yo ya estoy determinado.

LLORENTE : Echadle el lazo, Lucía.

Echale las ligas al cuello, como que le quiere colgar.

LUCÍA :   Qu  n lo f  a, qu  n lo f  a?

ANDR  S :   Qu   es esto?

LUCÍA : Os hemos colgado.

ANDR  S : Desatad, que me ahog  is.
 Soltad, villanos, que muero,
 y tengo por mal ag  ero
 este lazo que me ech  is¹⁰¹¹.

Ce pré-assassinat avorté par l’arrivée des conseillers Tancredo puis du comte Antoine rend André plus colérique que jamais. Pris de court par cet excès de violence non anticipé, il demande à ses acolytes de se débarasser d’Isabelle qui est sensée épouser Ludovic : « en aquella selva, luego, / has de matarla. », (III, p. 737), ce qui affole l’ensemble des personnages qui ne voient pas de fin à cette spirale de violence. Toutefois, l’effet de surprise produit par la pendaison ratée du roi fait écho à la deuxième partie du titre de l’œuvre, souvent mis de côté – « marido bien ahorcado » –, qui annonce au public une mort de l’époux par pendaison, l’adverbe « bien » insistant de plus sur une action bien faite, ce qui crée du suspense. Les spectateurs sont alors en droit de s’attendre à une seconde tentative de meurtre par étranglement comme le souligne Lucie : « Ah, tal Rey ahorcado muera ! » (III, p. 737).

¹⁰¹¹ *Ibid.*, III, p. 736.

Toutefois, tout converge vers la mort du souverain, et si cela est si remarquable, les spectateurs, certainement exaspérés par les frasques répétées d'André ne souhaitent que sa mort, peu importe qui en sera l'auteur. Si la tentative de mise à mort par pendaison de la part des représentants du peuple échoue, le coup de grâce est donné par la reine, personnage le plus tempéré et qui s'est montré à la fois tenace et sage. Après les excès de violence de la part d'André, la tentative de viol sur Isabela puis sa tentative de meurtre, ainsi que la violence exercée sur le roi, la reine et sa placidité tranchent avec le climat malsain qui règne à ce moment de la pièce. Dans sa chambre, la reine et sa confidente Marguerite qui la seconde de façon méthodique, se chargent de préparer les armes qui serviront à l'assassinat du roi. Les indications scéniques sont très précises quant aux instruments destinés à tuer : « *traerán almohadilla de labor y un cofrecillo para la Reina, de donde sacará un cordón de seda, que es la labor que hace.* », (III, p. 738). L'insistance sur le travail manuel féminin, le maniement de la soie nous font penser à la fameuse ténacité de la femme d'Ulysse, Pénélope, qui a déjoué les cent huit prétendants en les trompant avec l'ouvrage d'une toile interminable fait puis défait¹⁰¹². Sans aller à retarder ce qui doit être acté, le choix du métier à tisser par l'épouse d'Ulysse pour tromper ses ennemis et le recours aux outils de la couture rapprochent ces deux femmes dont le caractère est alors opiniâtre et rusé. Derrière le calme apparent des besognes traditionnellement féminines, se cachent des tempéraments de résistantes et d'attaquantes.

Car, si au début, la reine Jeanne s'offusque de l'homicide du roi, elle accepte de prendre les devants et de déjouer les plans du roi en tuant la première. Contrairement aux cas de meurtres commis par Sémiramis ou Rosemonde, le meurtre du roi ouvre à une discussion dans laquelle la reine réfléchit au régicide. Marguerite pour la calmer, appelle des musiciens qui lui chantent un *villancico*¹⁰¹³ dont les paroles encouragent à l'assassinat comme légitime défense :

Si te quisiera matar
algún enemigo fiero,

¹⁰¹² Françoise Frontisi-Ducroux montre le lien entre la *philergia* féminine ou le travail de la laine et du textile, « fortement sexualisé » et la tragédie de Procné et Philomène dans le récit d'Ovide, Frontisi-Ducroux, Françoise, *Ouvrages de dames : Ariane, Hélène, Pénélope...*, Paris, éd. du Seuil, 2009, p. 75. A ce propos se demande à juste titre Claudine Leduc : « Le travail de la laine est-il en liaison avec le viol de la sœur de l'épouse légitime et l'infanticide culinaire accompagné de cannibalisme? », Leduc, Claudine, « Françoise Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...* », in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 32, 2010, mis en ligne le 31 décembre 2010, consulté le 22 juin 2016, <http://clio.revues.org/9960>, p. 8. Le motif de la laine est métaphorique car « l'entrelacement du fil de chaîne et du fil de trame » renvoie à la volonté de rechercher et de trouver une harmonie conjugale en unissant « ce qui doit être uni », *Ibid.*, p. 3.

¹⁰¹³ Sur le *villancico* et sa fonction dans le théâtre, voir Audubert, Louise, « Musique théâtrale et chanson populaire en Espagne au XVI^e siècle », in *Travaux et Documents Hispaniques / TDH*, 2, 2011, *Le Jeu : textes et société ludique (I. Littérature espagnole)*.

madruga, y mata primero¹⁰¹⁴.

Cette invitation à prendre en main son destin qui est menacé par les derniers éclats de folie du roi encourage fortement la reine à prendre les devants avant d'être victime de son époux :

Tal vez ocasión se ofrece,
Que es virtud ser homicida;
Que defendiendo su vida,
El que mata antes merece.
Y así, si te ha de matar
Algún enemigo fiero,
*Madruga y mata primero*¹⁰¹⁵.

Jeanne reste très discrète mais ses deux acquiescements sont décisifs pour la suite de l'intrigue. Elle demande à ses conseillers qui viennent implorer son aide d'être patients : « Tened paciencia », (III, p. 741), la persévérance étant essentielle pour la reine qui n'agit pas dans la précipitation et l'émotion. Lorsque la reine apprend qu'André a tenté de violer Isabelle et qu'il l'a tuée, sa décision finale est prise en solidarité féminine et pour venger Ludovic qui n'a pu établir son mariage, trahi par un roi pervers et criminel :

REINA : Palabra os doy, Ludovico,
que os he de restituir
lo que el rey Andrés os quita ;
pagado seréis de mí. [...]
Satisfaré eternamente vuestro agravio¹⁰¹⁶.

Face à sa victime, Jeanne fait preuve de sang-froid et use d'ironie pour rappeler à André la place de femme soumise à laquelle il l'a si souvent reléguée avant de lui confesser droit dans les yeux à quoi servira ce cordon de soie ; mais André lui rit au nez :

ANDRÉS : ¡Oh Reina !
REINA : ¡Buena ocasión !
ANDRÉS : ¿Qué estáis haciendo ?
REINA : Un cordón
para ahorcaros con él.
ANDRÉS : ¡Digo que de buena gana¹⁰¹⁷!

Marguerite, l'alliée de la reine, explicite ce qui va se passer auprès du roi le lendemain lors de sa fête : « Como es san Andrés mañana, / quiere la Reina colgaros. », (III, p. 744).

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, III, p. 739.

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, III, p. 740

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, III, p. 743.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, III, p. 744.

Comme il l'avait fait auparavant, André reprend la technique du « moi aussi » et tente de rivaliser avec la reine en lui révélant qu'il compte bien l'assassiner en l'empoisonnant. Il détourne ce moyen criminel qui consiste à tuer de façon sournoise et secrète mais sa révélation perd l'intérêt de ce procédé. Il se moque de ses menaces alors que la reine répète qu'elle va le tuer d'une façon radicale et rapide :

ANDRÉS : Ella se burla conmigo;
yo, en burlas, veras le digo.

REINA : Os he de ahorcar bien presto.

ANDRÉS : Yo el veneno os he de dar.

REINA : Uno será de los dos el burlado¹⁰¹⁸.

Alors que le ton entre les deux protagonistes est cynique voire comique, Marguerite intervient et révèle aux autres la tentative de meurtre de la part d'André. En rappelant un vers du *villancico*, elle donne le signal qui indique la barrière franchie par le roi engendrant le mécanisme de la légitime défense :

MARGARITA:« ¿Oyes? »

REINA : « Sí. »

MARGARITA:« Pues madrugar. »¹⁰¹⁹

Jeanne est une tueuse de sang-froid, qui regarde sa victime dans les yeux et qui lui annonce ce qu'elle va faire, sans lui tourner le dos. Le dernier visage qu'André voit est celui de sa femme-bourreau qui lui fait payer tous les crimes qu'il a commis. Elle use seulement du mensonge pour attirer le condamné jusqu'au lieu du crime, dans leur chambre, profitant de ce lieu clos pour « attraper » sa proie et la mettre à l'abri des regards de la cour :

REINA : Ah, señor, llegaos aquí! [...]
Sabréis un suceso extraño
aquí dentro¹⁰²⁰.

Seule avec le roi, la reine lance le signal et, dans sa condamnation qui accompagne l'exécution, nous comprenons que plusieurs domestiques en plus de Marguerite sont présentes pour étrangler le roi :

REINA : Ya es tiempo, enemigo Andrés,
de no esperar mayor daño.
con este cordel, criadas,
le ahorcad; hoy ha de ver,
en mis injurias vengadas,

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, III, p. 744.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, III, p. 744-745.

¹⁰²⁰ *Ibid.*

si han sido para temer
mujeres determinadas¹⁰²¹.

Tout au long de l'acte meurtrier, les mains anonymes s'activent pendant que le discours accusateur de la reine ne faiblit pas, ce qui donne à André l'occasion de contempler son assassin :

ANDRÉS : ¿Qué es esto, Reina enemiga?

REINA : ¿Qué aguardáis? ¡Muera el tirano!
Colgadle de aquella viga;
que el instrumento es mi mano,
mas Dios es quien le castiga¹⁰²².

Se recentrant sur son statut de reine, ce qu'André lui-même rappelle, la reine ennemie, Jeanne, se substitue à Dieu pour punir le roi de sa main. Enfin, elle fait preuve d'honnêteté lors du dernier coup porté à son époux en légitimant sa démarche homicide. Dans ces rapports de force où règne la loi du plus fort, elle sort victorieuse de son affrontement avec André :

REINA : No viviré si no mueres;
en matarte no hago mal,
pues que tú matarme quieres,
que ésta es la ley natural.
Y que difunto ha de verte,
todo el reino se consuela.
Y muriendo desa suerte;
a su padre de Isabela
satisfago con tu muerte.
Dejómela en mi poder,
Y siendo tú su homicida,
tanto le quedo a deber,
que menos que con tu vida
no puedo satisfacer¹⁰²³.

Les enjeux de cet assassinat sont triples et répondent à une logique mise en avant par l'anaphore de *y* : en réponse à un meurtre sur sa personne sous le coup de la légitime défense, pour répondre à un tyrannicide souhaité du peuple napolitain et enfin en punition à la mort d'Isabelle à qui Jeanne rend hommage. L'alliée Marguerite annonce au peuple que le roi est mort, après quoi la reine précise qu'elle conçoit l'assassinat comme un mariticide ou conjugicide plus qu'un tyrannicide. En dehors de la nécessité politique de débarrasser la société d'un tyran c'est avant tout le meurtre d'un homme mauvais et d'un époux infidèle :

MARGARITA: ¡Murió el Rey!

REINA : Bien está así.

¹⁰²¹ *Ibid.*

¹⁰²² *Ibid.*

¹⁰²³ *Ibid.*, III, p. 745-746.

MARGARITA: ¡Justa muerte!

REINA : **Considero
que es mi esposo a quien le di**¹⁰²⁴.

Même s'il s'agit d'un assassinat à plusieurs mains ou en réunion, l'instigatrice et commanditaire endosse seule la responsabilité, ce qui magnifie sa figure de justicière. Meurtre au féminin comme l'empoisonnement, puisqu'il s'apparente au domaine domestique de la femme, moins sournois et sinistre que le poison, le choix de l'étranglement est une méthode violente qui demande une certaine force physique ce qui explique que les femmes se mettent à plusieurs pour tuer le roi.

Après cet acte prémédité, effectué sans obstacle par la reine et ses dames, un deuxième meurtre de moindre importance se déroule, opposant Jeanne, l'assassine et le comte Antoine, la victime. Pour en finir avec la tyrannie qui pervertit le royaume suite aux viols et attaques physiques, Jeanne s'empare du verre de poison que le roi avait prévu pour elle et le donne à boire à Antoine, en feignant ne plus avoir soif. Aucune sortie n'est possible pour Antoine qui comprend qu'il est empoisonné et meurt sous les yeux de la reine :

Sale la Reina y el conde Antonio con el vaso del veneno, y la Reina hace que le beba por fuerza.

ANTONIO : Aquí está el agua.

REINA : Bebed;
 bebed, Conde, en mi lugar
 que ya yo no tengo sed.

ANTONIO : Ni yo.

REINA : No hay que replicar.

ANTONIO : Señor, ¿harásme merced?

REINA : ¡Bebed, enemigo!

ANTONIO : ¡Ay de mí
 mi muerte bebo!

REINA : Eso quiero¹⁰²⁵.

Seule face au comte, la reine ne faiblit pas, affirme son autorité royale « eso quiero » et est pleinement exécutrice de l'assassinat en marquant sa supériorité dans ce rapport de force entre les deux genres. Elle force le comte à ingérer le poison ce qui suppose une violence physique d'une reine marquée par une certaine virilité et qui décuple sa vigueur pour

¹⁰²⁴ *Ibid.*, III, p. 746.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, III, p. 746.

arriver à ses fins. Le maricide antérieur semble avoir donné à la reine une force qui la pousse à agir pour le bien de son peuple. Elle est en position de force et inverse la tendance entre l'agresseur homme et l'agressée femme comme si elle était revigorée par ces deux moments de violence où elle a pris la place du dominant et renaît de ses cendres, de ses diverses attaques proférées par l'ensemble des hommes de la pièce. Victorieuse et puissante, Jeanne explique le sacrifice qu'elle a accompli pour le royaume alors même qu'elle avait été critiquée parce qu'elle pensait de façon personnelle et individuelle. Elle invite ses conseillers à voir les preuves des assassinats et à contempler les corps des deux trépassés :

REINA : Entrad, veréis lo que ha sido;
ello fue temeridad,
pero el pueblo he redimido¹⁰²⁶.

Le double assassinat est excusé puisqu'il répare les erreurs de l'ex-roi, comparé à un Pharaon pervers et tyrannique :

JUAN : Danos los pies, que has librado
tu reino de **un faraón**
en sus vicios obstinado.

Se prosternant aux pieds de cette reine-roi exceptionnelle qui a su assumer les responsabilités qui lui incombaient, les conseillers reconnaissent le pouvoir de la reine qui va jusqu'au bout de son exemplarité en respectant un délai d'une année avant de conclure un mariage avec le prochain roi, Ludovic : « En siendo un año cumplido, / las bodas celebraremos, / porque, en fin, fue mi marido. », (III, p. 748). La mention de son mari qu'elle a assassiné lui confère une aura de veuve parfaite qui, néanmoins, conçoit le pouvoir comme étant partagé puisqu'elle partage volontiers une place dans son gouvernement à un homme et laisse son statut de reine-roi pour devenir une reine avec un roi. Pour rendre à la pièce son ton de liesse final, Isabelle, qui en réalité n'est pas morte comme annoncé auparavant, est libérée par Mathias avec qui elle va se marier et sans s'étendre sur l'assassinat de son agresseur, la phrase qu'elle dédie à la reine – « Sois mi verdadera hermana » (III, p. 748) – finit de réconcilier les deux femmes qui, grâce au crime, ont toutes deux recouvré leur liberté.

1.3 Les criminelles de l'extrême

Dans l'utilisation de la violence de la part des femmes criminelles, nous pouvons noter une gradation de l'emploi des armes ou des issues finales qui sont en accord avec l'intensité

¹⁰²⁶ *Ibid.*, III, p. 747.

de l'intentionnalité des crimes. L'utilisation des armes, des dagues ou des épées, est une pratique plutôt courante par des femmes au théâtre ou en tout cas peu choquante. Rappelons ce que Laurence dans *Fuenteovejuna* de Lope de Vega dit à ce propos, en inversant les rôles des genres dans le maniement des armes :

¡Dadme unas armas a mí! [...]

¿Para qué os ceñís estoques?

¡Vive dios que he de trazar

que solas mujeres cobren

la honra de estos tiranos,

la sangre de estos traidores,

y que os han de tirar piedras,

hilanderas, maricones,

amujerados, cobardes,¹⁰²⁷

Nous renvoyons pour cela à la partie antérieure qui traite des archétypes de la montagnarde, de l'amazone et de femme guerrière qui ont alimenté les représentations héroïques des femmes dès l'Antiquité.

1.3.1 Les blessures à l'arme blanche : Procné et sa sœur dans *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla

La blessure mortelle qu'assèment ensemble les sœurs athéniennes dans *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla est le résultat d'un crime réfléchi mais cependant mesuré. Il ne donne en effet pas lieu à un massacre ou une effusion exagérée de sang puisqu'un seul coup fatal, donné au cœur, permet de mettre fin à l'emprise de Térée sur les femmes. Lorsque Philomène réapparaît vêtue de peaux, elle porte avec elle une dague qui lui servira pour tuer avec sa sœur Térée : *Sale Filomena vestida de pieles y una daga desnuda*¹⁰²⁸. L'épée est dégainée mais l'adjectif « desnuda » pourrait correspondre à Philomène ce qui ajoute au tableau des criminelles une connotation érotique :

FILOMENA : Muere, indómito bruto coronado, [...]

muere de aquesta suerta:

porque eres rey, no más, te doy la muerte¹⁰²⁹.

C'est l'agressée qui lance un appel aux armes, relayée par son amant Hippolyte qui est resté impuissant : « ¡Venganza, al arma, venganza! », (III, vv. 2772). Bafouée, Philomène s'arrange pour récupérer l'arme de son amant, démontrant ainsi l'incapacité des hommes dans cette pièce à réparer l'honneur :

¹⁰²⁷ Vega, Lope de, *Fuenteovejuna*, op. cit., III, v. 1760, vv. 1773-1780.
¹⁰²⁸ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Progne y Filomena*, op. cit., III, p. 544.
¹⁰²⁹ *Ibid.*, III, v. 2539, vv. 2541-2542.

FILOMENA : Muera el traidor... [...]

PANDIÓN : Filomena.

FILOMENA : ... con tu acero... [...]
¿Cómo contra mi dolor
dejo ver mi deshonor
sin haberle yo vengado?
Adiós, padre, adiós, esposo¹⁰³⁰.

Le sang est ce que la princesse cherche ; c'est un leitmotiv qui est distillé tout au long du dernier acte, le roi étant prévenu par un chant métaphorique, considéré comme tel par le personnage lui-même, entonné par la domestique Libia qui annonce un augure sanglant qui met mal à l'aise Térée :

LIBIA : De las venas de aquel monte,
Rey que gobierna los riscos,
se desangra un arroyuelo
al mar, imán de los ríos.

REY : Estas **metáforas** son
de un monte y rey desangrado;
connigo pienso que ha hablado.
Mudad de tono y canción.
Mas callad, que se ha ofendido
con vuestro canto mi vida¹⁰³¹.

Cachée derrière un mur, Philomène, qui tient toujours l'arme de son époux, raconte à sa sœur ce qu'elle a subi. Ce moment primordial pour le déroulement final de l'intrigue souligne la prise de conscience du crime à venir et de l'élaboration somme toute rapide d'un plan pour effectuer un meurtre à plusieurs facettes : conjugicide pour Procné, parricide pour Philomène si l'on retient le sens d'un assassinat d'un proche de sa famille voire une sorte de fatricide puisqu'au départ, les sœurs comptent utiliser l'arme d'Hippolyte, ce qui correspondrait en quelque sorte à un coup mortel porté par son frère :

PROGNE : Con ese acero que aquí
se han dejado cobrar pienso
con su sangre, con mi fama,
con mi injuria, con su acero,
para que el nombre de Progne
se escriba en bronces eternos¹⁰³².

Procné investit, à notre sens, une prise en charge remarquable de l'assassinat en éclipsant sa sœur sans pour autant l'écarter complètement puisqu'elle récupère l'affront à son compte et ne parle que de son propre nom dans cette vengeance historique que le parallélisme

¹⁰³⁰ *Ibid.*, III, v. 2872, v. 2874, vv. 2880-2884.

¹⁰³¹ *Ibid.*, III, vv. 3220-3229.

¹⁰³² *Ibid.*, III, vv. 3336-3341.

des adjectifs possessifs « mi » et « su » met en lumière. C'est alors qu'elle tombe sur le poignard de Térée et décide de l'utiliser au lieu de celui de son beau-frère. Elle se place alors en seule victime, écartant ainsi le couple Philomène-Hippolyte du geste criminel : « *Va a vengarse y halle el acero que dejó Tereo.* », (III, p. 573). Philomène la freine un peu dans son ardeur en lui rappelant son statut de victime qui prend également en compte sa sœur Procné. Elles s'interrogent donc sur le statut de la victime de l'agression :

FILOMENA : Tente, que aquesta venganza
me incumbe a mí, pues no quedo
satisfecha de mi agravio
si yo propia no le vengo.

PROCNE : También este agravio es mío.
Di, cuando hace un adulterio
una mujer, ¿no merece
la muerte?

FILOMENA : Ya lo confieso.

PROGNE : ¿Por qué?

FILOMENA : Porque va el honor
de su esposo.

PROGNE : Luego es cierto
que, si a mí me va el honor
tuyo siendo mi honor mesmo,
con adulterio y agravio
incurro en el mismo duelo¹⁰³³.

Une sorte de conflit interne s'installe et est rapidement résolu par Procné qui démontre par les lois de la société qu'elle a tout autant le droit que sa sœur de s'immiscer dans le crime. Même si Philomène est réticente, elle cède et se range du côté de sa sœur :

FILOMENA : Sí, pero vuelvo a decir
que no queda satisfecho
mi deshonor.

PROGNE : Ni tampoco
aunque le des muerte creo;
pues tu honor no es tuyo agora,
sino de tu propio dueño.
Su acero le ha de vengar¹⁰³⁴.

Les deux sœurs ne sont pas totalement d'accord et tardent à équilibrer leur intervention assassine, Philomène souhaitant utiliser le même poignard qui lui avait servi à tracer dans le sable ce qu'elle avait subi. Si Procné consent à ce qu'elles agissent ensemble et à l'aide de ce poignard, c'est néanmoins elle qui désigne l'organe qui sera touché par leur

¹⁰³³ *Ibid.*, III, vv. 3342-3355.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, III, vv. 3360-3366.

geste. Grâce à une mort, elles auront vengé deux offenses, l'équilibre numérique étant ainsi rappelé par la reine :

PROGNE : Pues venguémonos las dos
en su sacrílego pecho;
las dos somos agraviadas
y, obrando las dos, con esto
dos escrúpulos tan graves
satisfacemos a un tiempo.

FILOMENA : Pues yo tu consejo admito¹⁰³⁵.

Philomène est complètement sous l'emprise de sa sœur qui en peu de temps se fait à l'idée de tuer son époux : « De su sangre / se salpique rojo el suelo. », (III, vv. 3382-3383). Ensemble les sœurs se rassemblent et se donnent du courage pour affronter leur victime même si nous percevons une influence plus importante de Procné sur sa sœur qui souligne à deux reprises l'effusion de sang recherchée, notamment par la mention de la couleur rouge :

FILOMENA : Démosle pasos al riesgo...

PROGNE : Démosle iras al agravio...

FILOMENA : ... de su atrevido pecho...

PROGNE : ... de su sangre alevosa...

FILOMENA : ... renglones de coral demos...

PROGNE : ... demos líneas de carmín...

FILOMENA : ... a los mármoles eternos.

PROGNE : ¡Muera mi tirano esposo!

LAS DOS : ¡Muera el ingrato Tereo!

*Vanse*¹⁰³⁶.

Le pronom personnel que nous retrouvons dans les verbes à l'impératif « demos », par lesquels les deux sœurs agissent conjointement, donnent l'impression de n'avoir à la fin de cet échange qu'un seul et même assassin. D'ailleurs le dernier vers est proclamé par les sœurs en même temps. Toutefois, le bain de sang promis n'est pas mis en scène, Rojas Zorrilla se contentant d'une scène finale confuse, où le roi Pandión, l'oncle Aurélien et l'amant Hippolyte sont présents et une fois de plus impuissants et inefficaces au moment de retenir les deux sœurs prêtes à massacrer Térée. Tout se joue dans la subtilité du jeu des acteurs, notamment les comédiennes qui incarnent les sœurs et le comédien qui interprète le roi : tous

¹⁰³⁵ *Ibid.*, III, vv. 3374-3380.

¹⁰³⁶ *Ibid.*, III, vv. 3387-3395.

les trois sont cachés et on entend seulement les voix dont l'intensité est certainement très forte, ainsi que l'indique la ponctuation qui fonctionne comme des didascalies internes grâce auxquelles l'acteur comprend comment jouer son rôle :

FILOMENA : ¡Muere, traidor! *Dentro*.
¡Muere, tirano soberbio! *Dentro*.
PANDIÓN : Tenes, esperad, ¿qué es esto?
PROGNE : ¡Morirás!
PANDIÓN : El rey se queja.
REY : Filomena, me has muerto. *Dentro*¹⁰³⁷.

Presque en position de spectateur comme le public, Pandión rapporte ce qu'il semble entendre : les bruits de lutte certainement puis le dernier souffle du roi qui résonne comme une accusation de la coupable qui lui a porté le coup fatal. Les voix en écho permettent d'identifier les mains assassines sans que les spectateurs ne les voient réellement. Le résultat importe plus que la façon dont a été tué l'agresseur et violeur. Comme victorieuses, les sœurs sortent de la chambre où a eu lieu l'assassinat et indiquent aux trois hommes présents qu'il est trop tard et qu'elles ont réparé l'offense. Une fois de plus, c'est Procné qui domine et qui prend la parole en premier, et les sœurs ne s'attardent pas sur les détails mais montrent bien le résultat :

PROGNE : No es menester, detenos.
PANDIÓN : ¿Qué hiciste?
PROGNE : Vengar mi agravio.
HIPÓLITO : ¿Qué has hecho?
FILOMENA : Vengar tus celos.
PANDIÓN : ¿Cómo fue?
FILOMENA : De esta manera.
HIPÓLITO : Di, ¿cómo?
FILOMENA : Mírale muerto.

*Descubra muerto en una cama a Tereo*¹⁰³⁸.

Les phrases concises et placides qui répondent aux questions du roi et du beau-frère correspondent aux attentes d'un public qui doit à ce moment donné attendre la chute. Dans la

¹⁰³⁷ *Ibid.*, III, vv. 3404-3409.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, III, vv. 3213-3419.

reconnaissance par Pandión de ce régicide qui arrange tout le monde, car il permet de réparer une double offense, le vieux roi souligne avant tout le courage de Procné d'avoir supprimé son propre époux :

PANDIÓN : ¡Gran valor!

PROGNE : Nací tu hija¹⁰³⁹.

Ainsi dans cette œuvre de Rojas Zorrilla, le crime est moins spectaculaire mais il reste un maillon logique et fondamental pour le déroulement final de l'intrigue. Procné se venge de Térée, qui a violé sa sœur, et résout ainsi un conflit d'honneur en effectuant à la fois un maricide et une régicide par blessure mortelle. Si dans cette œuvre, tout reste dans l'allusion voire la subtilité et surtout la maîtrise de soi, d'autres crimes sont commis par des reines qui font parfois preuve d'une connaissance et d'une maîtrise des armes inattendues à l'instar des femmes guerrières. Dans *Morir pensando matar*, Rosemonde développe une obsession pour l'utilisation de l'arme blanche, la *daga* qui servira à blesser mortellement son époux mais ce n'est pas elle qui manie l'arme. Cette dague qu'elle touche sans jamais l'utiliser est mentionnée à neuf reprises et l'arme mortelle, nommée *acero* sept fois. Toutefois, puisque techniquement ce n'est pas elle qui passe à l'action, elle ne fait pas partie des criminelles de l'extrême comme Jézabel ou Procné mais reste une instigatrice perverse tout comme Cléopâtre.

1.3.2 La lapidation dans *La mujer que manda en casa*

Sur cette échelle ascendante de la violence criminelle, la lapidation ordonnée par Jézabel dans *La mujer que manda en casa* est des plus démesurées. Jézabel orchestre la mort de Naboth pour qui elle ressent une rage indéfinissable, suite au rejet de ses avances, tout en faisant passer ce crime passionnel pour un crime politique aux yeux de son mari et de son peuple. Ce n'est pas elle qui exécute le jeune Naboth mais elle assiste à l'exécution, ce qui signe sa culpabilité. On citera l'exemple d'Œdipe qui, découvrant qu'il a tué son père avant d'épouser sa mère, songe à mourir lapidé avant de se raviser et de se crever les yeux¹⁰⁴⁰. Le lynchage par la pierre est d'ailleurs privilégié pour punir les tyrans pendant l'Antiquité grecque. Dans l'*Ancien Testament*, la lapidation est privilégiée pour plusieurs sortes de crimes : pour condamner des relations sexuelles incestueuses, des adultères ou pour

¹⁰³⁹ *Ibid.*, III, v. 3420.

¹⁰⁴⁰ Sophocle, *Œdipe*, trad. Jacques Lacarrière, Paris, éd. du Félin, 1994.

blasphème. Tirso de Molina, ayant conservé ce motif traditionnellement biblique et courant, reprend comme véritable mobile le rejet des avances sexuelles de Jézabel et donc le désir de relations adultères. Plus mystique, ce supplice coïncide avec le message anti-chrétien de la pièce véhiculé par Jézabel qui prône le vice à outrance. Quoi qu'il en soit, la méthode requiert une personne qui lapide sa victime, un soldat de la garde royale qui reste anonyme. Considérée par l'historien grec Eschyle comme une « justice d'abattoir »¹⁰⁴¹ au même titre que la décapitation, l'énucléation ou l'empalement, le recours au jet de pierres inspire une certaine répulsion aux autres personnages. Dans la lapidation, l'effet recherché est la destruction du visage de l'amant qui réduit en bouillie la beauté de l'être désiré. Rien dans l'attitude et les menaces proférées par la reine ne laisse présager ce type de crime, Jézabel ayant plus d'une fois renvoyé à une effusion de sang :

que he de lavarme las manos
en las corrientes sangrientas
del que mis dioses injuria
y sus ministros desprecia!
Yo le beberé la sangre¹⁰⁴².

Mais l'acharnement dans ses propos souligne une attirance pour la violence sanglante et la déchéance de l'autre : « Yo pisaré su cabeza. », (II, v. 1916). Le rapport au sang et à ce qui s'écoule du corps est marqué à plusieurs reprises par Jézabel : « beber su sangre apetezco. », (I, v. 227), « No sosiegue Jezabel / mientras no beba tu sangre, / mientras no bañes mis pies. », (I, vv. 897-899), ou encore :

Abrásanme impaciencias;
no muera yo hasta tanto
que en sangre trueque Palestina el llanto
que compasivo vierte,
y a quien le causa den mis manos muerte¹⁰⁴³.

Les autres personnages, obsédés qu'ils sont par ce motif, dont le terme revient à vingt-huit reprises tout au long de la pièce, expriment à plusieurs reprises cette peur du sang : le roi et le prophète Jéhu soulignent la parenté entre le sang et le culte du dieu Baal : « ACAB : las aras de Baal en sangre bañan. », (I, v. 787), « JEHU : bebe la sangre inocente » (I, v. 848). Rachel voit le sang comme un motif de l'honneur : RAQUEL : « mi sangre que el respeto / púdico con que al tálamo sujeto / mi amorosa limpieza / ose aplaudir tan bárbara torpeza. », (I, vv. 342-345), tandis qu'Élie en appelle au sang pour se venger des rois tyranniques :

¹⁰⁴¹ Eschyle, *Euménides*, éd. Alan H. Sommerstein, Alan Herbert, Cambridge, New York, Cambridge University press, 1989, p. 187-191.

¹⁰⁴² Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, op. cit., II, vv. 1911-1915.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, II, vv. 1189-1193.

« ELIAS : ¡La sangre, Señor, vengad / que derraman vuestros siervos! », (II, vv. 1391-1392).

Dans un rêve prémonitoire, Rachel a deviné la cruauté sanglante dont est capable la reine :

¡Y qué caro
me has de costar si reparo
en un sueño
que de mis potencias dueño,
tragedias representaba,
cuando en sangre te bañaba
una serpiente
que venenosa, inclemente,
en tus carnes se cebaba¹⁰⁴⁴ !

Le sang, davantage considéré comme un poison typiquement féminin, est à associer au serpent, à son venin et à sa fureur nocive et destructrice qui alimente la ferveur sanglante : par deux fois le verbe « cebar » vient renforcer cette idée de violence intrinsèque. D'ailleurs, Rachel poursuit sa dénonciation en employant « Jezabel el áspid fue / que, lasciva, [...] », (III, vv. 2301-2302) et reprend le motif du reptile dans son élan de jalousie « dormíme llena de celos, / sierpes en ellos soñé. », (III, vv. 2299-2300). Rachel aura une nouvelle fois recours au feu vénéneux de la colère et de la jalousie après la mort de son époux : « víbora soy ponzoñosa, / veneno son mis suspiros. », (III, vv. 2395-2396) mais au contraire de son antithèse féminine, elle ne passera jamais à l'action.

Jézabel joue clairement avec les nerfs des autres personnages et plus particulièrement avec Naboth, le menaçant de tuer son épouse Rachel si celui-ci ne se plie pas à ses désirs lubriques. En cas de refus, seule la mort l'attend, même si elle seule connaît la façon de le tuer et qu'elle met en place de façon énigmatique mais sans appel pour le jeune homme. Derrière un rideau, se trouvent les clés de son avenir qu'il a le droit de choisir. Dans cette scène qui nous semble subtilement réfléchie, par l'utilisation de la lecture à haute voix de messages prémonitoires, trois voies sont proposées à Naboth par la reine qui a formulé les possibilités à travers des sortes de mots doux qui sont en réalité amers :

¡Jeroglíficos confusos,
ya os descifra mi temor!
¡Enigmas torpes de amor,
no admito vuestros abusos¹⁰⁴⁵ !

Une fois le rideau ouvert, Naboth découvre horrifié les trois châtements qui lui sont réservés par Jézabel : à chaque objet correspond une sentence. La première est le pouvoir matérialisé par la couronne, l'insigne suprême de l'autorité, cette couronne portée par le chef

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, III, vv. 2288- 2296.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, III, vv. 2139-2142.

des Israéliens au début de la pièce dès l'arrivée des personnages et qui domine le texte à seize reprises et qui sera également un motif repris lors de l'exécution de Naboth :

Tres fuentes sobre una mesa
en lo que ofrecen contrarias
muestran con insignias varias
lo que cada cual profesa.
En ésta está una corona
y envuelto en ella un cordel,
plato, en fin, de Jezabel
que dignidades pregona
porque en patíbulos paren.
Un rótulo dice así:
(Lee.) "La corona es para ti
como miedos se reparen".
Libre está destes combates
mi honor, hasta aquí felice¹⁰⁴⁶.

Les seconds objets fonctionnent par paire, l'épée ou le glaive et la coiffe sont sans équivoque, unissant le symbole de l'autorité et du commandement militaire à celui de la coiffure et de la féminité :

Éste sobre el cordel dice:
(Lee.) "Para que a tu Raquel mates".
¡Ay, cielos! ¡Ay, prenda mía!
Si vive una alma en los dos,
dándoos yo la muerte a vos,
verdugo de mí sería¹⁰⁴⁷.

L'emploi de « verdugo » de la part de Naboth est à remarquer puisqu'il est attribué à la possibilité de la part du jeune homme de tuer son épouse, nommée sur l'écriteau « tu Raquel », de façon plus personnalisée sur ordre de la reine. Le dilemme posé se fait entre une mort radicale et sanglante, matérialisée par l'épée et une relation intime avec la reine dont l'érotisme est représenté par l'accessoire féminin de la *toca*, la coiffe :

Sobre la fuente segunda
una espada y una toca
a confusión me provoca.
¿En qué este enigma se funda?
Dice el mote desta suerte,
que está en la espada a esta parte:
(Lee.) "**Hierro para castigarte**
y toca para quererte"¹⁰⁴⁸.

Naboth pose la problématique de la femme au pouvoir et de ce trop-plein de pouvoir dont elle fait un usage excessif et inapproprié :

Fácil se deja entender,
pues muestra desenfadada

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, III, vv. 2159-2172.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, III, vv. 2173-2178.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, III, vv. 2179-2186.

que es reina y que tiene espada
y en la toca que es mujer;
que si me arrojó a querella
me satisfará amorosa,
pero fiera y rigurosa
si mi desdén la atropella¹⁰⁴⁹.

La confusion et la peur pétrifient Naboth surtout lorsqu'il découvre le dernier châtiment réservé par Jézabel qui laisse entrevoir le haut degré de perversité de la reine :

Lleno el tercer plato está
de piedras y de sangriento
licor; la letra me admira
y me causa confusión:
(Lee.) "No son piedras, rayos son,
mi desprecio te las tira".
¡Ay, cielos! ¿A qué banquete
Jezabel me ha convidado,
que moriré apedreado
si no la amo me promete?
¡Piedras, en vuestra firmeza
quiere aprender mi constancia¹⁰⁵⁰ !

Son crime à venir est donc connu et le moyen qu'elle compte utiliser ne lui est pas caché. Malgré la mention de l'épée pour trancher la gorge de Naboth, la lapidation est privilégiée :

¡Fulminelas la arrogancia
del poder y la torpeza!
Por mi ley y mi rey pierda
la vida Nabot, que es fiel;
que pues **tira Jezabel
piedras a Dios**, no está cuerda.
Espada de su malicia,
dad al juez supremo cuenta,
pues, lasciva y torpe, afrenta
la espada de la justicia¹⁰⁵¹.

Cachée, Jézabel épie les réactions à ses énigmes ainsi que la colère de Naboth puisqu'il rejette l'attrait du pouvoir et de la luxure. Elle confirme la sentence finale de la lapidation dont le motif est la stupidité de cet homme qui n'a pas su profiter des opportunités offertes par la souveraine :

JEZABEL : (De dentro.)
Llorarás tu poco aviso;
apedrearánte por necio¹⁰⁵².

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, III, vv. 2187-2194.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, III, vv. 2197-2208.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, III, vv. 2209- 2218.

¹⁰⁵² *Ibid.*, III, vv. 2233-2234.

La foi inébranlable de Naboth ainsi que sa fidélité à son épouse lui font accepter la dernière proposition, en accord avec ses principes :

Por necio no, **por fiel sí.**
No temo tus amenazas;
túmulo eterno me trazas,
éste sólo apetecí.
Laureles logro, leales,
que immortalicen mis medras.
¡Labra, tirana, **las piedras**
y junta los materiales,
que, desdeñando tus vicios
mientras la muerte me dan,
piedras preciosas serán
de inmortales edificios¹⁰⁵³ !

Il affronte cette mort hautement violente, ces pierres de la lâcheté et du vice d'une femme qui n'aura pas réussi à ébranler sa foi ni ses convictions. Le condamné à mort est prêt à affronter le châtement du roi, résolu à n'accorder sa confiance qu'à son Dieu. A partir de ces notions de juge suprême, de justice et de la place de Dieu, s'instaure une réflexion sur cette condamnation écœurante et injuste de Naboth qui résulte d'une manipulation à outrance du pouvoir et des dérives de la *tirana*. Se met en place un tribunal qui instaure une autorité politique et judiciaire avec un semblant de règles. Deux témoins sont désignés pour justifier la condamnation pour crime contre le pouvoir : blasphème et corruption sont les mobiles invoqués publiquement, le véritable motif du rejet étant soigneusement occulté par la reine qui elle-même se cache derrière la signature du roi. Alors qu'elle dispose des mêmes droits que le souverain, cela signifie qu'elle a convaincu son époux de condamner publiquement Naboth en arguant de confisquer la vigne. A travers une lettre lue en public à tous, elle laisse donc au peuple et aux témoins le soin de considérer la sentence comme une décision d'Achab qui serait étrangère à ses tentatives libidineuses :

« Los vasallos que sin **averiguar** secretos de su príncipe guardan sus órdenes, merecen que en su privanza se prefieran a los demás: Nabot, jezraelita, vecino vuestro, y poderoso en vuestra república, me tiene **criminalmente** ofendido; buscad, pues, dos **testigos** que las dádivas **cohechen**, y éstos afirmen que le oyeron **blasfemar** de su Dios y de su rey y, **examinados**, publicad general ayuno como en Israel se acostumbra cuando se espera algún **castigo** riguroso. Llamad luego a Nabot a vuestro **tribunal** y presentados los testigos, sin admitirle **descargos**, le **condenad** por público blasfemo, sacándole al campo, donde muera como la **ley** dispone apedreado, aplicando sus bienes todos a nuestro fisco; que **ejecutada** con toda disimulación esta **sentencia**, yo me daré por bien servido y vosotros quedaréis premiados. De nuestro palacio real de Jezrael. Yo el Rey »¹⁰⁵⁴.

Cette longue tirade à la tonalité judiciaire prononcée par deux citoyens du peuple résume les charges retenues contre Naboth traîné devant ce tribunal. Une double peine est

¹⁰⁵³ *Ibid.*, III, vv. 2235-2246.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 456-457.

décidée : la mort par lapidation et la confiscation de ses biens pour l'enrichissement de la couronne. A travers ce faux procès où la juge est clairement désignée par les personnages derrière son époux, la figure royale se substitue à la croyance d'un dieu et prend sa place :

- CIUDADANO 2 : Temo a Dios, mas también temo
 a un rey tirano y blasfemo.
- CIUDADANO 1 : En dando en temer a Dios
 será el rey vuestro homicida,
 mandando que muerte os den.
- CIUDADANO 2 : ¡Ay, cielos!
- CIUDADANO 1 : Nabot también
 le teme y pierde la vida;
 dad en vuestros riesgos corte.
- CIUDADANO 2 : ¿Y habrá para estos sucesos testigos falsos¹⁰⁵⁵?

La sentence est contestée et remise en cause, l'abus d'autorité étant identifié et connu de tous. Des personnes anonymes parmi le peuple tentent d'annuler la condamnation en cherchant un nouveau témoin qui pourrait apporter un contre-témoignage :

- CIUDADANO 1 : Dos pide el rey y otros dos tengo,
 que lo son a prueba.
- CIUDADANO 2 : Fuerza ha de ser que me atreva,
 primero que al rey, a Dios:
 tirano uno, otro clemente.
- CIUDADANO 1 : Busquemos otro testigo,
 que habiendo tres yo me obligo a
 hacer el caso evidente.
- CIUDADANO 2 : ¡Con qué de temores lucho!
 ¡Oh, rey impío! ¡Oh, vil mujer!
- CIUDADANO 1 : O morir o obedecer,
 porque un *Yo el Rey* puede mucho¹⁰⁵⁶.

Mais la conclusion renvoie aux pleins pouvoirs du roi soulignés par ce « Yo el Rey » bien que les spectateurs soient conscients qu'il s'agit davantage d'un « Yo la Reina ». Aucun procès juste n'est possible pour les condamnés ou les présumés coupables dans le royaume instauré par les rois d'Israël. Deux phénomènes plutôt nets se superposent dans cette pièce de façon remarquable : un double procès où les juges changent de rôle et les accusés également. Le premier est celui mené dans l'ombre par Jézabel à travers la main de son époux qui condamne Naboth à la mort pour avoir dérogé à ses règles et le second est celui dominé par

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, III, vv. 2260-2269.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, III, vv. 2271-2282.

les détracteurs comme Rachel et Jéhu qui condamnent la première juge à une mort exemplaire. C'est par conséquent dans ce bain de sang prédit par la reine que se retrouve Naboth victime de la colère de la reine.

Une autre reine légendaire, Sevilla, impératrice de France dans l'œuvre d'Antonio Mira de Amescua *La reina Sevilla, infanta vengadora*¹⁰⁵⁷ cherche également à se venger en tentant de tuer son époux par la lapidation mais elle se ravise au dernier moment. Dans la pièce de Tirso, Jézabel va au bout de la sentence choisie. La lapidation comme méthode privilégiée par Jézabel n'est certainement pas étrangère à la *Pericope Adulterae*¹⁰⁵⁸, épisode biblique qui raconte le désaccord entre Jésus, les scribes et les pharisiens au sujet d'une femme coupable d'adultère et condamnée à être lapidée. Dans cette affaire maintes fois représentée, notamment dans la représentation iconographique, Jésus empêche l'exécution tout en dénonçant l'hypocrisie de ses contradicteurs¹⁰⁵⁹. La lapidation comme crime réservé aux adultères prend son sens dans le cas de Jézabel puisque celle-ci considère le rejet de ses avances sexuelles par Naboth comme une infidélité. A travers ce renversement de l'épisode biblique où la femme est soumise à la lapidation, dans le cas de l'œuvre de Tirso de Molina, c'est l'homme qui se trouve dans la position du lapidé. Le supplicié est amené sous le nez des rois qui assistent à la scène du châtement du haut de la fenêtre du palais, installés de la sorte pour commenter la scène « en direct ». Leur position de duo supérieur face à une victime inférieure est construite dans un souci constant de verticalité :

(*A la ventana de una torre Jezabel y Acab.*)

JEZABEL : Goza ya la posesión,
rey, que tanto has deseado.
Vuelve en tí, si desmayado
te tuvo su privación.
Ya murió Nabot; no impida
tu gusto esa pena ingrata;
comprado la has bien barata,
pues sólo cuesta una vida.

ACAB : ¡Ay, esposa de mis ojos!
¿Es posible que murió
quien mi agravio ocasionó?

JEZABEL : Así vengues mis enojos
como yo los tuyos vengo.

¹⁰⁵⁷ Mira de Amescua, Antonio, *La reina Sevilla, infanta vengadora*, éd. A. Madroñal, in *Teatro completo*, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2012, vol. XII, p. 391-488.

¹⁰⁵⁸ *La Bible de Jérusalem*, « Évangile selon Saint Jean », *op. cit.*, 7, 5 3-8,11.

¹⁰⁵⁹ C'est par ailleurs à partir de ce passage évangélique que nous vient l'expression de « jeter la première pierre » dans le sens d'accuser ou de blâmer : « Dans l'Évangile selon Jean, Jésus de Nazareth dit aux scribes et aux pharisiens qui lui demandaient s'il fallait, comme la loi l'indique, lapider une femme adultère qu'ils amenèrent devant lui : [...] Que celui de vous qui est sans péché jette le premier la pierre contre elle. » *Ibid.*, 8, 7, traduction Louis Segond.

Por blasfemo apedreado
y en su sangre revolcado,
tu satisfacción prevengo.
Mira bañadas las piedras
desde aquí en su sangre vil¹⁰⁶⁰.

La présence du public est extrêmement notable et ce crime diffère des crimes beaucoup plus suspects et cachés des Sémiramis. Jézabel sous la couverture publique et politique de son mari expose à l'ensemble du peuple son acte criminel. L'acte barbare perpétré par les rois reste bien marqué puisque Rachel vient observer le massacre et accuse les souverains, les provoquant et les incitant même à la lapider :

¿Por qué no hacéis apedrearme?
Cantos hay en este sitio
que en la sangre de mi esposo
se han bañado. Si os irrito,
mandad que mezclen con ella
la que a Nabot sacrifico.
Bañense unas mismas piedras
en la esposa y el marido;
serán tálamo de sangre
las que su túmulo han sido.
Pero ¿para qué doy voces?,
pues tan crueles os miro
que por más atormentarme,
negáis la muerte que os pido.
¡Ansias, mostradme el teatro
de mis tragedias¹⁰⁶¹!

La brutalité de l'acte est ressassée dans cette répétition des pierres et de l'ensanglantement, au sein d'un théâtre de la violence inscrit dans un théâtre réel. Enfin le corps de Naboth ensanglanté est découvert par ses proches et la défiguration est clairement mise en évidence ainsi que les pierres souillées, armes du crime :

(Descúbrese tendido en el suelo Nabot, muerto, en camisa y calzones de lienzo, él y el vestido manchados de sangre, entre un montón de piedras también ensangrentadas¹⁰⁶².)

La veuve éplorée poursuit la contemplation horrifiée de son époux sanguinolent en insistant sur la couleur du sang rouge rubis et grenat et fait de son mari un martyr victime de la tyrannie des rois. Les armes du crime, considérées par Dawn L. Smith dans son édition comme des « instrumentos de martirio »¹⁰⁶³, deviennent des bijoux précieux que Rachel se met à embrasser :

Altar de piedra, estas piedras,
rubíes y granates finos,

¹⁰⁶⁰ Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, op. cit., III, vv. 2353-2370.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, III, vv. 2465-2480.

¹⁰⁶² *Ibid.*, III, p. 464.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 465.

al **simulacro** del cuerpo
 holocaustos os dedico.
 Más valen que los diamantes,
 crisólitos y jacintos;
 diadema os labran mejores
 que esmeraldas y zafiros.
 Por **reliquias** las **venero**,
 por **sagradas** las estimo,
 las beso por sangre vuestra,
 (*Bésalas.*) por mis joyas las recibo¹⁰⁶⁴.

A travers le vocabulaire religieux rappelant sans doute la mort du Christ, le sang versé par Naboth peut facilement avoir la même connotation que dans l'Eucharistie. Le contraste entre la barbarie du crime et la mise en valeur de cette mort injuste et illégitime renforce clairement la figure de la véritable coupable de l'assassinat. Ce qu'il reste du corps en quelque sorte crucifié du lapidé est alors mis à terre et élevé comme un martyr, dont le modèle est le Christ dans la tradition hagiographique, victime cette fois-ci d'une tyrannie clairement identifiée comme étant féminine par Abdías :

Llevad a enterrar el cuerpo;
 será, muerto, ejemplo vivo
 del mal que a los reinos viene
 por una mujer regidos.

(*Vanse y encúbrese el cuerpo*¹⁰⁶⁵.)

Contrairement aux victimes des Sémiramis qui sont réduites au silence et à l'oubli par la combustion du corps qui ainsi fait disparaître les traces des crimes, celle de Jézabel bénéficie d'une mise en avant de l'acte criminel et ne laisse plus de doutes quant à l'identité de la coupable de cet odieux assassinat. Dans une autre perspective, le corps est brûlé et aspergé de feu volontairement dans la pièce de Rojas Zorrilla où Cléopâtre pratique de façon courante la technique de l'immolation.

1.3.3 L'immolation râtée dans *Los áspides de Cleopatra*

Déjà au fait de la technique de l'immolation qu'il a exploitée dans son œuvre *Lucrecia y Tarquino* sur Lucrèce, Rojas Zorrilla dans *Los áspides de Cleopatra* reprend cette méthode qui est choisie par Cléopâtre au détriment de la lapidation, une pratique pourtant plus traditionnellement égyptienne et qui aurait pu tomber à point nommé. L'immolation renvoie à l'idée d'un sacrifice humain ou d'un massacre envers des victimes sans défense, coupables

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, III, vv. 2495-2506.

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, III, vv. 2259-2262.

d'un crime ou d'un délit¹⁰⁶⁶. Par ailleurs, la tradition juive depuis Moïse ordonne au peuple d'immoler un agneau mâle par famille pour protéger de l'Ange de la mort lors de la nuit pascalle et rappelle l'expression de l'« agneau immolé », qui elle, se rapporte au Christ identifié à l'agneau sacrificiel lors de Pâques¹⁰⁶⁷. A partir de ces diverses significations qui tiennent compte de symbolismes religieux ou rituels, l'immolation par le feu ordonnée par Cléopâtre auréole la reine d'une cruauté sans pareille même si du point de vue de la souveraine, il s'agit d'un sacrifice collectif pour le bien de son royaume. Comme le relate Libia, la domestique égyptienne, à Caimán le soldat romain, la reine a placé le feu au cœur de son « programme » contre l'amour et le sexe :

LIBIA : Justicia venga del cielo
 sobre la reina Cleopatra.
 Apelaré del rigor
 con que al precepto me irrito,
 ¿Qué haya mandado en Egipto,
 que no haya quien tenga amor? [...]
 ¡Que nuestra reina apercibo,
 porque su virtud se crea,
 que la que adúltera sea
 la saquen a **quemar viva!**
 ¡Y que otra ley nos advierta,
 porque el riesgo se repare,
 que la que se descuidare
 la saquen a **quemar muerta**¹⁰⁶⁸!

Dans le châtement du feu, le parallèle entre « quemar viva » et « quemar muerta » est remarquable et correspond dans les deux cas à deux règles enfreintes : la pire punition est réservée à celle qui trompe son mari et qui par conséquent s'adonne aux plaisirs sexuels et l'autre peine est davantage un acte *post mortem* beaucoup moins douloureux pour celle qui se laisse aller et ne prend pas soin de sa féminité. Le feu donne l'impression de purifier et de laver de tout péché les fautifs et fautives de l'amour qui vont contre les préceptes de la reine et sa tyrannie contre la libido. En dehors de l'effet spectaculaire recherché par la mise à mort des victimes par le feu, l'association aux figures de la sorcière et de la reine maléfique est probablement mise en avant pour renforcer le portrait négatif de la reine Cléopâtre. Le motif du feu est présent dans deux cas : le premier avec la crémation du corps de Nino ordonnée par Sémiramis dans l'œuvre de Virués et le second avec cette condamnation à mort publique qui

¹⁰⁶⁶ Les faits sont relatés par Diodore de Sicile dans le livre I de la *Bibliothèque historique* publié entre 35 et 30 avant Jésus Christ et le prêtre et historien égyptien Manéthon de Sébennytos du III^e siècle avant Jésus Christ qui a écrit une *Histoire de l'Égypte*.

¹⁰⁶⁷ Moreschini, Claudio et Enrico, Norelli, *Histoire de la littérature chrétienne antique grecque et latine, I, De Paul à l'ère de Constantin*, trad. Madeleine Rousset, Genève, Labor et Fides, 2000, p. 350-351.

¹⁰⁶⁸ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Los aspides de Cleopatra, op. cit.*, I, p. 425.

n'aura pourtant pas lieu par le feu¹⁰⁶⁹. Pendant un moment pour le moins, Cléopâtre incarne la figure de l'Inquisitrice en organisant des *autodafés* – dont l'origine provient du latin *actus fidei* qui signifie « acte de foi » –, faisant penser aux cérémonies de pénitence publique organisées par l'Inquisition espagnole ou portugaise. En plus de ce sens donné aux ennemis et aux hérétiques du royaume égyptien, le feu est également dans la pièce de Rojas Zorrilla synonyme d'amour en tant que passion destructrice et tragique. D'ailleurs, le poison qui est mentionné tout au long de la pièce conduit irrémédiablement à la mort des amants. Face à la pratique des autodafés sous le règne de Cléopâtre, Libia tente de s'élever contre la reine égyptienne au risque de finir brûlée vive :

Más a mi deseo aumenta;
viva yo agora contenta
y muera después quemada.
Pero tengo tal estrella
que no ha de quererme creo. [...]
Yo me llego. [...]
Aunque me hayan de quemar¹⁰⁷⁰.

Nous voyons à travers cette méthode une certaine dénonciation d'une pratique courante qui affecte les femmes dans la culture égyptienne. Malgré le châtement proche, Libia répond à ses besoins et à ceux du général Caimán et enfreint ainsi la loi de Cléopâtre, consciente de son statut de pécheresse :

LIBIA : Yo soy una pecadora; [...]
Hermano, la privación
es causa del apetito¹⁰⁷¹.

Toutefois, l'obsession du feu reste latente puisque Libia ne semble pas totalement sereine et exprime ses craintes :

LIBIA : Ruego al cielo que por él
no me saquen a quemar.

CAIMÁN : ¿Quemar?

LIBIA : Es ley promulgada
contra el humano apetito¹⁰⁷².

¹⁰⁶⁹ Nous renvoyons à la légende d'une autre reine, Didon, dont la version de Virgile présente un lien puissant entre la souveraine de Carthage et le feu : en effet, pour ne pas avoir à trahir son serment de fidélité envers son défunt époux, elle se perce le cœur et se jette dans un bûcher prétendument dédié aux mânes de ce dernier, Virgile, *Énéide, Le roman d'Énée et de Didon*, éd. René Martin, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1990, Livre IV, Suicide de Didon, 4, vv. 554-705.

¹⁰⁷⁰ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Los áspides de Cleopatra, op. cit.*, I, p. 425.

¹⁰⁷¹ *Ibid.*

¹⁰⁷² *Ibid.*, I, p. 426.

Cependant, la domestique est contrainte de se rendre à l'évidence que cette règle du feu n'est orientée que vers les femmes :

CAIMÁN : Si ello es después del delito,
quémente, no importa nada?
¿Y en el castigo se encierra
el hombre también?

LIBIA : No.

CAIMÁN : Di,
¿Sólo a las mujeres?

LIBIA : Sí¹⁰⁷³.

Caimán, incarnant le rôle du *gracioso*, se plaît à imaginer l'ensemble des Egyptiennes brûlées pour avoir enfreint la loi de la reine :

CAIMÁN : No me voy yo desta tierra. [...]
Porque a todas
las deseo ver quemadas
Y el quererte ahora, es
según de la ley confío...

LIBIA : Dime, ¿por qué? ¡Caimán mío!

CAIMÁN : Porque te quemén después. [...]
Yo desde hoy te he de querer,
que espero que te he de ver.

LIBIA : ¿Adónde?

CAIMÁN : En el quemadero¹⁰⁷⁴.

L'obsession du feu devient même un fantasme pour l'homme qui « joue » pour ainsi dire avec le feu en ayant une maîtresse et imagine déjà son corps léché par les flammes. C'est par cet élément qu'est présentée la reine avant sa première apparition sur scène et cela se poursuit dans l'exécution des sentences publiques en présence de la souveraine. L'affrontement avec la victime coupable d'avoir enfreint la loi de la reine est ainsi mis en scène :

Sale una MUJER tapada.

LELIO : La mujer que ves está
sentenciada a quemar.

CAIMÁN : ¡Palo!

LELIO : Con un hombre, su amor ciego
tus preceptos ha violado;
el delito está probado¹⁰⁷⁵.

¹⁰⁷³ *Ibid.*
¹⁰⁷⁴ *Ibid.*

Une fois de plus, la scène prend un caractère de tragique judiciaire où le juge est la reine, Lelio ayant ainsi apporté des preuves de la culpabilité de la femme qui reste anonyme. La sentence du bûcher est énoncée par la reine : « Pues ejecútese luego. », (p. 427). Toutefois, la coupable prend la parole, tente d'amoindrir sa peine et d'échapper au bûcher même si elle reconnaît les faits et les assume entièrement :

Si estas lágrimas que lloro
pueden templar su rigor,
sabe, que él me tiene amor
al paso que yo le adoro.
Y acúsele tu piedad
este error escandaloso,
que con palabra de esposo
la entregué mi voluntad.
a que me la cumpla aguarde
la piedad que en ti se espera.

Mais la reine a déjà rendu son verdict et refuse de céder : « Ya es tarde. », (I, p. 427). Lelio, son favori, tente de prêcher en faveur de la victime en proposant un autre type de punition : « Otro castigo, otra pena. / moderad, reina piadosa. », (I, p. 427) Comme la souveraine est intransigeante et fait preuve de cruauté, elle décide de changer la peine réservée aux femmes coupables d'amour en se référant à la technique plus féminine de l'empoisonnement. Une fois de plus, le poison vient s'immiscer dans l'exercice du crime par la reine mais cette fois-ci, il prend une dimension beaucoup plus ostentatoire que dans les autres cas. D'une part, il fait référence au titre de la pièce qui mentionne les aspics et d'autre part, c'est ce poison qui punira la reine à la fin de l'œuvre. Cléopâtre elle-même donne la « recette » ou la potion de l'assassinat à venir :

De esa campaña espaciosa
de flores y **áspides** llena
dos **áspides** aplicad,
y en sus alevosos brazos
tengan **ponzoñosos** lazos
que indicios de mi crueldad
la aflijan con tal **dolor**
que se reduzga **mortal**
en **ponzoña irracional**
la **ponzoña** de **amor**
esta **sangre** de **amor** ciego
este tormento **desangre**,
sea mi castigo la **sangre**,
pues no quereis que sea a fuego¹⁰⁷⁶.

Le lexique du poison est largement exploité dans la sentence, mêlé au sang, celui dont il est toujours question à un moment donné, mis en évidence par la répétition des sons « s » et

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 427.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*

« r ». Le but de Cléopâtre est de faire mal et de tuer, opposant clairement *dolor* et *amor*. La mention de la morsure mortelle de deux serpents et plus précisément des aspics renvoie au symbole du Pharaon, le cobra divin étant l'un des protecteurs de la royauté égyptienne. Cléopâtre se sert donc de ce symbole de protection pour tuer sa victime, ce qui se retournera contre elle, les spectateurs connaissant sans aucun doute la fin du mythe de la reine.

De criminelle fouguse à empoisonneuse et vénéneuse, la reine entretient une domination proche de l'archétype de la sorcière. Le changement d'instrument du crime est vécu comme une trahison par la femme anonyme qui lance sur la reine une malédiction pour que celle-ci meure justement empoisonnée dans les deux sens du terme : par un véritable poison et par le poison-passion de l'amour :

MUJER : El cielo, puesto que muero,
con justicia soberana,
permita, reina tirana,
que te mate un áspid fiero.
Y también llevo a pedir,
que por más sangrienta espada
mueras tan enamorada
como yo voy a morir¹⁰⁷⁷.

La victime de l'empoisonnement prédit même l'homicide qui découlera du suicide de la reine, la mort par épée de l'homme dont elle tombera amoureuse :

Y si algun hombre quisieres,
se dé muerte con su acero. [...]]
El cielo te maldiga,
véngame el cielo de ti. [...]]
Y otra vez pido, enemiga,
que pruebes tanto el dolor,
que antes que yo en esta suerte
pruebe efectos de la muerte,
pruebes efectos de amor,
de tu seas escarmiento,
y tengas como yo el fin¹⁰⁷⁸.

Ainsi, le crime de la femme n'a pas lieu sur scène mais les spectateurs comprennent que la reine n'a pas cédé et a procédé à l'assassinat par empoisonnement faisant de cette sentence un nouvel exemple de sa cruauté, un sacrifice à son autorité. Même s'il s'agit d'un crime politique et que la reine consent à changer sa façon d'exécuter sa victime, l'intention de donner la mort reste bien présente. Aucune compassion n'est envisageable pour Cléopâtre. Enfin, nous pouvons considérer la reine comme une récidiviste car ses crimes politiques, détaillés par Libia montrent sa récurrence et sa responsabilité dans l'homicide de Marc Antoine dans le dernier acte. Si elle fait figure d'exception par rapport aux autres reines,

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*
¹⁰⁷⁸ *Ibid.*

nous pouvons en quelque sorte déterminer son implication dans le suicide de Marc Antoine. En effet, elle laisse son arme sur la plage alors que son objectif premier est de faire croire à un suicide en mer. Cette disposition prise par Rojas Zorrilla et qui diffère de la version des textes antiques sur le double homicide, qui en réalité est un double suicide, signale l'implication de la reine dans la mort de Marc Antoine. Par le geste inconscient de laisser l'épée sur le sable, Cléopâtre tue en quelque sorte son amant de façon détournée. En effet, Marc Antoine se suicide avec l'arme de sa maîtresse qu'elle avait laissée sur le sable. Même si son but était de faire croire à un suicide en mer, pourquoi laisser son arme sur la plage ? Ce geste inconscient est responsable de la mort de son amant. C'est comme si elle le tuait. Sans cette arme, Marc Antoine n'aurait pas pu se tuer de cette façon, car le suicide en mer aurait pu être envisagé ou l'empoisonnement par les aspics qui se trouvent tout prêt. L'écho avec la scène de la femme empoisonnée par les aspics trouve tout son sens à ce moment de la pièce. C'est un homicide involontaire qui réduit l'intention de la reine mais le résultat reste le même que pour les autres reines : une victime meurt :

Ea, darme la muerte quiero,
no traigo conmigo acero, [...]
Y antes que muera, pues muero,
ir a que me maten quiero
los áspides deste prado.
Va a entrar, y topa la daga de Cleopatra.
el prado un acero fiero
ha producido a mi pena,
lágrimas sembré en la arena,
y ella produjo un acero. [...]

(*Toma el acero.*)

Aunque yo soy mi homicida;
hoy ha de empezar mi vida,
pues voy a morir contigo.[...]

(*Dase una puñalada y cae muerto*¹⁰⁷⁹.)

Lorsque Cléopâtre se rend compte de son crime, il est trop tard et pourtant elle s'approche du cadavre et tente de voir si son amant est toujours vivant :

Yerlo un cadáver distingo;
la sangre áun corre caliente,
para que la seca arena
de rojo coral se riegue.
Ver quiero si con la antorcha,
o bien yace o bien fallece.
(*Toma la antorcha y mírale*¹⁰⁸⁰.)

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*, III, p. 439.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, III, p. 440.

Elle se rend à l'évidence et voit que l'arme de l'homicide est bien la sienne : « Este es mi acero, ¡ay de mí! », (III, p. 440). La deuxième partie de la malédiction lancée par la femme se déroule avant la première partie : « cúmplase la maldición / de aquella mujer », (III, p. 440). Outre cette inversion dans la mention de la femme empoisonnée, le suicide de Marc Antoine correspond métaphoriquement au crime passionnel de Cléopâtre sur la personne de son amant. L'une des dernières répliques de la pièce dite par Lépido, le général et ami de Cléopâtre, indique bien le malheur de Marc Antoine lié à Cléopâtre et non l'inverse et insiste ainsi sur la responsabilité de celle-ci dans la mort du Romain : « LEPIDO : ¡Oh amante el más infeliz! », (III, p. 440). De la même façon que les deux Sémiramis ne sont pas étrangères aux suicides de leur premier époux Menón, Cléopâtre est responsable de l'homicide de son amant. Ces victimes collatérales ou indirectes sont dues à une culpabilité intenable qui affecte aussi bien Marc Antoine que Cléopâtre, deux chefs politiques réputés pour leur exigence et leur cruauté.

1.3.4 Le dépeçage du corps de l'enfant dans *Progne y Filomena* de Guillén de Castro

Quant à la technique que l'on observe dans l'œuvre de Guillén de Castro, nous rappelons que la méthode de la décapitation est un acte utilisé comme peine de mort depuis l'Antiquité notamment chez des martyres comme Saint Jean-Baptiste, Saint Paul ou Saint Denis. On tire notamment les expressions de punition capitale, peine capitale de la racine latine « caput¹⁰⁸¹ », la tête, se référant à la punition pour crimes ou infractions graves. Hors champ, l'infanticide n'a pas lieu sous les yeux du public mais celui-ci s'imagine la force et la détermination de la reine-mère qui sacrifie son fils. Bien que l'acte en soi ne soit pas réellement défini et détaillé, les spectateurs comprennent aisément que Procné décapite son fils à l'aide d'une arme tranchante, une épée, un glaive ou un poignard ce qui, au Moyen Âge, était considéré par certains comme une mort « honorable » pour tout aristocrate ou noble, l'idée de l'arme comme épée étant plus impressionnante et héroïque. On renverra aux méthodes de supplices les plus violentes notamment pour les crimes de haute trahison afin de trouver un équilibre au motif criminel¹⁰⁸².

¹⁰⁸¹ Gaffiot, Félix, *Dictionnaire latin-français*, op. cit., p. 111.

¹⁰⁸² William Shakespeare dans *Henry V* a recours à cette méthode traditionnellement anglaise du « hanged, drawn and quartered » qui correspond à la victime pendue, traînée en public puis équarrie dans un souci de peine exemplaire réservée aux nobles à l'encontre des conspirateurs Henri, Seigneur Scroop de Masham et Richard, Baron de Cambridge qui complotent contre le souverain Henri V d'Angleterre, Shakespeare, William, *Henry V*, éd. Gary Taylor, New York, Oxford University Press, 2008.

A travers les choix opérés par les reines dans leurs actes criminels, l'intention criminelle de donner la mort est précisée par la gradation de l'assassinat et par le degré d'émotions contenues dans ces crimes. La réflexion est posée autour de la douleur induite par la mort, s'il s'agit de quelque chose de durable ou de bref et efficace. Pour que le coup soit fatal, l'instrument des bourreaux était le plus souvent une lourde épée ou une hache manipulée à deux mains ce qui n'est naturellement pas aisé pour une corpulence de femme. Si la femme se débrouille bien, la décapitation peut s'avérer rapide et indolore notamment s'il s'agit de trancher la tête. Plusieurs tentatives sont nécessaires pour Procné dans l'œuvre de Guillén de Castro. La décapitation en dehors de la force physique qu'elle suppose est néanmoins liée à un imaginaire monstrueux contenu dans la légende de Méduse ou Gorgo, dans la mythologie grecque. Méduse, reconnaissable par sa chevelure entrelacée de reptiles ensorcelle puis pétrifie quiconque la contemple, un pouvoir qui est détruit par Persée qui la décapite. Sa représentation au fil du temps véhicule la relation existant entre le pouvoir féminin mais aussi le monstrueux et l'indicible. Procné elle-même se considère comme exécutrice de l'infanticide et se place en « bourrelle » du crime, étant « verdugo a esta vida », expression dont le sens est plutôt fort puisqu'il s'agit pour une mère de mettre fin à la vie qu'elle avait pourtant donnée :

Rásgase las tocas y arráncase los cabellos.

Este cabello arrancado,
estas tocas y estas cintas
fueran lazos a este cuello,
y yo verdugo a esta vida;
mas por vengarme primero
es bien que rabiando viva¹⁰⁸³.

Ainsi, après avoir annoncé sa vengeance et montré des signes d'une extrême émotion, Procné renvoie ses domestiques et attire son fils dans un lieu à part où tout ne sera pas donné à voir :

Salen Itis, niño, y un ayo con una niña en los brazos.

AYO : ¡Señora!
PROGNE : Dejadme todos.
ITIS : ¿Qué tiene madre?
 ¿Qué grita¹⁰⁸⁴?

¹⁰⁸³ Castro, Guillén de, *Progne y Filomena*, op. cit., II, p. 148.
¹⁰⁸⁴ *Ibid.*

Face au désarroi de son fils dont les paroles sont courtes et manifestent une inquiétude croissante, la reine justifie sa démarche, contrainte malgré tout de rappeler son lien de sang avec Ithys :

PROGNE : Venid, hijo de un traidor
de casta infame y maldita,
pagará tanta inocencia
culpas de tanta malicia;
mataréos, aunque sois mío,
pues me afrento de que digan
que os he dado tan mal padre,
y que es suya cosa mía¹⁰⁸⁵.

Dans le but de contrer une malédiction héréditaire et cyclique du sang qui serait préjudiciable non seulement à sa famille mais également à la société et au royaume, Procné tente de convaincre l'acte criminel à venir :

No quiero yo que en el mundo
crezca tan mala semilla,
y hereden otras mujeres
en mi sangre mi desdicha.
Por ser retrato de aquél
que a esta venganza me incita,
para atormentalle el alma
quiero quitalle la vida¹⁰⁸⁶.

Elle précise quel organe sera privilégié dans son processus criminel puis exprime le sens d'une telle mort inexpérimentée et de l'acte anthropophage qui en découle, rappelant inévitablement la figure de Médée, mère infanticide par excellence :

Vos seréis el corazón
Que yo, soñando, afligida,
a pedazos me sacaba
y que él rabiando comía;
comerá su misma carne,
beberá su sangre misma,
reventará de dolor,
será su muerte inaudita,
y no habrá dado mujer
tal veneno a tal herida,
tal venganza a tal agravio,
ni a tal valor tal invidia¹⁰⁸⁷.

Le poison une fois encore est présent comme une sorte de fil conducteur commun à toutes les reines mais dans ce cas précis, il s'agit d'un poison-passion qui oblige la reine à tuer ce qu'elle a de plus cher afin de venger un acte qu'elle imagine incestueux et qui alimente les contaminations de sang au sein d'une même famille. Les futurs anaphoriques

1085 *Ibid.*

1086 *Ibid.*

1087 *Ibid.*

marquent la préméditation de la reine et la place du père dans ce trio infernal, ce qui ne manque pas d'interroger le jeune prince dont l'image du père est alors écorchée :

ITIS : En lo que hizo mi padre
¿qué culpo yo, madre mía?

PROGNE : Cuando otras cosas no hubiera
que me provocan y obligan,
porque sois hombre no más
os quitara muchas vidas,
que soy mujer y en mi pecho
está en su punto la ira¹⁰⁸⁸.

Procné dans les derniers mots adressés à son fils, marque la différence entre les comportements de femme et d'homme et tente ainsi de disculper son geste :

PROGNE : ¡Dame esa espada!

CRIADA : ¡Señora!

PROGNE : Ha de morir quien me siga.

*Vase*¹⁰⁸⁹.

Plus rien ni personne ne peut éviter ce qui va suivre. La forme « ha de morir » suivie de l'indéfini indique la rupture entre la mère et son fils qui devient alors pour Procné une victime comme une autre. Le cri désespéré de l'enfant qui appelle sa mère achève de rendre la scène des plus sinistres : « ITIS : ¡Madre mía! », (II, p. 148). Le bruit de l'enfant qui se rattache à sa mère avant de mourir incite la reine à causer la mort de son enfant par une grande violence, qui aurait pu être une asphyxie mais qui se révèle beaucoup plus forte. La scène du crime a lieu hors-champ du public mais la domestique raconte en direct les deux coups mortels portés à Ithys, et surtout le coup fatal d'une extrême violence pour une femme sur son enfant :

CRIADA : ¿Hay tal rigor?
Ya le ha dado dos heridas,
ya le corta la cabeza¹⁰⁹⁰.

Suite à la décapitation d'Ithys plutôt plausible dans la mesure où il s'agit d'un corps d'enfant plus facile à maîtriser pour une femme, la reine sort de ce que l'on peut supposer comme étant la chambre du prince, les mains ensanglantées et avec l'arme du crime :

Sale Progne con una espada ensangrentada y también las manos.

PROGNE : Hartaréme de su sangre,
aunque la metad es mía.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*

TEOSINDO : Señora, sangre en las manos,
y horror y espanto en la vista,
¿qué puede ser?

PROGNE : ¡Ay, Teosindo¹⁰⁹¹!

L'assassinat de Procné comporte deux étapes cruciales : la première qui est la décapitation plus ou moins cachée des autres personnages puisque deux domestiques sont témoins de l'acte criminel et observent certainement par la porte le meurtre et la seconde qui consiste à récupérer le cœur de l'enfant et faire une saignée qu'elle mettra dans un récipient domestique. Cette deuxième période est ainsi annoncée quoique de façon plus mystérieuse à Teosindo, le beau-frère, laissant présager un second moment dans la vengeance de la reine :

PROGNE : Yo haré que los hombres digan,
que hace cruel la venganza
quien de una mujer la fia¹⁰⁹².

Si la première étape ne laissait que peu de chances à l'enfant de s'en sortir, la suite qui s'inscrit dans un repas cannibale intervient comme un moment de surprise qui condamne avec une plus grande gravité la coupable. Si la plupart des infanticides a pour auteur la mère, elle peut avoir un complice : dans ce cas précis, comme l'assassinat ne se réduit pas à la mort mais bien à la dégustation par son père de l'enfant, Procné ne dissimule pas les preuves de son forfait et n'élimine pas le cadavre. Elle rentre dans les définitions de la mère infanticide typique puisque ses domestiques craignent une récidive sur la princesse et en écartant *in extremis* Arminda, ils évitent ainsi un renouvellement de la violence de la reine qui entrerait dans une logique d'élimination de tout héritier de Térée :

AYO : Lo mismo hará de esta niña;
llévala tú entre esos montes.

VILLANO : En Etiopía o en Citia,
donde me hiele o me abrase,
pienso tenella escondida.
Cuando los montes de Tracia
en sus grutas o en sus minas
no me escondiesen, yo voy
donde mi estrella me guía¹⁰⁹³.

Le sang provenant du fils est une nouvelle boisson empoisonnée de la reine qu'elle-même considère et qui lie ainsi l'agresseur à son enfant : « De tu mismo corazón / te compusiera el veneno. », (II, p. 150). Le sang rapproche étrangement les époux puisque Térée

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, II, p. 149.

¹⁰⁹² *Ibid.*

¹⁰⁹³ *Ibid.*, II, p. 148.

interroge sa femme quant aux taches ensanglantées sur ses mains ce qui instaure une véritable perversion dans la scène :

- TEREO : ¿Qué sangre pudo y llegó
 casi a mancharte la mano?
 Fue atrevimiento villano.
- PROGNE : Bien tal lugar mereció,
 que es de reyes y podría
 competir con la mejor.
 ¿De qué te alteras, señor?
 ¿No digo bien, pues es mía?
 Aquí me cayó esta poca,
 por descuido.
- TEREO : Hate salido
 por la nariz.
- PROGNE : Harto ha sido
 no salirme por la boca.
- PROGNE: Este guisado
 de mi mano te he guisado.
- TEREO: Y aún por eso es tan sabroso¹⁰⁹⁴.

La reine laisse son époux manger le cœur de son fils dans un ragoût qu'elle se vante d'avoir si bien cuisiné et dont l'horreur est rendue par le parallélisme et l'allitération de « harto », « ha sido », puis « guisado » repris par « eso » et « sabroso » et se réjouit que celui-ci se délecte de son repas, laissant ses impressions en aparté :

- PROGNE: (Come y revienta, cruel.) *Aparte*
- TEREO: Gustaré de que lo pruebe
 mi hijo, traelde.
- PROGNE: Bebe,

Toma la copa y un jarro.

 pues yo, mientras van por él,
 te doy la copa¹⁰⁹⁵.

Elle prend les choses en main et le rythme s'accélère, les indications précisant bien les gestes à répéter par l'actrice chargée d'incarner la mère infanticide. Procné fait croire à son mari que son fils va se joindre à leur repas mais pas de la façon dont Térée l'imagine:

- TEREO: Podría
 desvanecerme el favor.

Échale sangre en el vaso.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, II, p. 150.

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*

¿Qué sangre es ésta?

PROGNE: Traidor,
esta sangre es tuya y mía.

TEREO: Estoy de sentido ajeno.

PROGNE: ¿No bebes? Della he de hartarme.
Pero no quiero matarme
con tan infame veneno¹⁰⁹⁶.

La reine feint de boire le liquide et maintient le suspense quant à la suite des événements. Le sang de l'enfant est une fois de plus considéré comme un poison qui n'a pas d'incidence d'empoisonnement mais qui affecte davantage l'état émotionnel du roi. Elle lui jette le sang en plein visage, privilégiant l'humiliation à l'ingurgitation du liquide :

Va a beber la sangre del vaso y arrójasela al Rey a la cara.

TEREO: ¿Qué **furias** te han incitado?

PROGNE: Quiero volvella a tu pecho,
por tus ojos.

TEREO: ¿Qué me has hecho
que como piedra he quedado?
Demonio, mujer, abismo,
¿que es de mi hijo¹⁰⁹⁷?

Le rythme ternaire est plutôt efficace et résume l'horreur du crime de la reine, associée à un démon :

PROGNE: Cruel,
¿cómo preguntas por él
si le tienes en ti mismo?
De la carne que has comido
es esta sangre y es tuya.

TEREO: Esto, el cielo te destruya,
¿es verdadero o fingido?

PROGNE: Esta cabeza traidor,
te lo dirá.

TEREO: ¿A quién mataste¹⁰⁹⁸?

L'hésitation de Térée est palpable et il pense directement à son fils et non pas à sa fille, suivant une logique patriarcale forte : « *Descubre Progne, de la mesa, una toalla y ve Tereo la cabeza verdadera de su hijo, con cierta invención.* », (p. 151). La tête de l'enfant qui

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, II, p. 151.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, II, p. 151.

est aisément reproductible sur scène ajoute à l'acte horrible de la mère qui assume devant tous et fait face au visage de son enfant :

TEREO: [...] quiero
vomitar lo que comí.
¿Qué bruto o qué bestia fiera
pudo sus hijos comer,
ni pensar que una mujer
en un ángel esto hiciera¹⁰⁹⁹?

La dernière réflexion portée sur l'infanticide d'une mère démontre que le cas de Procné dans la pièce de Guillén de Castro est des plus fascinants concernant la double dimension de la femme et reine mère et meurtrière. Sans en appeler à la psychanalyse associée à la femme qui serait anachronique, la tradition classique fortement basée sur un patriarcat régnant est au service du genre masculin dans le milieu familial au détriment de la place accordée à la mère.

2. CRIMES DE FEMMES : SUSPICIONS ET PASSAGES À L'ACTE DES MAUVAISES MÈRES

2.1 Mères délictueuses et anormales

2.1.1 Reine et mère à la fois : deux fonctions problématiques au théâtre

Au terme de cette recherche sur la reine qui est coupable de meurtre, il nous reste à analyser les causes et les circonstances qui entourent ces personnages atypiques. La reine infanticide est sans doute la plus fascinante et terrifiante puisqu'elle est coupable d'un abus de pouvoir sur autrui dans tous les sens du terme. Ce personnage n'est d'ailleurs digne d'intérêt qu'en fonction d'un fils ou d'une fille, un autre personnage avec qui la reine a une relation physique ou familiale. Dans la pièce *La reina Sevilla* de Mira de Amescua, l'infante vengeresse utilise son fils pour usurper le pouvoir en tant que reine mère tout comme dans la pièce de Lope de Vega *Los jueces de Castilla*¹¹⁰⁰. Dans les cas que nous étudions plus particulièrement, il s'agit de considérer la reine en tant que reine et mère et par rapport à un

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*

¹¹⁰⁰ Armas, Frederick A. de, « *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina : monumento a una madre ideal », in *La madre en el teatro clásico español : Personaje y referencia*, éd. Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2012, p. 103-117.

enfant, un prince ou une princesse, ce qui complique le rapport au pouvoir puisque les enfants sont également détenteurs d'une autorité. Alfredo Hermenegildo distingue plusieurs cas remarquables de mère par rapport à son enfant ou ses enfants : « madre tierna, madre traidora, madre asesina, madre heroica, madre dolorosa, madre dominadora, madre enloquecida, [...] madre tirana, madre degenerada »¹¹⁰¹. Le fait que la reine soit aussi mère est important étant donné la pression biologique et politique mise en avant dans les discours sur les souveraines. Dans les représentations littéraires régies par des conventions, la mère est souvent prise dans une relation conflictuelle avec l'autre sans que son rôle ne soit véritablement examiné et approfondi. Son statut est uniquement remarqué lorsqu'il ne cadre pas avec les représentations stéréotypées de la femme en tant que vecteur biologique et de la procréation :

Los recientes estudios sobre la historia social de la mujer comprueban que, al contrario de los papeles que se les asigna en la literatura, su rol histórico era más flexible de lo que se había pensado hasta ahora. Con todo, no se debe menoscabar la fuerza social de las economías simbólicas que intentaban oprimir a la mujer limitándola a su función procreadora. El texto literario desplaza cualquier valor histórico de la significación materna (es decir, su rol social) para, en cambio, utilizar su figura con el fin de destacar los límites emotivos de la voz poética¹¹⁰².

Si Anne J. Cruz considère que le rôle maternel est nié ou contourné par la littérature au profit d'autres représentations, peut-être plus idéalisées ou fantasmées, il nous semble que la figure maternelle existe quand même mais uniquement dans des situations limites ou extrêmes. Elle est en effet souvent utilisée pour tester et explorer les émotions de la femme tout en prenant en compte sa supposée faiblesse par rapport à l'homme. La grande interrogation vient du fait que la mère brille par son absence dans la littérature de l'époque et en particulier dans la littérature dramatique :

[...] las madres quedan excluidas totalmente o si acaso se mencionan, se les atribuye un valor negativo, extrínseco a su función materna y sin subjetividad propia. El acercamiento psicoanalítico nos ayuda a comprender cómo y por qué los discursos literarios y extraliterarios de autoría masculina conspiran contra la pareja madre-hijo al escindir y suplantarla con la posición fálica del padre. Asimismo, nos permiten reconstruir el elemento femenino en los textos escritos por mujeres en los cuales se intenta recuperar a la madre de la ley falocéntrica que simultáneamente huye de ella y la margina¹¹⁰³.

La relation et surtout le rôle de la mère continuent de relever d'un tabou inconscient : ces personnages manquent d'épaisseur et sont souvent contraints à rester constants. Si la mère est un pilier quasi obligatoire de la vision familiale, son action est toutefois assez limitée :

¹¹⁰¹ Hermenegildo, Alfredo, « El rol multiforme: semiosis de la madre en el teatro español del siglo XVI », in *Ibid.*, p. 39-56, p. 4 et p. 25.

¹¹⁰² Cruz, Anne J., « La búsqueda de la madre : Psicoanálisis y feminismo en la literatura del Siglo de Oro », in *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, vol. 2, 1998, p. 137-144, p. 138.

¹¹⁰³ *Ibid.*, p. 139.

La más leve ojeada a la literatura del Siglo de Oro nos revela hasta qué grado [la mujer] representa un tabú. Apenas se asoma del todo, y cuando lo hace, es para que la hostiguen o la salven, pero nunca para que sea ella el instrumento de transformación¹¹⁰⁴.

Selon Christiane Faliu-Lacourt, les mères plus intéressantes sont souvent dans les *comedias* mythologiques ou historiques où les femmes représentées se rapprochent plus d'archétypes que des personnages réalistes¹¹⁰⁵. La mère est souvent considérée aussi bien dans les *comedias* que dans les *comedias mitológicas* comme une figure limitée et secondaire, qu'elle soit « pseudoprésente », c'est-à-dire présente mais sans réelle exploitation de son potentiel dramatique, voire « pseudoabsente », en tant que figurante obligée pour le déroulement de l'intrigue. Peut-être faut-il aussi considérer l'explication par la rareté des actrices dans les compagnies de l'époque ce qui complexifie la présence de femmes dans la distribution des rôles féminins¹¹⁰⁶.

La dichotomie entre mère idéale et mère indigne est frappante. Ainsi, María Teresa Julio a établi une typologie de la mère dans l'œuvre de Rojas Zorrilla et en a décliné un panel à partir de *Santa Isabel, reina de Portugal*, *Los encantos de Medea*, *El jardín de Falerina* et *Los trabajos de Tobías*¹¹⁰⁷. En général, donc selon cette spécialiste, le maternel renvoie au désir tandis que dans les cas que nous étudions, il s'agit d'un non-désir d'enfant, une grossesse évidente et naturelle pour la personne de la reine mais qui est vivement rejetée par au moins Sémiramis dans *La hija del aire*, voire par Jézabel dans *La mujer que manda en casa*. Dans les pièces analysées, la relation entre la mère et le fils est largement favorisée au profit des jeunes garçons que ce soit Procné et Ithys, Sémiramis et Zameis Ninias (chez Virués) ou Ninias (Calderón), Jézabel et ses deux fils Joram et Ozocías. L'unique princesse du corpus est Arminda qui est mise de côté, échappant de peu à la fureur meurtrière de sa mère. Il s'agit toutefois du seul personnage d'enfant à se détacher de la figure de la mère, Zameis Ninias perpétuant de son côté les gènes de sa génitrice, tandis que les deux fils de Jézabel meurent assassinés dans une purge menée à cause des actions de leurs parents. Ninias dans l'œuvre de Calderón et Arminda dans *Progne y Filomena* sont les seuls à s'écarter de la voie tracée par leur mère. Toutefois, aussi bien dans *La gran Semiramis* que dans *La hija del aire*, les dramaturges traitent la problématique du fils androgyne qui ressemble presque trait

¹¹⁰⁴ El Saffar, Ruth, *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novéis of Cervantes*, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 14, traduit et cité par Cruz, Anne J., « La búsqueda de la madre: Psicoanálisis y feminismo en la literatura del Siglo de Oro », *Ibid.*

¹¹⁰⁵ Faliu-Lacourt, Christiane, « La madre en la comedia », art. cit., p. 47.

¹¹⁰⁶ Caamaño Rojo, María José « Pseudopresencia y pseudoausencia de la madre en Calderón de la Barca », in *La madre en el teatro clásico español : Personaje y referencia*, op.cit., p. 119-146, p. 144.

¹¹⁰⁷ Julio, Teresa María, « La madre o la (in)visibilidad de un personaje dramático en Rojas Zorrilla », in *La madre en el teatro clásico español : Personaje y referencia*, op.cit., p. 163-196.

pour trait à la mère. Ainsi, même séparé de sa mère, le personnage de Zameis Ninias ou Ninias ne peut réellement exister qu'à travers l'image de sa mère ce qui, d'un point de vue de la virilité, effémine quelque peu le jeune prince.

Dans le cadre de nos recherches, nous avons pu observer que la mère assassine ou meurtrière est particulièrement présente et qu'elle se décline selon des sous-catégories que l'usage de certains qualificatifs récurrents permet de caractériser : mère furieuse et infanticide (Procné dans *Progne y Filomena*), mère dominatrice (Sémiramis dans *La hija del aire*), mère abandonnique (Jézabel dans *La mujer que manda en casa*) ou mère incestuelle (Sémiramis dans *La gran Semíramis*). À l'inverse de la mère courage ou de Marie¹¹⁰⁸, mère du Christ telle qu'elle est mise en avant notamment dans les Évangiles, la reine et mère meurtrière s'éloigne du modèle protecteur du *pater familias* et est en constante transgression avec les codes imposés à la fois par une société matricarcale et par la maternité. C'est précisément le rôle de mère assumée par le personnage féminin de la reine qui permet d'abuser de son pouvoir et d'effectuer des manœuvres sexuelles ou criminelles.

2.1.1 Sémiramis dans l'œuvre de Virués : mère manipulatrice et incestuelle¹¹⁰⁹

Dans le cas de Sémiramis dans l'œuvre de Cristóbal de Virués, le lien existant entre la mère et son fils est essentiel pour le déroulement de l'intrigue comme l'indique Alfredo Hermenegildo quand il souligne qu'il faut prendre en compte « la función materna » qui « es utilizada en esta tragedia para engañar a la corte e intercambiar las funciones políticas del hijo y de la madre. La semiosis utilizada es la del engaño que conduce a la tiranía y a la muerte de la protagonista »¹¹¹⁰. La reine et mère, dans *La gran Semíramis* adopte une position des plus ambiguës avec son fils. Le fils est prompt à rechercher de la tendresse comme le montre l'emploi d'*amada* » pour qualifier sa mère. (III, v. 1568). Sémiramis considère son devoir de reine comme étant celui de la mère de la nation, un royaume dont la généalogie est noble et célèbre, ce qu'elle exprime lors de la scène du couronnement par son époux :

¹¹⁰⁸ La figure de la reine-mère idéalisée similaire à la Vierge Marie trouve toute sa place avec le personnage de María de Molina dans la pièce de Tirso de Molina *La prudencia en la mujer* dans laquelle la reine plus qu'une représentation de la mère de Dieu reflète un modèle de vertu et de perfection aisément transposable au roi et dans la lignée du théâtre didactique destiné aux princes, Armas, Frederick A. de, « *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina : Monumento a una madre ideal », art. cit.

¹¹⁰⁹ Nous reprenons le terme proposé par le psychiatre Paul-Claude Racamier qui différencie ce qui est incestueux : consommé et ce qui est incestuel, qui reste du domaine du fantasme dans *L'inceste et l'incestuel*, Paris, Dunod, 2010.

¹¹¹⁰ Hermenegildo, Alfredo, « El rol multiforme: Semiosis de la madre en el teatro español del siglo XVI », art. cit., p. 25.

[...] pido **al grande Belo, vuestro padre**,
de quien en simulacros la memoria
tenéis, con la de **Juno, vuestra madre**,
que alargue vuestra vida y fama y gloria
tanto que con la suya frise y cuadre
y a que Zameis Ninias, nuestro hijo
gocemos con eterno regocijo¹¹¹¹,

Sémiramis elle-même, montre à son époux sa fierté d'avoir un fils, en identifiant clairement sa filiation avec Nino mais en remarquant d'emblée la différence considérable d'âge entre le père et le fils. Dans les vers suivants, elle souhaite au roi qu'il puisse vivre suffisamment pour voir son fils devenu un homme accompli à son image :

agora hay tiempo, espacio y aparejo;
no lo dilates más, así los hados
te dejen ver tu hijo, cual tú, viejo.
[...] A nuestro hijo Ninias veas tan hombre
como tú eres, y por ti, en mil guerras,
el suyo aumente y tu real renombre¹¹¹².

Le portrait filé par la reine du jeune prince tout au long de ce second acte insiste sur les caractéristiques de la jeunesse, de la force et, surtout, sur la ressemblance physique avec elle-même, sa mère :

Y aun por tener el rostro tan de veras
mi hijo como el mío, entiendo cierto
que no me saldrán vanas mis quimeras
y las notables cosas que concierto¹¹¹³.

L'interchangeabilité entre le fils et la mère, c'est-à-dire entre leurs deux identités est perçue comme quelque chose de logique – elle n'utilise pas les termes de « reina » et « príncipe » mais « madre » et « hijo » –, ce qui ferait perdre à la reine un réel pouvoir, reléguée à un rôle de mère :

Él la **madre** serás; yo seré el **hijo**,
con grande gozo nuestro y regocijo¹¹¹⁴.

Le crime par empoisonnement manigancé par la reine donne lieu à un faux affrontement entre un père et celui qui devrait être le fils incarné par la reine déguisée. Elle assume alors une nouvelle identité au-delà de celle de Zameis Ninias, un homme, celle d'un jeune enfant qui se comporte odieusement avec son père, pourtant censé représenter l'autorité suprême. Dans ce troc des identités, Nino pense s'adresser à son fils, et tente de comprendre ce qui a pu pousser le prince à tuer sa mère. Il invoque même une force supérieure, peut-être même Dieu qui pourrait expliquer cette sentence :

¹¹¹¹ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis, op. cit.*, II, vv. 862-868.

¹¹¹² *Ibid.*, II, vv. 752-754, vv. 794-796.

¹¹¹³ *Ibid.*, II, vv. 1052-1055.

¹¹¹⁴ *Ibid.*, II, vv. 1066-1067.

¿qué's lo que de mi hijo y mí dispones?
¿Y qué, **señor piadoso**, permitiste
de la mujer querida que me diste?¹¹¹⁵

Le roi semble ne pas comprendre les motivations de son fils et n'y voit qu'une « cruauté » inexplicable, héritée de la fureur sénéquienne, dont il attend alors qu'elle s'exerce contre lui-même, le parricide succédant au matricide :

Hijo mío querido,
mi verdadero amor y mi esperanza,
¿qué **furia** te ha regido?
¿Quién causa en ti tan **áspera mudanza**?
¿Qué quieres, di, de tu amoroso padre?
Y di, ¿qué has hecho de tu dulce madre?
Si mis reinos deseas,
sin que por tales medios los alcances
haré que los poseas;
no pasen, hijo, tan crüeles trances
por este padre tuyo que te adora
y ante ti tan injustamente llora.
Mas si según sospecho
con la misma crueldad tu madre has muerto
rompe luego mi pecho;
sea este triste corazón abierto,
donde ella vive como en reino suyo,
y de donde procede el propio tuyo¹¹¹⁶.

Dans la passion du roi pour sa femme qu'il exprima aussi pour son fils, la notion de la famille explose et le double assassinat des parents est privilégié par le roi comme la meilleure solution à sa souffrance, laissant ainsi le prince seul pour gouverner. Il envisage un mort violente, par empoisonnement, pendaison (on retrouve la fameuse *soga* présente lors du suicide du prince Alexandre dans le premier acte lors du siège de Bactres et qui est également évoquée lors que suicide de Menón)¹¹¹⁷, arme ou immolation :

NINO : Dime luego, no tardes,
hijo, si vive tu querida madre.

SEMÍRAMIS : Digo que no la aguardes.

NINO : Pues **mata** luego, pérfido, **a tu padre**;
mata, hijo cruel, **al padre luego**
con veneno, con sogá, o hierro, o fuego.
No quiero ya la vida¹¹¹⁸.

Le désespoir du roi qui préfère la mort à la résistance souligne l'irresponsabilité de la figure de Nino et vient nuancer son portrait de roi tyrannique, insouciant et libidineux.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, II, vv. 1383-1385.

¹¹¹⁶ *Ibid.*, II, vv. 1386-1403.

¹¹¹⁷ « esta sogá cruel », (I, v. 478), puis « Vos, lazo, que sacastes / d'estas miserias tristes/ al discreto Alejandro. », (I, vv. 636, 638).

¹¹¹⁸ *Ibid.*, II, vv. 1404-1410.

Sémiramis conserve alors le rôle de la mère protectrice qui assassine un époux faible et couard et reste seule responsable de son fils. Finalement, le roi n'est pas si tyrannique que cela puisque l'on constate à ce moment une certaine faiblesse : en tant qu'époux et père aimant, il perd en caractère tyrannique qui est comme récupéré par la reine qui devient à son tour cruelle et froide. Enfin, la mention du suicide par le roi renforce l'idée d'une incapacité de la part de Nino de faire face à ses devoirs de père. Cette cruauté de faire croire à un père que la chair de sa chair veut sa mort est symptomatique de la perversité de Sémiramis à ce moment donné. Elle est double puisque la supercherie est levée par Celabo qui ne résiste pas à l'idée de dévoiler l'identité de la criminelle et ainsi disculpe le fils d'un double parricide. Le roi meurt donc après la reconnaissance d'une vérité cachée, en accord avec l'*anagnorisis* aristotélicienne :

CELABO : Quiero desengañarte,
no mueras, triste rey, tan engañado.
La que de aquí se parte
es tu mujer, que de tu hijo amado
el parecer del rostro y el vestido
tiene, con que tú la has desconocido¹¹¹⁹.

Si au deuxième acte Sémiramis est prête à se séparer de cet enfant pour qui elle commence à ressentir un désir dangereux, en l'enfermant dans le temple des Vestales, au troisième acte, Sémiramis montre son véritable visage en tant que mère castratrice et incestuelle qui empêche le développement naturel du prince et contrevient à ses devoirs biologiques. Le renversement des identités est certainement perturbant pour les spectateurs mais ce trouble n'étant pas mentionné dans l'œuvre, on pourrait penser que cela est sans intérêt pour Virués. Mais le jeune Ninias est bien à l'origine d'une confusion sexuelle : le prince a pris la place d'une vierge, au sein du temple des vestales et la reine la place du roi libidineux. Il est en quelque sorte protégé dans ce lieu pour les vierges alors que sa sortie du temple l'exposera à l'inceste. Dans la Rome Antique, la violation du serment de chasteté est appelée en latin *incestum*, la souillure¹¹²⁰.

Si l'inceste est un tabou universel considéré depuis l'Antiquité comme un crime au même titre que l'adultère, les sociétés ont toujours tenté de prévenir contre cet interdit : les *Lois*¹¹²¹ de Platon, la *Poétique*¹¹²² d'Aristote, le droit romain dont la *ius divinum* qui punit la

¹¹¹⁹ *Ibid.*, II, vv. 1446-1451.

¹¹²⁰ Gaffiot, Félix, *Dictionnaire latin-français*, op. cit., p. 364.

¹¹²¹ Dans cette œuvre, Platon condamne l'union sexuelle entre membres d'une même famille, Platon, *Les lois*, in *Oeuvres complètes*, éd. Maurice Croiset, Paris, Les Belles Lettres, 1962- 1978, Livre VIII, p. 1422.

consanguinité à *L'Ancien Testament* de *La Bible*¹¹²³ ont commencé à prendre de l'ampleur. Des exemples édifiants et intrigants ont marqué l'histoire de l'inceste comme les relations entre Agrippine et son frère, les mœurs de la famille italienne des Borgia mais également les monarchies de Léon et de France au Moyen Âge.

La formulation du complexe freudien d'Œdipe depuis Sénèque, le mariage entre les frère et soeur Jupiter et Junon, mentionné par Virgile, les histoires ovidiennes des *Héroïdes* et des *Métamorphoses* mais surtout l'histoire de Phèdre, définissent plus précisément le conflit existant entre le désir sexuel adressé au parent de l'autre sexe et sa répression jusqu'aux analyses freudiennes. Dans *Totem et Tabou*¹¹²⁴, Sigmund Freud évoque la peur universelle de l'inceste, en séparant l'Œdipe qui est un processus de l'enfant vers le parent, de l'inceste qui vient généralement du parent. Dans les faits, l'inceste a toujours été considéré comme un crime et même un péché ce qui réclamait une peine des plus sévères. Dans le droit civil, l'inceste est examiné notamment dans les *Siete Partidas* d'Alphonse X : la relation incestueuse se trouve à la quatrième place des dix interdictions, la cinquième prohibition quant à elle, interdit le mariage entre des individus qui auraient commis le crime de l'inceste¹¹²⁵. L'inceste au théâtre est une notion explorée, un thème avec des possibilités infinies qui incitent notamment à la confession du crime commis, comme l'a rappelé Adrián J. Sáez dans une étude récente, où le motif est clairement rapproché de l'esthétique de la tragédie :

Un aspecto extremo del abanico de conflictos nacidos en el seno de la familia, y que apunta al *movere*, es el incesto, pues suscita un sentimiento de catarsis equiparable al matricidio o al parricidio. El incesto puede definirse como una relación amorosa –carnal– innatural e ilícita que supone una transgresión de las barreras familiares, con alcances en los órdenes jurídico, social y hasta político; a la vez que permite explorar, en algunas oportunidades, los dominios de las pasiones inaccesibles¹¹²⁶.

L'auteur distingue quatre sortes d'inceste : l'inceste consommé entre parents et enfants comme entre la mère et son fils dans *El castigo sin venganza*, l'inceste entre frères, l'inceste non consommé et de niveau vertical c'est-à-dire entre mère et fils dans *La gran Semíramis* et enfin l'inceste non accompli de niveau horizontal, à un même niveau familial comme dans *La*

¹¹²² Aristote compare les sentiments de terreur et de pitié produits par l'inceste au crime de famille, matricide ou parricide, Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, chapitre XIV, « De l'événement pathétique dans la fable. – Pourquoi la plupart des sujets tragiques sont fournis par l'histoire ».

¹¹²³ Dans le *Lévitique*, le chapitre 18 est consacré aux interdictions et à la nudité au sein de la famille et le chapitre 20 dénonce les relations incestueuses, *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 170, p. 173-174.

¹¹²⁴ Freud, Sigmund, *Totem et tabou*, éd. Dorian Astor, et Pierre, Pellegrin, Paris, Flammarion, 2015.

¹¹²⁵ « Del parentesco carnal espiritual, e de la cuñadia que embarga e desfaze los casamientos », Alphonse X, *Las siete partidas*, *op. cit.*, II, XII et XIII.

¹¹²⁶ Sáez, Adrián J., « Entre el deseo y la realidad: Aproximación al incesto en la comedia áurea » in *Nueva revista de filología hispánica*, Tome 61, n° 2, 2013, p. 607-628.

devoción de la cruz de Calderón de la Barca¹¹²⁷. Pour René Girard dans *La violence et le sacré*, l'inceste est une forme de violence extrême et contagieuse qui élimine les différences au sein d'une même famille, avec des répercussions sociales¹¹²⁸. Au théâtre, la réflexion sur l'inceste est beaucoup moins profonde, se limitant à une présentation des faits et de certains exemples :

Su consumación y representación sobre las tablas se restringe por interés dramático y decoro moral: En general, el alcance del incesto se limita a una confusión de los personajes entre la afinidad familiar con la llamada del amor, que cede paso al tratamiento dramático de un tema escabroso, y si se quiere, algo al fondo se acompaña del sufrimiento causado por una pasión prohibida. El conflicto se sitúa, pues, entre el deseo amoroso y la voz de la sangre, sin necesidad de acudir a teorías sobre el inconsciente¹¹²⁹.

Mais pire encore que l'inceste sexuel et consommé, l'inceste vertical est des plus monstrueux car il est perpétré par une femme :

À la fois tabou et sexualité, le phénomène incestueux demeure associé dans les consciences collectives à la gestuelle masculine. Lorsque l'acte est commis à l'initiative des femmes, il devient choquant car il entre en désaccord avec des discours sociaux qui dénoncent et traduisent le crime comme sujet à l'emprise de l'homme¹¹³⁰.

En effet, « in classical stories mother-son incest seems to be fairly rare, and is always presented as the most shocking relationship, but when it is deliberate on the part of the mother it is regarded as particularly monstrous », beaucoup plus que « Father-daughter incest is almost always initiated by the father [...] and often takes the form of rape »¹¹³¹. Deux types de relations incestueuses sont les plus courants : entre fils et mère, dans la plupart des cas suivis d'un parricide ou marricide et entre père et fille, où les filles tentent de fuir ou se mutilent afin d'échapper à la consommation de la relation¹¹³². L'inceste sexuel dans les deux versions de *Progne y Filomena* se construit de façon horizontale entre un homme et sa belle-sœur, ne faisant pas entrer en compte la question de la consanguinité. Enfin, il n'est pas question d'Œdipe dans les pièces puisque ni Zameis Ninias, ni Ninias, ni même Ithys, seulement âgé de quatre années, ne développent vis-à-vis de leur génitrice une quelconque attirance sexuelle. Seul l'inceste non consommé et de niveau vertical est présent et ce, seulement dans la pièce de Virués.

¹¹²⁷ « En la comedia hay cuatro categorías a partir de dos constantes principales y sus posibilidades combinatorias: El incesto puede consumarse o no ; y puede darse entre padres e hijos (vertical) o en el nivel fraterno (horizontal o lateral), paradigma más frecuente en el teatro áureo. », *Ibid.*, p. 609.

¹¹²⁸ Girard, René, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, 1972, VIII, « Totem et tabou et les interdits de l'inceste », p. 284-325.

¹¹²⁹ Sáez, Adrián J., art. cit., p. 624-625.

¹¹³⁰ Giuliani, Fabienne, « L'impossible crime », in *Champ pénal/Penal field*, Vol. VIII, 2011, p. 1.

¹¹³¹ Archibald, Elizabeth, *Incest and the Medieval imagination*, Oxford University, Oxford, 2001, p. 102.

¹¹³² Lacarra Lanz, Eukene, « Incesto marital en el derecho y en la literatura europea medieval », in *Clío y Crimen*, 7, 2010, p. 16-40, p. 31-32.

Dans *La gran Semíramis*, l'enfant a été placé comme s'il était coupable de son apparence trop proche de celle de sa mère :

SEMÍRAMIS : Yo he sido el capitán de los reales,
y mi querido hijo es quien ha sido
virgen entre las vírgines vestales.
Para deciros esto aquí he venido.
ya cual me veis, como mujer vestida,
y traigo a Ninias de hombre ya vestido.
Él, Semíramis, es la recogida,
en rostro y traje nada diferente
a mí, que he sido rey, por él tenido¹¹³³.

La reine a ainsi ôté à un homme, de surcroît héritier légitime de la couronne d'Assyrie, son identité sexuelle, en le travestissant à la fois physiquement et mentalement. Elle est particulièrement indigne de sa fonction maternelle et les conséquences sur son fils seraient dans la vraie vie des plus étonnantes. Celui-ci reste néanmoins confiant et reconnaissant envers sa génitrice :

Y yo asimismo loo **tu grandeza**
y encarezco **tu espíritu elevado,**
y admiro **tu prudencia y fortaleza.**
Y ser tu hijo y ser de ti estimado,
tengo por mayor suerte y más riqueza
que si del alto Amón fuera engendrado¹¹³⁴.

L'éloge et la reconnaissance de Ninias pour sa mère poussent Sémiramis à livrer ses sentiments les plus intimes et à se confier, commettant ainsi une erreur de plus à tous ses forfaits précédents :

SEMÍRAMIS : Eso me causa a mí mortal tristeza,
eso me quita a mí todo el contento
que puede dar tu celestial belleza;
mas, ¿qué furioso disparate intento?
¿Adónde me despeñan mis deseos?
¿Dónde vuela mi vano pensamiento?

NINIAS : ¿Qué hablas entre ti?

SEMÍRAMIS : Mil devaneos.

NINIAS : Pues, ¿qué pasión los causa?

SEMÍRAMIS : Mil pasiones.

NINIAS : ¿No puedo yo saberlas?

SEMÍRAMIS : Por rodeos¹¹³⁵.

¹¹³³ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis, op.cit.*, III, vv. 1499-1507. Nous modifions la ponctuation par hyperbate : « Él, Semíramis es la recogida », par « Él, es la recogida Semíramis. ».

¹¹³⁴ *Ibid.*, III, vv. 1563-1568.

¹¹³⁵ *Ibid.*, III, vv. 1569-1577.

Les interrogations pressantes du jeune prince envers son « amada madre » qui alternent avec des réponses concises de la reine ne font qu'augmenter l'imminence d'une terrible révélation. Les tergiversations de la reine qui sont teintées d'un air de confession pour une passion dévorante ou un feu dévastateur surprennent aussi bien le prince que les spectateurs qui se rendent compte du degré de perversité de la reine. La reine se méprend sur le sens d'« amada » et reçoit cet adjectif comme une invitation à partager sa passion :

NINIAS : No entiendo, **amada madre**, tus razones.

SEMÍRAMIS : ¡Qué dulce nombre, **amada**, y cuán acedo es el de **madre**, que con ése pones!
 Tan grande es mi pasión, que ya no puedo disimularla más ni resistirla.
 Ya, ya me rindo; ya rendida quedo;
 ya no puedo mi pena diferirla;
 mas ¿cómo la diré? ¿Qué voz, qué aliento,
 qué palabras tendré para dezirla?
 Inmenso es mi dolor y mi tormento;
 helada estoy y en medio estoy de un fuego,
 todo por...¹¹³⁶

Sa passion amoureuse et charnelle s'exprime à travers l'image du feu, un élément de la tradition amoureuse pétrarquiste mais aussi à travers le froid et la glace, qui peuvent symboliser la difficulté de dire ou d'exprimer. On pourra alors penser au parallèle avec Sénèque et au modèle de Phèdre, l'une des références culturelles quand on parle d'inceste même si Phèdre est la marâtre d'Hippolyte. Comme dans l'œuvre sénéquienne où Phèdre se confie à sa Nourrice¹¹³⁷, Sémiramis fait advenir la confession dans un dialogue avec l'intéressé lui-même, ce qui est plus monstrueux, et peut-être aussi assez original. Zameis Ninias en ressent de l'horreur et cela pourrait être une variante viruésienne ajoutant de la monstruosité à la figure monstrueuse de la mère incestueuse.

Dans cette confusion des sentiments qui, ne l'oublions pas, renforce la propre confusion de genre des deux personnages, l'un masculinisé, l'autre efféminé, la chute et l'aveu funestes de la reine invitent le prince son fils à partager cette passion dans la chambre de la reine :

¹¹³⁶ *Ibid.*, III, vv. 1578-1589.

¹¹³⁷ On rappellera la confession faite par par l'héroïne éponyme de *Phèdre* de Sénèque qui avoue également à son fils être amoureuse de lui, consumée par « le feu dévorant de l'amour bouillonne dans mon sein ; mon cœur est en proie à toute la violence de l'amour. Cette ardeur cruelle a pénétré dans mes veines, comme la flamme rapide se répand dans un édifice et en dévore toutes les parties. », Sénèque, *Phèdre*, éd. Jean-Philippe Royer et Léon Herrmann, Paris, Les Belles lettres, 1996, vv. 640-644.

NINIAS : ¿Dónde vas?

SEMÍRAMIS : A mi aposento.

Vase SEMÍRAMIS¹¹³⁸.

Dans *La gran Semíramis*, seul sur scène, Zameis Ninias s'adresse à cette mère indigne qui souhaite tirer profit de son corps. Cette passion interdite est décrite comme un appétit avilissant pire que celui des bêtes sauvages, ce qui animalise d'autant plus les instincts de la reine. De même, le pluriel utilisé pour ces « viles torpezas [...] peores que los brutos animales », renforce un discours anti-féminin plus général : il renvoie à une catégorie de femmes monstrueuses :

NINIAS: Bien fuera torpe yo, bien fuera ciego
si la maldita causa no entendiera
que de razón te priva y de sosiego.
Juzgar mejor tu plática pudiera
si tu **desenfrenada y torpe** vida
tan bien como la sé no la supiera.
¡Oh, mujer **sin vergüenza** y atrevida,
las **viles torpezas sensuales**
del todo avasallada ya y rendida;
al fin llegáis a ser las que sois tales
en seguir **sin vergüenza el apetito**,
peores que los brutos animales!¹¹³⁹

Le sentiment de culpabilité de la victime d'inceste ainsi que le manque de honte de la part de la coupable d'inceste sont exprimés ; le prince se reproche de ne pas s'être méfié d'une femme trompeuse :

Yo, yo tengo la culpa, que permito
que reine una mujer engañadora.
Pues muera yo si el reino no le quito¹¹⁴⁰.

Il révèle la lubricité de sa mère qui a attiré un millier d'amants dans un lit qu'il désigne comme étant sali – par une pratique par conséquent connue de tous –, et déconstruit le portrait de la mère idéalisée et aimante :

¿Pensabas, **madre pérfida y traidora**,
hazer de mí lo que de mí has hecho
desde que de mi reino eres señora?
¡Oh fiero corazón! ¡Oh enorme pecho!
¡Si yo quisiera un tiempo me gozaras
en tu **lascivo, infame y sucio lecho!**¹¹⁴¹

¹¹³⁸ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, op. cit., III, v. 1589.

¹¹³⁹ *Ibid.*, III, vv. 1590-1601.

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, III, vv. 1602-1604.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, III, vv. 1605-1610.

Pour tenter d'expliquer cette inspiration, il associe l'inceste à une tendance plus générale : celle du désir et du caractère libidineux de sa mère. En plus du dégoût inspiré par l'inceste, s'ajoute la peur de l'infanticide, plus grande encore car la reine a démontré à de nombreuses reprises sa capacité à exécuter ses amants :

después, **como a los otros me matarás**
por encubrir estas maldades fieras,
que el cielo las descubre y hace claras!
No son sospechas éstas ni quimeras¹¹⁴².

La mise au jour de la personnalité complexe et retorse de sa mère devient évidente : elle confirme sa responsabilité dans d'autres meurtres d'hommes :

Cuando del templo me sacó Sintabo,
me lo dijo con **pruebas verdaderas**.
Tu condición desde el principio al cabo
me dijo; y aunque entonces le creía,
mejor agora de creerle acabo;
la muerte de mi padre me decía,
la cual con pena dolorosa y fuerte
amargamente yo llorando oía¹¹⁴³.

La lâcheté du prince ainsi que son efféminement sont mis au second plan par ces confessions du véritable visage de sa mère et, même s'il n'a pas tenté de l'arrêter, sa responsabilité est engagée. Ironiquement, il trouve désormais du réconfort dans le giron du père défunt, détruisant totalement l'image de la mère protectrice :

¡Oh **padre amado**, permitid que acierte
a vengar vuestra muerte lastimosa,
si puedo yo a mi madre dar la muerte¹¹⁴⁴!

Le jeu phonétique construit à partir de « entrañas », mot fort pour exprimer le lien entre une mère et son enfant, se poursuit avec « marañas » et « mañas » qui qualifient parfaitement l'attitude de la reine désormais mise à jour par le fils et l'accumulation des allitérations en « m » que l'on retrouve notamment dans les termes significatifs de *madre* ou *muerte* :

Si por vengaros no es injusta cosa
matar a quien me trajo en sus **entrañas**,
yo mataré a **mi madre** rigurosa.
Daré fin con su **muerte** a sus **marañas**,
acabarán sus vicios y maldades,
sus diabólicas artes y sus **mañas**;
evitaré sus fieras crüeldades,
cortaréle en agraz su vil deseo,
gozaré yo mis reinos y ciudades.
Por el eterno Dios que adoro y creo,
que si segunda vez osa tratarme

¹¹⁴² *Ibid.*, III, vv. 1611-1614.

¹¹⁴³ *Ibid.*, III, vv. 1615-1622.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, III, vv. 1623-1625.

de su lascivo pensamiento y feo...
Mas ¿dónde del enojo veo llevarme?
¿A qué la justa ira me convida?
¿Cómo? ¿Por qué, y de quién quiero vengarme?
¿Quién **dará muerte** a quien le dió la vida¹¹⁴⁵?

La mort répétée dans « matar », « mataré », « dar la muerte », « daré fin », « acabarán », « cortaréle » et « dará muerte » s'impose comme unique recours à cette passion interdite, même si cela coûte à Ninias de songer à tuer celle qui l'a enfanté. De ce dégoût, le dramaturge présente au public les deux versions : celle du fils qui « subit » l'inceste de la mère – bien que la relation ne soit aucunement consommée – et celle de la mère coupable de désirs incestueux. Dans un long aparté, Sémiramis se livre à une autocritique portant notamment sur ses sentiments, qu'elle caractérise comme anti-maternels :

¿Quién me podrá **socorrer**
si junta para ofenderme
Amor todo su **poder**?
Ninias, si de mi pasión
conoces la **furia** loca,
no quieras, pues no es razón,
que la descubra la boca,
pues la muestra el corazón.
Humíllate a mis querellas
y **repara** en mis **tormentos**,
pues bastan ellos y ellas
para detener los vientos
y **derribar** las estrellas.
No desprecies el dolor
que **muestran** mis ojos tiernos,
mira que le causa **Amor**,
que en cielos, **tierra** y **infiernos**
es universal **señor**.
Si en el alma y cuerpo y faz
te juzga toda la **tierra**
por ángel del cielo, haz
que tenga ya fin mi **guerra**,
pues es de ángeles dar paz.
Duélate mi pena **fuerte**
y mi pasión **dolorida**;
trueca mi contraria suerte,
preserva mi **triste** vida,
evita mi **fiera muerte**. [...]
Bien puedes creerlo así,
pues el mal con que peleo
a mí me saca de mí¹¹⁴⁶.

Elle est donc spectatrice de ce phénomène dont elle n'a plus le contrôle et la mention des éléments antagoniques de la terre, des cioux et des enfers indique un glissement de la relation mère-fils à maîtresse-amant. De plus, l'âpreté dans la diction de ces mots renforcés par les allitérations « r », « s » propres à exprimer la douleur et la passion, dans le sens

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, III, vv. 1624-1641.

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, III, vv. 1644-1671, vv. 1674-1676.

christique de la souffrance, donne à cette déclaration d'un amour interdit toute sa force. La rhétorique utilisée renvoie au langage amoureux traditionnel en poésie ; plus encore, il semble que Sémiramis s'exprime ici comme un homme aimant qui tente de faire fléchir celle qu'il aime. Elle se dit victime de l'amour et de la passion amoureuse, évoquant le « cruel que me hirió », (III, v. 1705) qui pourrait renvoyer à Cupidon, Dieu de l'Amour. Dans la tradition poétique, sauf peut-être des cas exceptionnels, c'est une voix masculine qui exprime son désir, pour un objet qui est une femme¹¹⁴⁷. Parmi les stratégies employées par le moi poétique, la supplication, la prière, l'imploration sont des figures récurrentes : ces utilisations participent donc à une inversion dans le couple incestueux du masculin et du féminin. Par ailleurs, les images de la mort de l'amant qui ne peut vivre car vivre c'est mourir, affecté par une maladie d'amour, sont aussi propres à la poésie amoureuse, et plus particulièrement dans la tradition qu'on dit *cancioneril* pour l'Espagne. On renverra au dialogue d'adieux de don Alonso et doña Inés dans *El caballero de Olmedo*¹¹⁴⁸ de Lope de Vega. L'amant, sur le départ, dit se trouver « con las ansias de la muerte »¹¹⁴⁹ et plus loin : « Parto a morir, y te escribo / mi muerte, si ausente vivo, / porque tengo, Inés, por cierto / que si vuelvo será muerto, / pues partir no puedo vivo »¹¹⁵⁰.

Consciente de ce qu'elle ressent comme étant anti-naturel et anti-maternel, Sémiramis n'est toutefois plus capable de réfréner sa passion qui prend le pas sur son libre arbitre. Presque surnaturel, le désir incestueux contrôle tout et les négations couplées à la deuxième personne du singulier mettent en évidence la force indomptable qui régit désormais la reine. L'inceste en est même devenu une maladie incurable, une souffrance qu'elle ne peut dépasser :

Mayor dolor que la **muerte**
me causará el alejarte,
que mi tormento más fuerte
será no poder mirarte,
pues mi mayor gloria es verte.
Muera y sea en tu presencia,
que **muerte** será gustosa
y no **viva** yo en ausencia,
que es **muerte** más rigurosa
y más áspera sentencia.
No puedo sin ti pasar,
no puedo sin ti vivir;

¹¹⁴⁷ González Martínez, Lola, « El léxico de tradición petrarquista en los sonetos amorosos de la Edad de Oro » in *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, éd. María Cruz García de Enterría, Alicia Córdón Mesa, vol. 1, 1998, p. 723-734.

¹¹⁴⁸ Vega, Lope de, *El caballero de Olmedo*, éd. Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Madrid, Espasa Calpe, 2007.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, III, v. 2197.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*, III, vv. 2212-2217.

por fuerza te he de buscar,
por fuerza te he de seguir,
por fuerza te he de alcanzar.
 No puedes huir de mí,
 que he de correr mucho yo,
 pues quiere que sea así
 el cruel que me hirió
 dejándote sano a ti¹¹⁵¹.

L'insistance mise sur la force et le devoir contenu dans l'expression « he de », ainsi que l'omniprésence de la mort par rapport à la vie, le lexique de la recherche et de la course font des sentiments incestueux ressentis par la reine une force irrésistible qu'elle ne peut éviter. Pour exorciser l'inceste qui est un délit cruel et des plus repoussants, la mort de la reine coupable n'est possible et envisageable que des mains de son propre fils, ce que nous verrons dans la dernière partie de notre travail. Au moment de sa mort – la reine dont les propos sont rapportés par le portier Diarco – renverra sur son fils la culpabilité de son assassinat et jouera une dernière fois sur la corde sensible, non plus amoureuse et passionnée mais maternelle et tendre. Au langage de l'amour érotique s'opposera désormais celui de l'amour maternel :

« ¡Hijo cruel, ingrato,
sacrílego, inhumano,
enemigo perverso, mal nacido!
 ¿Tan fiero desacato,
 tan atrevida mano,
 en la que te ha engendrado y te ha parido?
 ¡Oh, mundo ya perdido!
 ¿de quién podrá fiar el hombre triste
 si a mí mi hijo amado
 por ser de mi adorado
 me da la muerte? Pero no naciste
 tú de mí, fiera horrible,
 que es imposible, pues que tal hiziste.
Cruel, fiero, inhumano,
 ¿Yo te traje en mi vientre?
 ¿Yo en mis tiernas entrañas te he engendrado¹¹⁵²?

Dans cette tirade, les répétitions et les énumérations d'adjectifs qualificatifs en rapport avec le fils et ce que celui-ci lui inspire, les nombreuses exclamations et questions rhétoriques mettent de l'emphase sur le drame qu'elle vit tout comme l'insertion du son « is » à l'intérieur des rimes, en fin de vers, et les nombreux « i » internes qui créent une harmonie dans ce qui est impossible. De plus, elle insiste sur l'accouchement, et l'engendrement comme un moment-clé de sa vie alors qu'auparavant, elle ne considérait son fils que comme un objet sexuel.

¹¹⁵¹ *Ibid.*, III, vv. 1687-1706.

¹¹⁵² *Ibid.*, III, vv. 1979-1994.

Mais le plus curieux reste cette annulation de la filiation entre elle et son fils alors qu'elle aurait plutôt eu intérêt à nier ce lien quand elle exprimait pour lui son amour charnel. Elle rejette désormais celui qu'elle a enfanté et le renvoie au monde animal. Pour ce faire, la reine accuse une inversion d'enfant, son véritable fils aurait été tué, jouant ainsi avec la dichotomie de la vie et de la mort :

No, no; en el suelo hircano,
o en el egipcio, entre
las fieras más crüeles **te has criado**,
de ellas **alimentado**,
de ellas **nacido** y **engendrado** has sido.
Las amas te trocaron
y al que **parí mataron**,
que no es posible ser **de mí nacido**
un monstruo tan disforme
tan enorme mal ha cometido.
Los fieros animales
respetan **las entrañas**
donde tomaron ser y **se engendraron**;
¿qué furias infernales
con sus crüeles sañas
a ti, perverso hijo, te **criaron**?
¿Cómo, di, te incitaron
a dar la muerte a quien te **dio la vida**,
y a quien la propia suya
a la voluntad tuya
con un inmenso amor tuvo rendida?¹¹⁵³

Si Sémiramis telle qu'elle est présentée dans l'œuvre de Virués s'inscrit dans la tradition des quelques rares femmes incestueuses comme Agrippine et Lucrece, deux célèbres figures de l'Antiquité et de la Renaissance, à ceci près que Sémiramis abandonne l'ambition politique au profit d'une passion sexuelle perverse, on peut aussi considérer que « la mise en commun de leur caractère s'expliquent par l'unicité de la figure criminelle des femmes où ces dernières sont [vues] à travers le prisme des représentations dominantes de la « femme » : ange et démon, maman et putain « monstrueuse »¹¹⁵⁴ Agrippine et Lucrece sont une seule et même femme criminelle dont l'utilisation sert tour à tour aux écrivains pour dénoncer ou apprivoiser les passions familiales »¹¹⁵⁵. Elle est en tout cas une « mauvaise mère », ou, pour reprendre le titre d'un article de Coline Cardi, une « figure féminine du danger »¹¹⁵⁶.

¹¹⁵³ *Ibid.*, III, vv. 1995-2015.

¹¹⁵⁴ Bard, Christine, *Femmes et justices XIX^e-XX^e siècles*, PUR, Rennes, 2002, p. 208.

¹¹⁵⁵ Giuliani, Fabienne, « L'impossible crime », art. cit., p. 18.

¹¹⁵⁶ Cardi, Coline, « La 'mauvaise mère' : figure féminine du danger », in *Mouvements*, 49, 2007, p. 27-37.

2.1.3 La mère infanticide : Procné dans l'œuvre de Castro

La seconde reine et mère dangereuse, cette fois-ci au-delà de la « pseudoprésence », est un archétype singulier qui hante l'imaginaire antique. Tout comme Médée qui, pour se venger de Jason, tue son fils, dans la version ovidienne, Procné assassine Ithys en réponse à un affront de la part de son mari¹¹⁵⁷. Ovide dans son récit sur les soeurs athéniennes ouvre la voie à une réflexion sur le cannibalisme féminin qui est perpétré dans l'oeuvre de Guillén de Castro : le meurtre du petit garçon par une découpe et une cuisson, propres au rôle féminin de la cuisinière.

Si l'on reproche aux pères d'être peu présents, démissionnaires d'une autorité qu'ils ont perdue, ce sont surtout les mères qui sont les premières visées, comme responsables d'un dérèglement au sein de la famille. Dans *Progne y Filomena* de Guillén de Castro, la figure de l'infanticide est également le résultat de la vengeance d'une épouse bafouée qui sert à son époux le corps de leur fils. La filiation est très importante dans cette pièce où la réflexion est orientée sur le fils plus que sur la fille ou le lien avec la mère et le père, mais également entre les deux reines et leur père Pandión. Procné est la seule reine du corpus qui entretient un tant soit peu une relation, dans la pièce, avec son fils et sa fille, formant avec son époux une famille parfaite en apparence. Comme le rappelle un domestique à son maître Térée, ses deux enfants, considérés comme les héritiers naturels de la couronne de Thrace, sont le parfait portrait de leur père, la mère étant sciemment mise de côté comme il est de coutume :

tienes un hijo de cuatro.
Y una hija que habrá un mes
que tiene cumplido un año.
Son dos estrellas los dos,
dos ángeles soberanos
y dos partes de un espejo
donde tú te estás mirando,
pues al vivo en cada una
se ve tu mismo retrato¹¹⁵⁸.

Les scènes de relations tendres entre la mère, le père et leur enfant sont au cœur de l'intrigue, lui donnant une tonalité d'allégresse avec laquelle tranchera l'horreur de l'infanticide à venir :

Salen Progne, y Filomena, su hermana, y un niño llamado Itis de cuatro a cinco años, y dos criados que las acompañan.

PROGNE : ¡Señor mío!

¹¹⁵⁷ Halm-Tisserant, Monique, « Festin cannibale. La mère égorgeuse » in *Kentron*, n°10, 1, 1994, p. 59-70.
¹¹⁵⁸ Castro, Guillén de, *Progne y Filomena*, op. cit., II, p. 137.

TEREO : Señora de mi alma,
mi bien, hijo querido, ángel hermoso.

ITIS : Padre del corazón.

TEREO : ¡Ay, hijo mío!
[Aparte.]
(Vuestra sangre es la ingrata a quien adoro.
Perdonad si la ofendo, porque vence
a este amor tierno el suyo riguroso,
pues aunque a vos con toda el alma os quiero,
ella me abrasa el alma con los ojos.)

ITIS : Deme un abrazo que a mi madre lleve.

TEREO : Tomad mi bien, llevádsele.

ITIS : Mi madre
tome este abrazo.

PROGNE : ¡Ay hijo de mi vida!
Dichoso lazo que ligáis dos almas
de dos naturalezas diferentes.

CRIADO 1º : Notablemente quiere el Rey al Príncipe.

CRIADO 2º : Pierde el seso por él, es cosa extraña¹¹⁵⁹.

Lorsque la reine est seule avec le prince, elle veille sur lui avec bienveillance, embrassant le rôle de la reine et de la mère idéale qui s'extasie devant la vigueur de son enfant : « PROGNE : ¿Y vos, saldréis a caza mi lucero? / ITIS : Sí, madre, y un león traello quiero. », (II, p. 139). Lorsqu'elle découvre l'affront fait par son époux à sa sœur, son état de furie interpelle son jeune enfant qui vient à sa rescousse :

ITIS : ¿Qué tiene madre? ¿Qué grita?

PROGNE : Venid, hijo de un traidor
de casta infame y maldita, [...] ¹¹⁶⁰

Procné reproche à son fils de tant ressembler à son père, ce sur quoi Térée avait également insisté en soulignant la ressemblance incroyable entre le père et le fils. Aucune ressemblance avec sa mère n'est donc notée, ce qui est tout le contraire de Sémiramis pour qui l'androgynie voire la quasi-gémélicité de la mère et du fils intrigue :

PROGNE : Por ser retrato de aquél
que a esta venganza me incita,
para atormentalle el alma quiero quitalle la vida¹¹⁶¹.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, II, p. 138.

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, II, p. 148.

¹¹⁶¹ *Ibid.*

Malgré le jeune âge du prince et à cause de son ingénuité et son innocence d'enfant, Ithys demande à sa mère quelle est sa responsabilité et pourquoi il devrait être sacrifié :

ITIS : En lo que hizo mi padre
 ¿qué culpo yo, madre mía¹¹⁶²?

La réaction de sa mère qui s'en va et l'impulsion du fils qui court à sa rencontre et l'implore marquent la rupture opérée par la reine qui ne considère plus son fils comme son enfant : « ITIS : ¡Madre mía! », (II, p. 148). Le cri déchirant du fils qui implore sa mère de ne pas le tuer est répété plus tard dans la pièce par Driante son cousin, envers Philomène, où l'on peut voir un glissement du statut de la mère d'une reine à l'autre avec notamment le mariage final entre Arminda et Driante. La reine change radicalement de comportement : celle qui, au début de l'œuvre apparaissait comme aimante, devient désormais détestable à la « façon » de la double infanticide Médée, déterminée à poursuivre son but sans se soucier d'un quelconque instinct maternel : « Cruel imitadora de Medea, Procné que parecía primero querer cariñosamente a su hijo Ithys, al enterarse de los engaños de Tereo su esposo, decide matar al niño para vengarse y suprimir la descendencia de un traidor »¹¹⁶³. La reine est entièrement responsable d'un acte odieux sur un innocent, à l'inverse de la reine Irène de Byzance dans *La república al revés*, qui, elle, mutile son fils en l'énucléant pour le punir d'une attitude tyrannique : « sacando, aunque soy su madre, / los ojos de un traidor hijo. »¹¹⁶⁴. L'enfant constitue par conséquent une source de difficultés au sein du conflit amoureux et du couple royal, apparaissant comme une « victime expiatoire »¹¹⁶⁵. Contrairement aux autres reines qui avaient affaire à des adolescents voire à des enfants d'âge adulte, dans le cas de Procné, il s'agit d'un très jeune enfant de quatre ans, presque un nouveau-né, ce que le texte précise pour renforcer la particularité de la relation existante. Très vite, la présence d'Ithys s'accompagne d'un enjeu crucial, comme l'indique Christaine Faliu-Lacourt : « Le jeune garçon sert de lien entre des parents par ailleurs séparés par le conflit intérieur de Tereo qui continue à aimer Filomena »¹¹⁶⁶. Enfant maudit, il est aussi un enfant-objet¹¹⁶⁷. Il s'agit par conséquent d'une manipulation de la part de la mère dont l'objectif n'est pas politique comme Sémiramis mais personnel et émotionnel. Avec ce thème, l'auteur renvoie à l'infanticide, un

¹¹⁶² *Ibid.*

¹¹⁶³ Faliu-Lacourt, Christiane, « La madre en la comedia », art. cit., p. 46.

¹¹⁶⁴ Molina, Tirso de, *La república al revés*, op. cit., III.

¹¹⁶⁵ Faliu-Lacourt, Christiane, *Guillén de Castro*, Thèse de doctorat, Toulouse, 1984, p. 344.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*

¹¹⁶⁷ Sur la place de l'enfant et son symbolisme dans la littérature antique, voir Jouan, François, « Le thème de l'enfant maudit dans les mythes grecs », in *Enfants et enfances dans les mythologies*, éd. Danièle Auger, Paris, Les Belles Lettres, 1995 et Damet, Aurélie, « La part du féminin et du masculin dans l'infanticide : des realia aux représentations tragiques (Athènes, époque classique) », in *Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfants*, éd. S. Dubel et A. Montandon, PUBP, 2012, p. 315-327.

crime interdit et cruellement puni à l'époque même s'il s'agit d'une pratique courante : « Este tema conmovía tanto a los espectadores que los dramaturgos, y Guillén de Castro en particular en varias comedias, se atrevieron a llevarlo a las tablas y en el campo de la pintura »¹¹⁶⁸. La fille Arminda est donc arrachée à sa mère à cause des craintes d'un nouvel infanticide et pourtant, nous apprenons qu'elle grandit à l'écart du palais de Thrace, en l'absence donc de sa mère. Dépossédée volontairement de son rôle de mère, puisqu'elle passe ces dix-sept années sans savoir ce qu'il est advenu de sa fille et avec la mort de son fils sur la conscience, Procné reprend son rôle de jeune enfant qui attend elle-même une protection de la part de son père : « ¿Y no viene a socorrerme / mi padre? ¿Qué es de mi padre? », (III, p. 156). La conséquence de l'acte odieux perpétré par la reine-mère dangereuse a des répercussions sur le second enfant qui se développe sans repère identitaire d'une part, et sans éducation princière d'autre part :

Salen Arminda y el villano que la crió.

ARMINDA : Deja, suelta.

VILLANO : Hija, señora,
no la sigas, que es ligera
la corcilla; escucha, espera. [...]
Oye agora¹¹⁶⁹.

Déterminée et têtue, Arminda se révèle être une jeune fille rebelle, qui va à l'encontre des codes de la société. C'est ainsi que dix-sept années plus tard, Arminda, à l'état presque sauvage, tombe sur Driante, son cousin né dans les montagnes et incapable de communiquer. Deux jeunes adolescents de dix-sept ans perdus, sans véritable connaissance de leur noblesse, se retrouvent et réparent en quelque sorte les erreurs de leurs parents. L'autre conséquence néfaste du comportement meurtrier de Procné est la rencontre de deux êtres qui, sans savoir qu'ils sont du même sang, à la fois par leur père et par leur mère, tombent amoureux, reproduisant ainsi un second inceste sexuel dans la famille royale, le premier étant formé par les deux couples Térée-Procné et Teosindo-Philomène. Ainsi Procné tente-t-elle de se racheter vis-à-vis de la fille héritière à la fin de la pièce et la découverte pour les deux parents que leur fille est en vie répare en quelque sorte la mort du fils aîné :

PROGNE : ¡Hija mía!

ARMINDA : ¡Padre mío,
no malogres mi esperanza!

TEREO: ¿Qué crueldad o qué venganza
no pierden con esto el brío? [...]

¹¹⁶⁸ Faliu-Lacourt, Christiane, « La madre en la comedia », art. cit., p. 46.

¹¹⁶⁹ Castro, Guillén de, *Progne y Filomena*, op. cit., III, p. 152.

TEREO : Levanta.

ARMINDA : ¡Padre querido!

TEREO : Por ti, ¡ay hija, ay prenda cara!,
¿qué agravios no perdonara?¹¹⁷⁰

Arminda reprend alors la place de la reine en se mariant avec son cousin Driante et éclipse à la fin de la pièce les deux sœurs au cœur de l'histoire :

PANDIÓN : Mi dicha agora se vea,
pues que tales hijos cobro,
pues tales nietos me heredan.

ARMINDA : Tuya soy, Driante, amigo.

DRIANTE : Tuyo soy, Arminda, bella;¹¹⁷¹

Ce traitement des enfants tout jeunes puis adolescents est plutôt complexe dans cette pièce et la mort d'Ithys hante en amont les autres personnages féminins comme Philomène qui, quant à elle, ne prive pas son fils Driante de la vie, mais de l'usage de la parole, le rendant associal. Ainsi, une sorte nouvelle de castration s'effectue et la déviance des femmes-mères est particulière.

2.2 Mères indifférentes

2.2.1 Sémiramis dans *La hija del aire* : une mère insensible, intraitable et rivale

Contrairement à la mère anti-naturelle dans l'œuvre de Virués, Sémiramis de Calderón de la Barca incarne une génitrice insensible qui se comporte davantage en rivale de son fils qu'en mère aimante. La relation qu'elle entretient avec l'héritier est beaucoup plus conflictuelle même si elle n'est pas centrée sur une ambiguïté sexuelle et incestueuse, malgré la présence d'une ressemblance physique toujours aussi troublante. Sémiramis, qui est née en tuant sa propre mère justifie ainsi sa propre carence de repères familiaux : « rompí aquel seno nativo; / costándole al Cielo ya / mi vida dos homicidios. », (1^{ère} partie, I, vv. 876-878). Chez Pline l'Ancien, on retrouve cette image de l'enfant qui naît en déchirant les flancs de sa mère dans le monde des reptiles¹¹⁷². Les circonstances d'une naissance compliquée et

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, III, p. 163.

¹¹⁷¹ *Ibid.*, III, p. 164.

¹¹⁷² « Parmi les animaux terrestres, les serpents, de la génération desquels il n'a pas encore été parlé, sont ovipares. Ils s'accouplent en s'embrassant, et ils s'entrelacent tellement, qu'on pourrait les prendre pour un animal unique bicéphale. La vipère mâle enfonce sa tête dans la gueule de la femelle, et celle-ci la ronge dans le

symboliquement animalisée placent inévitablement la reine dans une relation tendue avec son enfant¹¹⁷³. De plus, si Sémiramis symbolise l'excès d'ambition, son fils est son antagoniste, tempéré et plus simple. Tout au long de la première partie de l'œuvre, Sémiramis est perçue uniquement comme une femme, certes séduisante et séductrice, mais son potentiel maternel n'est à aucun moment mentionné. Cependant, dans la deuxième partie de l'œuvre, sa caractéristique de mère est largement approfondie par le dramaturge. La correspondance entre la mère et son fils est au cœur d'une problématique strictement politique et ambitieuse, tout sentiment maternel étant mis de côté. De fait, comme le remarque Christiane Faliu-Lacourt, c'est précisément le 'formatage' du prince par sa mère qui conditionne les relations entre eux deux et donne le pouvoir à la reine d'écarter selon son bon vouloir cet enfant mâle qui la dérange : « Semíramis no permite a su hijo compartir con ella el poder y afirma actuar para el bien del reino a causa del carácter afeminado y temeroso, según dice ella, del heredero, debido en parte a su crianza solitaria »¹¹⁷⁴. Dans la deuxième partie, où la mère est au centre de l'intrigue, Ninias fait figure de jeune prince soumis à sa mère dépositaire du pouvoir suprême en l'absence du père, Nino ayant été empoisonné auparavant. Même devant le peuple d'Assyrie, il insiste pour que sa mère soit reconnue à sa juste valeur et remerciée pour la régence qu'elle a assumée en son absence :

TODOS : ¡Viva el sucesor de Nino!

NINIAS : De todos vuestros aplausos
 hago a los cielos testigos
 que, a disgusto de mi madre,
 ni los escucho ni admito.

UNO : Tú eres nuestro Rey y tú
 solamente has de regirnos.

NINIAS : Y ya que una obligación
 de hijo en el templo he cumplido,
 dejad que acuda a las otras,
 a mi madre agradecido¹¹⁷⁵.

transport du plaisir. Des animaux terrestres, la vipère est le seul qui produise dans son intérieur des oeufs d'une seule couleur, et mous comme ceux des poissons. [2] Le troisième jour, les petits éclosent dans l'utérus; puis elle en enfante un chaque jour, jusqu'au nombre de vingt environ : les derniers, impatients de ces lenteurs, déchirent ses flancs et la tuent. », Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, *op. cit.*, Livre X, LXXXII, LXII.

¹¹⁷³ « En el repertorio dramático calderoniano son realmente incontables las mujeres que mueren de parto, literalmente matadas por su propio engendro. [...] Si la genitora sobrevive al parto, la relación con los hijos suelen ser conflictiva, o en todo caso, problemática. », Trambaioli, Marcella, « La violencia y la figura materna en el teatro de Calderón » in *La violencia en el teatro de Calderón*, *op. cit.*, p. 489-510, p. 491.

¹¹⁷⁴ Faliu-Lacourt, Christiane, « La madre en la comedia », *art. cit.*, p. 47.

¹¹⁷⁵ Calderón de la Barca, Pedro de, *La hija del aire*, *op. cit.*, 2^e partie, I, vv. 1024-1034.

Une évolution troublante qui a rapproché les traits physiques du jeune homme de ceux de sa mère, alors que dans son enfance cela n'était pas si net, vient complexifier les relations entre la reine et son fils :

CHATO : *(Aparte.)*
Cuando niño, no era Ninias
a su madre parecido
tanto; aquel rostro y aquéste,
¿quién no dirá que es el mismo?

NINIAS : Y aunque la tengas, Lidoro,
Palabra doy al empero
coro de los dioses que hoy
no pida, a los pies rendido
de Semíramis, mi madre,
en premio de que no admito
un reino, sino que tengas
la libertad que has tenido¹¹⁷⁶.

Cependant, de son côté, la reine ne ressent pas d'amour débordant pour cet héritier qui ne lui apporte qu'une certaine légitimité aux yeux du peuple mais le gêne dans ses plans politiques. Comme une régente, c'est elle qui a pris seule la décision d'écarter son fils du pouvoir, allant à l'encontre des lois de l'hérédité patrilinéaire en vigueur. Elle se défend en soulignant l'étrange féminité et donc la faiblesse du prince :

que, yo mujer y él varón,
yo con valor y él con miedo,
yo animosa y él cobarde,
yo con brío, él sin esfuerzo,
vienen a estar en los dos
violentados ambos sexos¹¹⁷⁷.

Comme chez Virués où elle était davantage suggérée, il y a chez Calderón une vraie antinomie dans l'inversion sexuelle.

Sémiramis voit son action comme étant salvatrice pour le peuple, considérant mettre de côté son fils pour renforcer sa nature faible. Elle prend donc au sérieux son rôle de mère responsable puisqu'elle dit l'instruire jusqu'à ce qu'il soit en âge et surtout capable de gouverner à sa place :

Esta es la causa por que
de mí apartado le tengo
y por que del reino suyo
no le doy corona y cetro,
**hasta que, disciplinado
en el militar manejo
de las armas y en las leyes
políticas del gobierno,
capaz esté de reinar.**

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, I, vv. 1035-1086.

¹¹⁷⁷ *Ibid.*, II, vv. 429-434.

Mas ya que murmuran eso,
parte, Licio, y di a Lisías,
ayo suyo, que al momento
Ninias venga a Babilonia:
verán su ignorancia, viendo
que es pródigo en esta parte,
y no tirano, mi intento¹¹⁷⁸.

Toutefois, elle trahit vite ses intentions et confesse la haine et la répugnance ressenties pour ce fils, en partie à cause de l'étrange ressemblance physique – et seulement physique, dit-elle – existant entre eux :

Decir que a Ninias, mi hijo,
de mí retirado tengo,
y que, siendo mi retrato,
parece que le aborrezco,
es verdad lo uno y lo otro [...]
no me parece en el alma
y me parece en el cuerpo¹¹⁷⁹.

C'est cette reconnaissance physique qui sera davantage étudiée tout au long de la deuxième partie de la pièce, tout comme le déséquilibre mental du jeune prince qui a vécu sans repères et sans réelle connaissance de sa famille. Ainsi, le jeune prince n'est-il pas déboussolé ni curieux d'en apprendre plus sur sa famille lorsqu'il croise Chato, le serviteur le plus ancien de la reine, à qui il soutire des informations de première importance pour mieux se connaître :

NINIAS : Pues ¿quién eres?
CHATO : Chato, aquél que cuando niño
solías jugar con él.
NINIAS : No te había conocido.
CHATO : Yo tampoco, porque estás
a tu madre parecido
más que antes; todo su rostro
cortado es aqueste mismo.
NINIAS : Dime: ¿cómo estás tan viejo
y tan pobre?¹¹⁸⁰

Suite à l'abdication de la reine en faveur de son fils et à cause de la pression exercée par Lidoro notamment, Semíramis se réfugie dans sa chambre du palais et refuse même de voir son propre fils :

NINIAS : Entraré a ver a mi madre.

¹¹⁷⁸ *Ibid.*, II, vv. 435-450.

¹¹⁷⁹ *Ibid.*, II, vv. 405-409, vv. 411-412.

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, I, vv. 1095-1104.

LIBIA : Ella, gran señor, nos dijo
que nadie, ni aun vos, entrase
dentro de aqueste retiro.

NINIAS : Si quien no fuera una dama
aqueso me hubiera dicho,
respondiera de otra suerte;
pero a vos basta deciros
que esos preceptos se entienden
con todos y no conmigo.¹¹⁸¹

Un bras de fer va ainsi s'engager entre sa mère et le prince Ninias, qui devient alors un personnage essentiel à l'intrigue alors que jusqu'ici, il était rabaissé et évincé. Dès lors, défaisant ce qui a été fait par la reine, il assumera une position constamment antinomique de celle de sa mère. Ainsi libère-t-il Lidoro, auparavant réduit à l'esclavage par Sémiramis :

NINIAS : Alza, Lidoro del suelo,
levanta, a mis brazos llega,
que quiero desagaviar
de mi madre las ofensas
con mis favores¹¹⁸².

Le fils et la mère s'affrontent avec beaucoup d'animosité, Sémiramis recevant finalement Ninias pour lui transmettre les insignes du pouvoir de son père dans sa chambre où elle vit désormais recluse, mais sans lui montrer son visage – elle est voilée par un linge noir qui symbolise la mort – ; la couleur souligne ainsi la rupture consommée entre la mère et son fils, telle que la raconte le général Friso :

de aquesta fábrica inmensa,
para estancia suya hizo
clavar ventanas y puertas,
guardando desde aquel día
una viudez tan severa,
que el Sol apenas la ve,
si el Sol la ve, es a penas.
De todas las damas suyas
una sola sale y entra
a servirla, sin que otra
ninguna el rostro la vea.
Tanto que, entrando su hijo
a rendirla la obediencia,
le habló cubierta la cara
de un negro cendal, y,
en muestra de que gustaba que él
governase, la diadema
y el cetro de oro, que fue
de Nino, su esposo, herencia,
le dio, y para coronarse,
con tantas públicas muestras
como hoy hace Babilonia,
su permisión y licencia¹¹⁸³.

¹¹⁸¹ *Ibid.*, I, vv. 1149-1158.

¹¹⁸² *Ibid.*, II, vv. 1457-1461.

¹¹⁸³ *Ibid.*, II, vv. 1258-1280.

Toutefois, le roi se méfie encore de sa mère et devant le peuple, lors de son acclamation, il rappelle qu'elle est « mi señora y vuestra Reina », (I, v. 1348). Quant à Sémiramis, son fils n'est qu'un rouage dans la stratégie qui lui permet d'atteindre le pouvoir. Sa retraite pour soit-disant pleurer la mort de son mari – alors qu'elle est accusée de l'avoir assassiné – lui sert à contourner l'autorité de son fils pour prendre sa place :

Ninias es mi retrato;
pues con sus mismas señas robar trato
la majestad que, sin piedad alguna,
ladrona me he de hacer de mi fortuna.
A este efecto ya tengo prevenidos
adornos a los suyos parecidos,
porque aun las circunstancias más pequeñas
no puedan desmentirnos en las señas.
A este efecto en aqueste vil retiro,
donde un suspiro alcanza otro suspiro,
del femenil adorno haciendo ultraje,
me he ensayado en el traje
varonil, porque en nada
me halle la novedad embarazada¹¹⁸⁴.

L'échange d'identité lui semble enfin à portée de main dans ce contexte de deuil et tout est précisément planifié et exposé au public :

Este luto funesto
pudiera asegurártelo bien presto,
pues hipócrita es, que triste encubre
la vanidad que de modestias cubre.
A este efecto también me he retirado
con tanta autoridad, tanto cuidado,
por tener hecha ya la consecuencia
de que ninguno llegue a mi presencia. [...]
Ya he dicho que ladrona
he de ser de su cetro y su corona;
para robo tan grave,
el paso me asegura aquesta llave.
[...] Cuando
las sombras de la noche sepultando
su vida estén en el silencio mudo
de su sueño, no dudo
que, tapando su boca
con los fáciles nudos de la toca,
podré, ciego, traerle
donde el Sol otra vez no llegue a verle,
en su lugar quedando
yo, desmentido el sexo, gobernando¹¹⁸⁵.

Sémiramis est perçue par son fils avant tout comme une souveraine plutôt qu'une mère tendre et maternelle qu'il connaît à peine, ayant été élevé loin d'elle. Toutefois, ce qui semble surprenant de la part de Calderón est le discours tenu par la reine qui a adopté l'identité de son

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, II, vv. 2102-2115.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, II, vv. 2116-2145.

fils, dans une perspective qui met en avant son statut de mère idéale en inadéquation avec son comportement passé. Sous une fausse identité, elle tente de réhabiliter l'image de la reine comme une mère :

Semíramis, que, en fin, es madre y
como así me quiere,
me envía con él un aviso,
en que me dice y me advierte
de quién me debo guardar
y de quién fiarme. A este
fin por su cuarto a esta hora
quiso que, secretamente,
bajase; y así, desde hoy
más atentos y prudentes
vivid todos, porque sé
quién me sirve y quién me ofende¹¹⁸⁶.

Ninias, de son côté, met en lumière une filiation difficile à assumer. Toutefois, il tente de se comporter en fils aimant :

**Semíramis es mi Reina,
mi señora y mi madre**, y cuantas
sospechas de ella se fingen,
lo mismo a mí que a ella agravian;
porque soy tan hijo yo
de su deidad soberana,
**que somos los dos un mismo
compuesto de cuerpo y alma**¹¹⁸⁷.

La vraisemblance de l'échange convainc malgré tout les autres personnages. La séquestration n'est pas l'occultation d'un jeune prince mais d'un héritier incapable de gouverner selon la reine et qu'elle tente à tout prix d'éclipser sans pour autant arriver à le tuer comme elle l'a pu faire pour Nino. Une infime dose d'humanité maternelle existe encore, malgré un égoïsme certain, parce que le personnage souffre avant tout d'un « grave problema de identidad »¹¹⁸⁸, qui a été relevé par elle-même ainsi que par les autres personnages, troublés qu'ils sont par les ressemblances entre la mère et le fils et parce qu'elle est incapable d'aimer, pas même son propre enfant, exprimant une sorte de non-désir maternel.

Dans l'œuvre de Calderón, Sémiramis s'enfonce dans une relation conflictuelle et angoissante, où les deux membres d'une même famille convoitent une même chose et qui fait d'elle une mère ennemie, rivale et terrible, aux antipodes de la mère incestuelle de Virués.

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, II, vv. 2402-2413.

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, II, vv. 2782-2789.

¹¹⁸⁸ Heshmat Kasem, Nozad, « La privación materna en *La Hija del Aire* y *La Épica de Fatema la Vigorosa* », in *Diversidad*, 2012, n° 5, p. 22-45, p. 42.

2.2.2 La mère abandonnique¹¹⁸⁹ : le cas de Jézabel dans *La mujer que manda en casa*

Jézabel incarne brièvement la figure de la mère dans *La mujer que manda en casa* sans que ce trait de caractère ne soit véritablement mis en avant. Néanmoins, la représentation d'une mère peu investie pour ses fils permet de renforcer et de jouer avec ses émotions. Alors que le peuple subit une période de famine inimaginable, la reine se voit comme le terreau nourricier du royaume. Nous pouvons noter une comparaison entre la maternité et la floraison de la nature dans ce passage. L'image permet de caractériser le personnage qui se voit comme mère nourricière :

¿Qué nubes arrojan rayos?
¿Qué terremotos el centro?
Esto es cosa natural;
el aire niega avariento
las preñeces a sus nubes
que **fertilicen** el suelo,
perecen tus reinos de hambre,
los montes están desiertos,
las plantas se **esterilizan**,
los valles sin hierba secos;
a las aves y a los brutos
les niega sus **alimentos**
la tierra que, siendo **madre**,
madrastra esta vez se ha vuelto¹¹⁹⁰.

Dès le début de la pièce, Jézabel refuse d'être comparée à une reine tyrannique comme Sémiramis dont elle rappelle la légende en insistant sur le fait qu'elle était criminelle mais surtout femme incestuelle. Par ce raccourci très pratique, Jézabel expose certaines limites à ses déviances sexuelles, rejetant et condamnant avec force le crime sexuel, une passion dévorante, un feu interdit :

Cuando imite
a Semíramis que a Nino
en tres días que la dio
el reino que le pidió
a ser su homicida vino,
en su ejemplo hallaré excusa;
**no soy yo de mi hijo amante
como ella**, causa bastante
doy a la **llama difusa
que me abrasa**. ¡Baal vive,
que ejemplo de desdichados,
si despreciáis mis cuidados,
habéis de ser!¹¹⁹¹

¹¹⁸⁹ Terme emprunté à l'analyse d'Albert, Dominique, « Brisure et abandonnisme » in *Gestalt, Séparations*, n° 2, p. 107-123.

¹¹⁹⁰ Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, op. cit., II, vv. 1271-1284.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, I, vv. 755-767.

Sa maternité ne ressurgit que dans la dernière partie de l'œuvre, où l'on apprend que deux héritiers mâles sont potentiellement en âge de régner à la suite d'Achab, ce qui ajoute une surprise à l'usurpation latente de Jézabel. Rachel, l'épouse de Naboth qui tente par tous les moyens d'atteindre sa rivale, lance une malédiction sur la reine qu'elle voit ainsi davantage comme une mère à qui elle souhaite de vieillir privée de ses enfants, la chair de sa chair :

Si Jezabel enviudare,
despedácnla a sus hijos,
sin permitirla llorarlos,
quien blasonaba servirlos¹¹⁹².

Jéhu raconte que, suite à la mort sanglante, sur le champ de bataille, d'Achab vaincu par une flèche puis donné en pâture aux chiens, un premier fils, Ochozias, monte sur le trône avant d'être défenestré puis le second Joram, récupère les rênes du pouvoir, éclipsant de fait celle qui avait toujours commandé au sein du couple royal :

Acab murió como lascivo y loco
en la batalla cuando pretendía
presidiar a Ramot (castigo poco
a su bárbara y ciega idolatría);
una flecha desmanda el cielo airado
que le pasó el pulmón ¡dichoso día!
Los perros en su sangre se han cebado:
venganza es de Nabot. **Reinó su hijo,
Ocozías, como él desatinado;**
murió como el profeta lo predijo,
precipitado de unos corredores
después de la pensión de un mal prolijo. [...]
**Reina Jorán agora, cuyo celo
idólatra, a su padre semejante
y hermano de su vicio, es paralelo**¹¹⁹³;

Dans cette description, le vice et l'idolâtrie sont remarqués mais toujours rattachés à un héritage provenant du père ; aucune mention n'est faite pour autant concernant la mère. Devenue une figure de l'ombre, celle-ci observe un deuil qui dure trois années pendant lesquelles elle s'est effacée, malgré elle, au profit de son second fils :

Cansada, Criselia, estoy
de tanta **viudez y luto.**
Tres años pagó tributo
al llanto la pena mía;
de sí mesma ser podría
verdugo quien mucho llora¹¹⁹⁴.

¹¹⁹² *Ibid.*, III, vv. 2523-2526.

¹¹⁹³ *Ibid.*, III, vv. 2698-2709, vv. 2713-2715.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, III, vv. 2813-1818.

Le nouveau roi Joram est blessé mortellement ce qui donne l'occasion à Jézabel de reprendre le contrôle du pouvoir :

JEZABEL : Ya Jorán se ha levantado.

CRISELIA : Peligrosa fue la herida,
pero pues queda con vida¹¹⁹⁵.

Afin de rompre un deuil pesant qui lui impose de se cacher, ce qu'elle ne supporte plus, elle entraîne la cour à festoyer, certainement dans le but de rappeler les années fastes de son règne : « Festejemos, pues mejora / mi hijo, su mejoría »¹¹⁹⁶, (III, vv. 2819-2820).

Enfin, Jéhu rappelle à Rachel la descendance excessive laissée par le couple royal, soixante-dix enfants, sous-entendant une multitude d'enfants illégitimes et bâtards, issus de relations extra-conjugales de la part d'Achab :

Basta, Raquel. Cese el llanto,
alza, consolad desdichas:
setenta hijos Acab deja,
todos setenta en un día
satisfarán vuestro agravio.
Deudos, amigos, familias
de Acab y de Jezabel,
mueran¹¹⁹⁷.

L'image dégagée par la reine Jézabel en tant que mère est peu flatteuse : à l'instar du traditionnel retrait du portrait de la mère, le seul trait qui ressort est la transmission familiale des gènes de la perversité et de la cruauté qui passe par le père mais pour lesquels l'implication de la mère semble écartée : la filiation peut être vue comme faisant dépendre surtout les enfants du père. En ce sens, n'exploitant pas le lien avec les deux héritiers Ozocias et Joram, – aucun des deux personnages n'apparaît sur scène –, elle les laisse volontairement de côté et est en soi une mère abandonnique, carencée par la maternité qui devrait pourtant être mise en avant par une souveraine.

Reines mères violentes, abusives, trop ou pas assez protectrices, aimantes, ces souveraines sont de toutes façons anxieuses pour leur progéniture. Les critiques sous-jacentes sont presque toujours paradoxales : on leur reproche à la fois de manquer d'autorité, de se substituer aux hommes ou de vivre pleinement et à outrance leur vie de femmes. La figure de la « mauvaise mère » incarne donc une des formes de la déviance des femmes et le genre, tel qu'il est défini, semble prendre une forme particulièrement traditionnelle : il participe au processus de différenciation entre le masculin et le féminin. Ce qui marque nos

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, III, vv. 2791-2793.

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, III, vv. 2813-2820.

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, III, vv. 3059-3066.

reines de stigmates indélébiles sont les changements dans leur personnalité, bien que nous puissions réellement parler de psychologie pour des personnages de théâtre.

CHAPITRE II : LES JUGEMENTS DES DÉVIANCES

1. IDENTIFICATION DES DÉGRADATIONS PSYCHOLOGIQUES

1.1 Le large éventail de la folie féminine

1.1.1 Brève histoire de la folie féminine

Depuis l'Antiquité, la figure du fou passionné et participe d'une longue tradition littéraire qui manipule avec précaution le concept de la folie, un « mal du siècle » qui connaîtra néanmoins son apogée seulement au XIX^e siècle¹¹⁹⁸. Le crime lié à la folie permet de rapprocher le normal et le hors norme : la faute, la bestialité, l'anthropophagie mais aussi la liberté, le génie et l'intelligence. Les mythes antiques ressassent le lien entre l'égarement, la déraison voire la maladie mentale et la féminité. Pour les Grecs, la divinité malfaisante qui incarne la faute et la folie est Até, une figure féminine, parfois fille aînée de Zeus ou fille de la déesse de la discorde Eris¹¹⁹⁹. A la Renaissance, deux œuvres littéraires viennent relancer le débat sur la folie : en 1511 est publiée *Eloge de la folie*¹²⁰⁰, une œuvre satirique d'Erasmus traduite vraisemblablement au XVII^e siècle en castillan¹²⁰¹, où la Folie prend les traits d'une déesse et de ses suivantes qui toutes incarnent une déviance de la folie : la flatterie, la démence, la licence, et le narcissisme. Puis, en 1532, paraît en Italie l'*Orlando Furioso*¹²⁰² de Ludovico Ariosto, poème héroïco-comique sur la folie chevaleresque. Ces deux œuvres-clés questionnent la folie sous son aspect parodique car le fou tel qu'il est défini dans la Bible est innocent, victime d'un dérèglement mental¹²⁰³ même si dans les faits, les tribunaux d'Inquisition pointent du doigt les fous accusés¹²⁰⁴. A la fin des années 1650, cette fascination s'estompe au profit d'une rationalisation et d'un empirisme qui sont énoncés par le

¹¹⁹⁸ Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976.

¹¹⁹⁹ Até, « déesse du Mal, cause de toutes les mauvaises actions et leurs résultats. », Hamilton, Edith, *La mythologie : ses dieux, ses héros, ses légendes*, trad. Abeth de Beughem, Allieur, Marabout, 1997, p. 427.

¹²⁰⁰ Erasme, *Eloge de la folie*, Paris, Union latine d'éditions, 1967.

¹²⁰¹ Bataillon, Marcel, « Un problème de l'influence d'Erasmus en Espagne : l'*Eloge de la folie* » in *Actes du congrès Erasme*, p. 136-147.

¹²⁰² Arioste, L', *Roland furieux*, éd. André Rochon, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

¹²⁰³ La Bible de Jérusalem, op. cit., *L'Ecclésiaste*, 10.1-20 : Ce qui ne manque pas d'être intéressant est l'association entre la folie et la féminité dans *La Bible* : « La folie est une femme bruyante, naïve, qui ne sait rien », *Les Proverbes*, 9.1-18.

¹²⁰⁴ Sur le phénomène de la fête des Fous, leur marginalisation et leur exclusion de la société dès le Moyen âge, voir Laharie, Muriel, *La folie au Moyen âge : XI^e-XIII^e siècles*, Paris, Le Léopard d'or, 1991.

philosophe français René Descartes : l'homme est désormais considéré comme étant raisonnable et tout ce qui peut le détourner de la raison devient nuisible. De ce fait, viendra l'idée que les fous doivent être internés et cachés, marquant ce que Michel Foucault nomme « le grand renfermement »¹²⁰⁵. Quoi qu'il en soit, la folie revêt pour le siècle un intérêt nouveau, original et protéiforme : des folies furieuse, mystique, simulée, amoureuse, chevaleresque, bouffonne ou mélancolique, on ne retient que deux pôles très distincts : la folie comme source de rire, une « monomanie »¹²⁰⁶ très cervantine incarné par le fou comique dans la fiction ou au théâtre maintes fois mis en scène par Lope de Vega¹²⁰⁷ – dans *El caballero del milagro*, *El arenal de Sevilla* mais aussi *El mármol de Felisardo*, *Los locos de Valencia*¹²⁰⁸ ou *El peregrino en su patria* et *El príncipe loco*¹²⁰⁹, la folie devenant une sorte de stratagème dramatique typique d'« un trait de la mentalité baroque où tout n'est que faux semblant, où les apparences sont trompeuses, et où l'illusion devient réalité et la réalité illusion »¹²¹⁰ –, et la folie comme instrument d'une démystification. C'est ce dernier usage qui se rapproche le plus de ce dont souffrent les reines, une folie qui déconstruit l'idéal de la souveraine raisonnée. Chez les fous littéraires ce qui revient est l'apparition de signes symptomatiques d'un trouble mental, parfois par le biais d'idées délirantes voire comiques qui servent la progression de l'intrigue dramatique afin de répondre aux questions obsédantes : qui est fou, qu'est-ce qu'un fou et comment devient-on fou¹²¹¹, car l'intérêt pour le public est de le repérer, pour pouvoir prendre « gare au fou » ou au « frénétique »¹²¹². Nos personnages de reines ne sont pas dans la lignée des personnages comiques mais bien tragiques puisqu'il s'agit de personnages possédés par le mal, qu'il soit délirant ou justifié.

Les visages de la folie sont souvent associés à des maladies mentales issues des quatre

¹²⁰⁵ Foucault, Michel, *Histoire de la folie*, op. cit., Chapitre II, « Le grand renfermement », p. 56-91.

¹²⁰⁶ « L'on trouve dans *Don Quichotte* une description admirable de la monomanie qui régna dans presque toute l'Europe, à la suite des croisades : mélange d'extravagance amoureuse et de bravoure chevaleresque qui, chez plusieurs individus, était une véritable folie. » A propos de Don Quichotte comme modèle de monomane, comme maladie de l'hyper intelligence, voir Esquirol, Jean Etienne Dominique, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, J. B. Baillière, 1838, p. 345.

¹²⁰⁷ Thacker, Jonathan, « La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega », in *Memoria de la palabra*, éd. Francisco Domínguez Matito, María Luisa Lobato López, vol. 2, 2004, p. 1717-1729.

¹²⁰⁸ Vega, Lope de, *Los locos de Valencia*, éd. Hélène Tropé, Colección Clásicos Castalia, 277, 2003.

¹²⁰⁹ Tropé, Hélène, « Desfiles de locos en dos obras de Lope de Vega : *Los locos de Valencia* y *El peregrino en su patria* », in *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, p. 555-564.

¹²¹⁰ Andrès, Christian, « La fonction dramatique de la mélancolie et de la folie dans la 'Comedia' lopesque » in *Théâtres du Monde. La folie au théâtre*, Cahier n°17, Institut de recherches internationales sur les arts du spectacle, Avignon, 2007, p. 57-64, p. 63.

¹²¹¹ Voir l'ouvrage *Visages de la folie, 1500-1650 : domaine hispano-italien. Colloque des 8 et 9 mai 1980*, éd. Redondo, Augustin et André Rochon, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981 mais aussi à Tropé, Hélène, *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV al XVII*, Valence, Diputació de València, 1994.

¹²¹² Andrès, Christian, « La fonction dramatique de la mélancolie et de la folie dans la 'Comedia' lopesque », art. cit., p. 62.

humeurs définies par Hippocrate qui habitent et constituent le corps humain. Au feu, à la terre, à l'air et à l'eau correspondent quatre caractères qui se concrétisent dans le corps sous la forme du sang venant directement du cœur et qui inspire un caractère jovial, la bile noire, qui provient de la rate et régit la mélancolie, la bile jaune du foie qui inspire la colère et enfin la pituite, rattachée au cerveau qui donne le caractère lymphatique. Cet équilibre essentiel harmonise et conditionne la santé à la fois physique et mentale de l'être humain et si l'un des éléments vient à manquer, le déséquilibre mental se fait sentir. La médecine mentale XVII^e siècle étant peu avancée, du moins sous son aspect clinique, les causes principales de la folie sont l'hérédité ou la transmission génétique qui relie parfaitement les hypothèses soulevées par certains personnages concernant les reines. Outre l'excuse de la *mania* parfois donnée aux mères infanticides, au Siècle d'Or, une véritable fascination se fait sentir pour le potentiel émotif de la folie sur les femmes, qui ne peut laisser indifférent les lecteurs ou en l'occurrence, au théâtre, les spectateurs. Le visage de la folie qui correspond le mieux aux reines dérégées est sans doute l'hystérie qui, dans la théorie des vapeurs ou des humeurs est liée étymologiquement et médicalement aux entrailles, à la matrice et bien évidemment à l'utérus¹²¹³. L'hystérie se manifeste par des rages d'amour, des fureurs mélancoliques ou érotiques, une pathologie essentiellement féminine donc même si le temps a nuancé cette dimension :

Pour l'Antiquité, la nature sexuelle féminisée dans l'Antiquité a toujours paru évidente. [...] Mais depuis l'Antiquité, les mentalités ont changé : dans l'Europe chrétienne et jusqu'au siècle des Lumières, Dieu et le Diable se partagent les domaines du Bien et du Mal. Ce par quoi l'hystérie se manifestait dans l'Antiquité, passe sous le contrôle des puissances du Mal ou plutôt vient attester la présence du Malin. Elle reste utérine et sexuelle dans ses manifestations mais sa source, son origine n'est déjà plus dans l'utérus. Cet arrachement, cette rupture de l'ensemble constitué entraîne sa disparition en tant que concept morbide. Il n'y a plus d'hystériques ; il n'y a plus que des sorcières et des mystiques¹²¹⁴.

Si l'hystérie telle que nous la connaissons de nos jours n'est pas un concept palpable à l'époque du Siècle d'Or, nous sentons toutefois que les dramaturges tournent autour d'une attitude anormale ou mélancolique¹²¹⁵ qui caractérise presque toutes les reines. Car en dehors du sens médical que recouvrent folie et hystérie, c'est surtout le sens théâtral que peuvent prendre ces manifestations anormales qui nous intéresse :

La folie au théâtre, [...] met en œuvre essentiellement des élans, des pulsions, des émotions – des passions pour tout dire – qui vont générer une action (avec, à la clé, ce paradoxe fondateur : comment ce que l'on subit, *passivement* donc, à savoir les passions, peut-il *engendrer* une action, un

¹²¹³ Trillat, Etienne, *Histoire de l'hystérie*, éd. Frison-Roche, Paris, 2006.

¹²¹⁴ Trillat, Etienne, « Promenade à travers l'histoire de l'hystérie » in *Histoire, Économie et Société*, 3, n° 4, 1984, p. 525-534, p. 527.

¹²¹⁵ Sur la mélancolie « melancolía » ou « tristeza » et sa connaissance assez étonnante à l'époque jusqu'à devenir un thème récurrent, voir Andrés, Christian « La fonction dramatique de la mélancolie et de la folie dans la 'Comedia' lopesque », art. cit., p. 60-61.

drame, tout un déroulement de péripéties, et *conduire* à un dénouement ? Comment la passion devient-elle action ?). Autrement dit, la folie au théâtre ne vaut, essentiellement, que par ses vertus *dramatiques*. Ce qui est en jeu, ce qui est à l'œuvre, dans le déploiement de la folie au théâtre, c'est la dramatisation de la passion. Et c'est en ce sens, le plus souvent, que nous nous interrogerons : comment la folie fait-elle spectacle ?¹²¹⁶

Grâce à cette dramatisation des pulsions, parfois passions, la folie ou l'hystérie en tant que figures instables mettent en évidence la personnalité multiple des reines marquées par des excès émotionnels parfois incontrôlables¹²¹⁷. Le terme fréquemment employé au Siècle d'Or est celui de *furor* : « puede significar locura, [...] . Otras veces se toma por un ira cólerica con furia, que se pasa presto »¹²¹⁸, si l'on considère par ailleurs que la *furia* « es el ímpetu con que hacemos arrebatadamente las cosas »¹²¹⁹, le *furioso* incarnant soit le fou qu'il est « necesario tenerle en prisiones o en la gavia » soit la personne excessive « enojado y colérico, que con furia y sin considerar lo que hace se arroja a hacer algún desatino sacándole de su juicio la ira: La cual es un breve furor que si dura no hay que esperar más atarle »¹²²⁰.

1.1.2 Variations sur la folie féminine

Chaque personnage de reine est soumis à une transformation, voire une métamorphose qui, en plus d'être visible par le public, premier témoin oculaire, l'est également par d'autres personnages. Dans le cas de Sémiramis dans *La hija del aire* de Calderón de la Barca, Chato a le statut de témoin de la transformation de la condition de la reine : de monstre, à dame, en passant par noble, jusqu'à reine : « siendo monstruo en las montañas, / siendo dama en Ascalón, / siendo en las selvas villana, / siendo en palacio señora, / y en Nínive Reina, » (2^{ème} partie, II, vv. 2612-2617). Le changement de statut interfère nécessairement avec une

¹²¹⁶ Abiteboul, Maurice, *Théâtres du Monde. La folie au théâtre*, Cahier n°17, Institut de recherches internationales sur les arts du spectacle, Avignon, 2007, p. 6.

¹²¹⁷ Dès 1628, la découverte par William Harvey de la circulation sanguine et des fonctions pulsatives du cœur et le sang artériel favorisera les théories sur l'hystérie qui connaîtra en psychanalyse son âge d'or au XIX^e siècle grâce au neurologue Jean-Martin Charcot mais qui demeurera associée à la féminité jusqu'au XX^e siècle : Breuer, Josef et Freud, Sigmund, *Études sur l'hystérie*, trad. Anne Berman, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, et Freud, Sigmund, *Dora, Fragment d'une analyse d'hystérie*, Presses Universitaires de France, Quadrige, 2006. Sur la naissance de l'hystérie comme concept médical et ses divers diagnostics à travers la littérature médicale, voir Arnaud, Sabine, *L'invention de l'hystérie au temps des Lumières (1670-1820)*, éd. École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2014.

¹²¹⁸ Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, op. cit., p. 937.

¹²¹⁹ *Ibid.*, p. 936.

¹²²⁰ *Ibid.*, p. 937.

évolution psychologique de ces personnages, que nous avons déjà définis comme des reines empreintes d'une *furor* comme démonstration d'une violence féminine excessive¹²²¹.

L'un des points communs à ces reines criminelles, qui se décline de façon évolutive, raisonnable ou excessive est la folie et ses avatars comme l'hystérie et la furie, ce qui se rapproche du traitement psychologique des personnages, à considérer comme nous l'avons déjà indiqué avec une certaine distance. Ces reines furieuses sont à la recherche d'un histrionisme qui, à partir du latin « *histrios* », désigne à la fois les comédiens et les mimes du théâtre romain¹²²². Aujourd'hui considéré comme en recherche constante de l'attention sur soi, l'histrion (dans ce sens) peut désigner un personnage qui se donne en spectacle, pour qualifier les comportements excessifs, hystériques, et qui se manifestent par un fort théâtralisme. Parfois même proches de la schizophrénie, elles présentent des symptômes d'une folie féminine où l'on note une véritable dégradation psychique : ces nouvelles « locas » du théâtre condensent furie et fureur, transmission, contagion infernale, et expriment une folie au sens médical et psychiatrique du terme, tantôt hallucinant, tantôt souffrant d'une dissociation de la personnalité. Les symptômes de ces nommées hystériques dans l'Antiquité, puis par le courant psychanalytique « névroses hystériques », correspondent à ce que la psychiatrie considère aujourd'hui comme des « personnalités histrioniques ». Les symptômes sont les suivants : l'égoïsme (comme Sémiramis, Jézabel et Cléopâtre qui se soucient de leur image), la superficialité des émotions : Rosemonde entretient avec Leoncio une relation intime qui est intéressé comme les deux Sémiramis vis-à-vis de leurs époux Ménon puis Nino), la dramatisation factice qui passe par le travestissement de reine à roi ou de reine à femme, la facilité du recours à la manipulation comme le chantage (pensons aux exemples de Jézabel vis-à-vis de Naboth et de Rosemonde par rapport à Leoncio), les changements d'humeur (Cléopâtre), une érotisation dans les relations sociales (comme Jézabel et Naboth puis Jéhu, Cléopâtre et Marc Antoine) quitte à passer pour des nymphomanes qui mettent en avant leur hyperféminité et enfin des troubles de la sexualité – parfois marquée par une hypersexualité qui montre des signes de déviances sexuelles (Sémiramis et ses désirs incestueux). On distingue par conséquent la psychopathie dont sont affectées Rosemonde, Jézabel et les deux Sémiramis de la pathologie grave de l'hystérie dont souffre de façon plus

¹²²¹ Nous renvoyons à la première partie de notre travail et plus précisément au chapitre II « Femmes hors normes sur scène » de la première partie de notre travail où nous avons eu l'occasion de caractériser la reine furieuse.

¹²²² Dupont, Florence, *L'orateur sans visage : essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, Presses universitaires de France, 2000. Le deuxième chapitre de la première partie de l'ouvrage est consacré à « L'histrion ou l'Autre absolu ».

probante par exemple Procné de Guillén de Castro, sous couvert d'un dérangement ou d'un dérèglement psychologique.

La seule référence dans les textes à la « loca » renvoie au surnom de l'héritière des Rois Catholiques, auréolée d'un mystère et d'une méfiance concernant son état psychologique. Sans véritablement nommer ce « mal » qui atteint les reines, et qui, lorsqu'il est associé au pouvoir et à la royauté, en devient honteux, les dramaturges semblent effleurer un comportement féminin qui interroge. Dans *La reina Juana de Nápoles*, la reine parle d'une fureur proprement féminine en menaçant le prince André : « [...] advierta / que tal vez furor se vuelve / nuestra natural flaqueza. », (I, vv. 158-160). Cet avertissement à propos de la fureur n'est pas celle d'une extravagante puisque la reine procédera avec maîtrise et sang froid au double meurtre de son mari et du comte Antonio. *Furor, furia, ira, locura* : ces lexèmes qui comprennent des phonèmes fricatifs labio-dentaires irritants sont employés à leur rencontre.

Les antécédents historiques de la reine la plus célèbrement folle, Jeanne de Castille, comprennent trois paramètres essentiels : folie, féminité et royauté. La légende dit que la princesse souffrait de troubles nerveux et oscillait entre la dépression et une mélancolie proche d'une « esquizofrenia paranoide »¹²²³, sans doute héréditaire – sa grand-mère Isabelle de Portugal est parfois appelée « la Loca de Arévalo ». Mais le fait d'être une personne dotée d'un statut public suscita un intérêt de la part de l'opinion et un affairément démesuré de la part des médecins même si, dans les faits, aucun soin particulier ne fut apporté à la reine¹²²⁴. Dans l'image officielle de celle qui est détenue de force à Tordesillas à cause de ses excès de fureur, on ne retient que celle d'un monstre qui ne mérite ni pitié et ni compassion de la part de ses sujets – cette compassion en principe accordée aux fous.

1.2 Folles de naissance, bipolaires et folles irréversibles

Il y a dans la conceptualisation de ce qui tourne autour de la fureur la notion de temporalité : si cela est bref, il ne s'agit que d'un excès de colère mais si celui-ci est répété, il

¹²²³ Gargantilla Madera, Pedro, *Enfermedades de los reyes de España, los Austrias: De la locura de Juana a la impotencia de Carlos II el Hechizado*, Madrid, la Esfera de los libros, 2005, p. 130.

¹²²⁴ Au sujet de la supposée folie de Jeanne de Castille, voir *Juana of Castile: history and myth of the mad queen*, María A. Gómez, Santiago Juan-Navarro, and Phyllis Zatlin, Lewisburg, Bucknell University Press, 2008, et Pfandl, Ludwig, *Juana la Loca: Madre del emperador Carlos V: Su vida, su tiempo, su culpa*, Barcelona, Palabra, 2000.

tombe alors dans le domaine de la maladie. A partir des généralités préalablement énoncées sur la folie féminine, nous distinguerons trois types de « folles » parmi les reines :

Les Sémiramis dans les œuvres *La gran Semíramis* et *La hija del aire*, sont toutes deux folles de naissance, comme les définit Créon dans l'œuvre de Sophocle à propos d'Antigone¹²²⁵ : la folle de naissance est intrinsèquement instable et développe une obsession patente qui, d'une part, ne peut se régler et d'autre part, est transmissible : « [...] sa démesure, ayant [...] un fondement que l'on dirait aujourd'hui génétique, et place l'origine de ses actes et de ses décisions en dehors du personnage, soumis de la sorte à une forme de fatalité »¹²²⁶.

Procné dans l'œuvre de Castro et Cléopâtre dans *Los áspides de Cleopatra* de Rojas Zorrilla, sont deux bipolaires qui sont soit marquées par une folie passagère, caractérisée par le meurtre, soit emportées par une folie amoureuse qui les pousse à se comporter de façon irraisonnée.

Rosemonde dans *Morir pensando matar* de Rojas Zorrilla et Jézabel dans *La mujer que manda en casa* sont quant à elles des folles en devenir, développant des fureurs mélancoliques et érotiques, beaucoup plus profondes psychologiquement, qui se manifestent au contact d'autres personnages. Elles expérimentent et jouent avec diverses formes du mal, dépendantes qu'elles sont à la jouissance, sans pouvoir faire marche arrière dans le processus du mal¹²²⁷.

1.2.1 Les deux Sémiramis, les folles de naissance et la transmission génétique

Dans les actes commis ou accomplis par les reines revient l'idée d'une continuité de la folie de la mère au fils, une folie qui inclut des troubles du comportement qui sont inhérents aux personnages, c'est-à-dire qui les caractérisent dès leur naissance. Fatalité et hérédité sont étroitement liées notamment dans *La gran Semíramis* de Cristóbal de Virués mais également dans *La hija del aire* de Calderón de la Barca, par la transmission de l'excès de génération en génération, de mère(s) en fils. Une question traverse inlassablement les deux œuvres : qui est véritablement Sémiramis ? Dans la pièce caldéronienne, nous l'apprenons par le récit qu'elle fait elle-même à Menón, le deuxième homme qu'elle voit. Elle est la fille de la nymphe Arceta, consacrée à la déesse Diane, une femme chaste donc, violée en pleine forêt par son

¹²²⁵ Sophocle, *Antigone*, trad. Philippe Brunet, Paris, Éditions du relief, 2009, v. 561.

¹²²⁶ Couderc, Christophe, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or, Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca, op. cit.*, p. 149-150.

¹²²⁷ Le temps de cette analyse, nous mettons volontairement de côté Jeanne dans *La reina Juana de Nápoles* de Lope de Vega et Procné dans l'œuvre de Rojas Zorrilla qui, elles, échappent à quelque forme de ménadisme.

amant, qui lui, est dévoué à la déesse Vénus. Ce récit nous indique donc que Sémiramis a été engendrée dans la violence et la transgression, qu'elle est le fruit de la victoire de Vénus sur Diane, et est à l'origine d'un double meurtre. Le récit originel qu'elle conte lors de sa première rencontre avec Ménon dès la première partie de l'œuvre révèle en quelque sorte certains gènes de la reine :

Arceta, una ninfa bella
que en estos campos floridos
fue consagrado a Diana
en todos sus ejercicios,
festejada de un amante,
fue pagando con desvíos
las finezas; que lo ingrato
sólo en la mujer no es vicio.
El, a este templo de Venus
una y muchas veces vino,
como era madre de amor
a rendirle sacrificios.[...]
**De esta especie de bastardo
amor, de amor mal nacido,
fui concepto. ¿Cuál será
mi fin, si éste es mi principio?**
Mañosamente quejosa,
Arceta se satisfizo
de sus disculpas, bien como
la serpiente que con silbos
halaga para morder;
y fue así, pues divertido
le aseguró con blanduras,
hasta que rosas y lirios
que se hizo tálamo torpe,
torpe túmulo ella hizo.
Dióle muerte con su acero,
y pasando los precisos
términos que estableció
Naturaleza consigo,
llegó **severo el infausto,
el infeliz, el impío
día de su parto**, en tal
horóscopo, [...]
Arceta, temiendo más
su opinión que su peligro,
sola al monte se salió,
y en el más hondo retiro
llamó a Lucina, que al parto
vino tarde, o nunca vino;
pues **víbora humana yo,
rompí aquel seno nativo,
costándole al cielo ya
mi vida dos homicidios.** [...]
A los últimos alientos
de Arceta y a **mis gemidos**
acudieron **cuantas fieras**
contiene el monte en su asilo,
y cuantas aves el viento;
pero con fines distintos,

porque **las fieras quisieron
despedazarnos y herirnos,**
y las aves defenderlo,
estorbarle y resistirlo¹²²⁸.

Dans les conditions qui entourent sa procréation, le sceau de la fatalité marque profondément la jeune femme qui ne peut imaginer une suite plus réjouissante, ayant elle-même tué sa mère lors de l'accouchement, se considérant comme un poison (« víbora yo »), ou, pour utiliser une autre image, une bombe à retardement. Les bêtes viennent à son chevet, prêtes à la dévorer, elle et sa mère morte, des oiseaux, sans doute d'augure, tournant autour des deux êtres abandonnés. Les forces antithétiques associées à sa naissance tragique entourent le personnage qui fonctionnera tout au long des deux parties de l'œuvre dans cette logique de la dualité. Les stigmates de la violence sont profondément ancrés dans son être et se manifesteront par la suite dans les crimes dans lesquels elle est impliquée directement ou indirectement. Elle est déjà consciemment une meurtrière et ce gène pourrait se transmettre à son fils.

Cette transmission héréditaire est beaucoup plus visible dans l'œuvre de Virués puisque Zameis Ninias finit par tuer sa propre mère, fermant ainsi une boucle infernale. La présentation d'une folie de naissance se fait, contrairement à l'œuvre calderonienne, à la fin de la pièce. Dans *La gran Semíramis*, les origines de la naissance de Sémiramis et de sa famille, révélées dans le dernier acte, et qui la situent en bas de l'échelle sociale, inscrivent sa génétique dans les abîmes du mal, sa mère étant considérée comme une « catin » :

CELABO : ¡Al fin mostraste bien, mujer perversa,
ser nacida de madre infame y torpe!

DIARCO : ¿Cómo que fue de infame madre hija?

CELABO : Sí, que tú, como todos, aún no sabes
lo que yo sé del nacimiento d'esta.
No fue su padre Sima el ganadero,
como pensó Menón el desdichado
y todos los demás tienen creído;
un hombre vil y bajo fue su padre;
su madre fue Derceta, una ramera,
la cual al lago de Ascalón llegando
la tomó el parto allí, y allí dio al mundo
esa hija, y allí dió el alma ella,
dejando **la reciente criatura**
entre matas y peñas, al arbitrio
de la cruel Fortuna, que tan próspera
y tan amiga le fue entonces, cuanto
le ha sido agora falsa y enemiga.
Proveyó que unas aves la criasen

¹²²⁸ Calderón de la Barca, Pedro de, *La hija del aire*, op. cit., 1^o partie, I, vv. 803-810, vv. 831-852, vv. 869-878, vv. 883-892.

llamadas Semirámides, de donde
el nombre le pusieron los pastores
que vieron aquel caso, y la llevaron
a Sima, el mayoral de los ganados,
que después la crió cual hija propia
hasta que se casó Menón con ella.
**De este solar, d'este linaje viene
esta mujer** cruel, torpe y soberbia¹²²⁹.

En quelque sorte, cette révélation au public qui, jusque là, pensait que la reine était bien la fille unique de Sima (I, v. 269) comme l'avait présentée Menón, explique la motivation de ses actes. Marquée par la dualité de sa mère Derceto, une sirène à corps de poisson et au visage de femme aux mœurs plus que légères, Sémiramis est par là rapprochée de la « criatura », (III, v. 2085), de la féminité et l'animalité et par extension de la monstruosité. Cette bestialité sera même soulignée par Zameis Ninias qui voit en sa mère des instincts « peores que los brutos animales », (III, v. 1601.) Toutefois, le fils devient un second Sémiramis, ce qui effraie ses sujets : Celabo perçoit très vite une ressemblance indéniable entre la mère et le fils : « Sí advierto, y veo que parece en eso, / como en el rostro, a su atrevida madre », (III, vv. 2239-2240), et Diarco le portier également : « En cuerpo y alma todo es cual su madre. », (III, v. 2307). A son tour, Zameis Ninias remplace la reine tyrannique qu'était sa mère à cause de la transmission génétique qui se manifeste aussi bien dans la ressemblance physique que dans les mœurs. Le principe de répétition mène le personnage de Sémiramis, comme la totalité de l'action qui se trouve marquée par la *fortuna voltaria*, la roue de la fortune « fluctuante et éphémère »¹²³⁰, un « thème privilégié de la conception médiévale et renaissante des 'cas' tragiques. Associé aux passions que sont l'ambition politique et le désir sexuel »¹²³¹, cette roue de la fortune conditionne le recommencement de la tragédie à travers un autre personnage relié biologiquement à la reine.

1.2.2 Procné et Cléopâtre, les bipolaires amoureuses

Le personnage de Procné dans la pièce de Guillén de Castro *Progne y Filomena* ainsi que Cléopâtre dans celle de Rojas Zorrilla *Los áspides de Cleopatra*, sont considérés par les autres personnages comme des hystériques momentanées dans la mesure où elles ne manifestent un comportement délirant et extrême que sur un court laps de temps et qu'elles retrouvent ensuite un état plus « normal ».

¹²²⁹ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, op. cit., III, vv. 2071-2098.

¹²³⁰ Gilbert, Françoise et Rodríguez, Teresa, *Le théâtre tragique du Siècle d'Or*, op. cit., p. 152.

¹²³¹ Couderc, Christophe, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, op. cit., p. 129.

Comme dans les œuvres sur les Sémiramis, la peur d'une transmission génétique est présente dans la pièce de Guillén de Castro *Progne y Filomena* : transmission de ce qui est appelé « rigor », autrement dit une folie héréditaire ou innée à la fois exprimée lors de l'infanticide (« ¿Hay tal rigor? / ¡Ya le ha dado dos heridas, ya le corta la cabeza! », II, p. 148), puis par le domestique qui a élevé la jeune Arminda à l'abri de sa mère, pour la protéger de la tendance meurtrière héritée de celle-ci : « Hija, ¿qué rigor te lleva? / Mas tal madre te le ha dado », (III, p. 152). Le domestique justifie ainsi l'écart de la jeune Arminda, craignant une récurrence de la part de la reine Procné :

Huí a los montes con ella,
cuando temí que la mano
que dio la muerte a su hermano
hiciera lo mismo en ella¹²³².

Elle grandit donc loin de la fureur meurtrière de sa mère, s'éloignant de ses repères familiaux dans la construction de soi et d'un éventuel matricide présenté dans une sorte de complexe oedipien au féminin, le complexe d'Electre¹²³³, selon lequel un enfant aurait un désir inconscient de tuer le parent du même sexe qui est devenu un rival¹²³⁴. Pourtant, un musicien qui croise la route d'Arminda voit en l'attitude impétueuse et sanglante de la jeune princesse une prédisposition héritée de sa mère, rapprochant les deux parents d'une « bête monstrueuse » :

ARMINDA : Mezclaré con sangre el fuego
si te llegas.

ATAMBOR : ¡Ay de mí,
qué **bestia espantosa y fiera!**¹²³⁵

Cette phobie ainsi exprimée met à jour une fascination antique pour l'hérédité féminine¹²³⁶, alors que ce que tente de faire Procné en tuant son enfant est précisément de mettre un terme à une lignée masculine¹²³⁷. L'infanticide, ce crime du ventre commis par Procné, peut passer pour un sacrifice « excusable » du fait de la personnalité relativement développée de la mère. Dès le début de l'œuvre, elle est en proie à des hallucinations, notamment dans le rêve prémonitoire qui annonce une tragédie familiale à venir :

Vase Teosindo y sale Progne con sangre en la cara y cae al salir, turbada.

¹²³² Castro, Guillén de, *Progne y Filomena*, op. cit., III, p. 163.

¹²³³ Jung, Carl, *Psychoanalysis and Neurosis*, Princeton University Press, 1970.

¹²³⁴ Appleton, William S., *Pères et filles : le complexe d'Électre*, trad. Nadine Fallon, Verviers, Marabout, 1983.

¹²³⁵ Castro, Guillén de, *Progne y Filomena*, op. cit., III, p. 154.

¹²³⁶ Pichot, André, *Histoire de la notion de vie*, Paris, Gallimard, 1993.

¹²³⁷ Sur les mythes, les mystères et les croyances autour de la procréation et de l'accouchement aux XVII^e et XVIII^e siècles, voir Darmon, Pierre, *Le mythe de la procréation à l'âge baroque*, Paris, J.J. Pauvert, 1977.

PROGNE: ¡Hermana!

FILOMENA: ¡Infelice suerte!

PROGNE: Llega a ver, para mi muerte,
 prevenciones de mi estrella.

FILOMENA: ¿Qué es esto? ¿En qué has tropezado?
 ¿Qué sangre es ésta? ¿qué ha sido?

PROGNE: De turbada habré caído.

FILOMENA: Como muerta me has dejado. [...]

PROGNE: De imaginallo
 me cubre un sudor de hielo.
 Soñé que el pecho me abría
 y el corazón me sacaba,
 y a mi esposo se le daba,
 que a pedazos le comía. [...]

FILOMENA: Es un rasguño la herida,
 la sangre quiero limpiar,
 y no será desventura
 la que lloras.

PROGNE: ¿Cómo no? [...]

FILOMENA: El comérsele tu esposo
 es admitille y mostrar
 que en el alma ha de gustar
 de manjar que es tan sabroso.

PROGNE: Eso fuera, hermana mía,
 si contento de mi amor
 le comiera con sabor,
 mas con rabia le comía¹²³⁸.

Rassurée par sa sœur Philomène qui lui demande de vaincre ses démons et ses peurs,
Procné enfouit ses angoisses au fond d'elle-même :

FILOMENA: [...] No llores. [...]
Silencio a estas quejas pon,
dale olvido a este disgusto,
y espera con gusto el gusto,
que los sueños sueños son.
Ya músicas diferentes
vuelven el alma a tu vida;
ya escuchas la bienvenida
en las voces de las gentes.
Serena los bellos ojos;
deshaga tu pensamiento
con el sol deste contento
las nubes destes enojos.
Vence con esta ocasión
lo que te está amenazando, [...]

¹²³⁸ Castro, Guillén de, *Progne y Filomena*, op. cit., I, p. 122-123.

PROGNE : [...] bien digo yo, dulce hermana,
que eres siempre mi consuelo.
Ya no temo, ya no lloro,
ya tus brazos espero;
¡con qué ternura te quiero,
con cuánta razón te adoro!¹²³⁹

Mais le sentiment d'angoisse revient lorsque la reine découvre ce qu'il est arrivé à sa sœur : « Tengo el sentido loco », (II, p. 145) et il en devient même incontrôlable au moment d'accomplir sa vengeance :

Rásgase las tocas y arráncase los cabellos.

**Este cabello arrancado,
estas tocas y estas cintas**
fueran lazos a este cuello,
y yo verdugo a esta vida;
mas por vengarme primero
es bien que rabiando viva!¹²⁴⁰

Son état de transe et le fait de s'arracher les cheveux sont typiques de la figure de la furieuse sénéquienne qui ne contrôle plus son corps et son esprit. Même les avertissements de son entourage n'y font rien : « AYO : ¡Señora! / PROGNE : Dejadme todos », (II, p. 148). Mais l'effet de folie, s'il traverse l'acte infanticide à venir, ne reviendra plus dans la pièce. Dans les récits tragiques de l'époque classique tel *Iphigénie à Aulis* d'Euripide, dans lequel le roi Agammemnon compte sacrifier sa fille Iphigénie, ce qui demeure de l'horreur de l'infanticide devient un exemple de mythe du don de soi. Lorsque le parent est la mère, il peut être considéré comme un acte patriotique, ce qui déculpabilise la coupable : « Cette absence directe de faute caractérise aussi les récits narrants le meurtre par un parent d'un ou de plusieurs de ses enfants sous l'effet d'une folie, d'une *mania* ou 'fureur bachique', en lien avec l'état de transe qui caractérise les ménades, femmes attachées au culte du dieu Dionysos¹²⁴¹. » Une folie héritée des « Furieuses », les Ménades ou les Bacchantes romaines, ces nourrices du dieu Dionysos¹²⁴², en proie à des délires éthyliques dionysiaques¹²⁴³, peut expliquer l'infanticide commis par Procné :

Ainsi la mise à mort tragique des enfants par le biais du ménadisme, cette folie qui dépossède le bourreau de sa raison, est un crime féminin et féminisé. Le ragoût de Térée nous amène au dernier type de violence envisagé, les festins technophages. Les comportements sont là aussi générés : si les

¹²³⁹ *Ibid.*, I, p. 123-124.

¹²⁴⁰ *Ibid.*, II, p. 148.

¹²⁴¹ Scubla, Lucien, « 'Ceci n'est pas un meurtre' ou comment le sacrifice contient la violence », in *Séminaire de Françoise Héritier. De la violence II*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 135-170, p. 138.

¹²⁴² « Celles-ci étaient en la proie d'une sorte de folie forcenée lorsqu'elles célébraient les mystères de Dionysos. », Schmidt, Joël, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2012, « Ménades », p. 125.

¹²⁴³ Diel, Paul, *Le symbolisme dans la mythologie grecque : étude psychanalytique*, Petite Bibliothèque Payot, 1966, p. 135-136.

femmes cuisinent, les hommes mastiquent. Les femmes ne mangent jamais la chair de leur chair, même si elles la mettent au chaudron, tandis qu'il existe plusieurs figures masculines tragiques et tecnophages, parmi lesquelles Térée et Thyeste comme lorsque les infanticides sont mis en scène, ils sont soit traités de façon sacrificielle lorsqu'ils'agit des pères – le sacrifice de sa progéniture à la patrie ne représentant pas un acte moralement répréhensible pour un Grec –, soit représentés comme féminins ou féminisés, car liés à la *mania* bachique étroitement associée aux ménades et à Dionysos¹²⁴⁴.

Il est évident que Procné, suite à son crime, ressent une certaine jouissance de la vision de l'époux qui mange l'enfant démembré et boit son sang. Les emplois des impératifs à la deuxième personne trahissent l'impatience de Procné dans ce moment de jouissance du mal :

Sale Progne con una espada ensangrentada y también las manos.

PROGNE : Hartaréme de su sangre,
aunque la metad es mía.

TEOSINDO : Señora, sangre en las manos,
y horror y espanto en la vista,
¿qué puede ser? [...]
¿Qué sangre pudo y llegó casi a mancharte la mano?

PROGNE: Este guisado
de mi mano te he guisado. [...]

PROGNE: (Come y revienta, cruel.) *Aparte* [...]
Bebe, [...].

Échale sangre en el vaso.

TEREO: ¿Qué sangre es ésta?

PROGNE: Traidor,
esta sangre es tuya y mía.

TEREO: Estoy de sentido ajeno.

PROGNE: ¿No bebes? [...]¹²⁴⁵

L'impatience de la reine de voir Térée ingérer le liquide après avoir mangé de la chair humaine, la confusion et le temps de latence pris par Térée pour réaliser ce qu'il vient de boire sont palpables. Comme le souligne à juste titre Christiane Faliu-Lacourt, il y a chez Guillén de Castro une vive attirance pour un « théâtre du regard » qui « capte plutôt le mouvement, la vie avec une sorte de gourmandise. Le regard est celui du spectateur, non seulement regardant l'acteur, mais encore regardant l'acteur qui se regarde lui-même ou regarde un autre personnage dans un miroir ou une surface réfléchissante »¹²⁴⁶. Cette « gourmandise », si horrible soit-elle, accompagne évidemment le regard à la fois voyeur et

¹²⁴⁴ Damet, Aurélie, « La part du féminin et du masculin dans l'infanticide : des *realia* aux représentations tragiques (Athènes, époque classique) », art. cit., p. 325.

¹²⁴⁵ Castro, Guillén de, *Progne y Filomena*, op. cit., I, p. 122-123.

¹²⁴⁶ Faliu-Lacourt, Christiane, *Guillén de Castro*, op. cit., p. 468.

pervers de la reine mais également du public qui assiste, impuissant, à la dégustation anthropophage du jeune héritier et qui, on peut le supposer, partage avec le personnage cette expérience de la délectation morbide à la fois fascinante et repoussante : c'est du *gore* avant l'heure.

Comme Médée, Procné est motivée par les mêmes pulsions : toutes deux sont des épouses insoumises mais également des mauvaises mères en raison d'une jalousie ressentie vis-à-vis de leur époux. Pourtant, bien que ces femmes soient de « la même trempe » et qu'une jouissance ait été ressentie lors du crime, l'infanticide commis par Procné dans la pièce de Guillén de Castro, aussi terrible et abject qu'il soit, ne débouche pas sur une exécution ou une condamnation exemplaire. Au contraire, le texte donne l'impression d'absoudre ce crime du ventre, ce que la reine elle-même considère comme un écart de démente passager¹²⁴⁷ :

TEREO : ¿Qué crueldad o qué venganza
 no pierden con esto el brío?

PROCNE : Si te ofendí fue por ver
 que una hermana me afrentaste
 y la lengua le cortaste;
 fui loca.

TEREO : **Fuiste mujer**¹²⁴⁸.

Ainsi, déstabilisée par son amour pour sa sœur, elle reconnaît avoir commis l'irréparable et assume son implication. La réplique de Térée qui qualifie l'acte de folie perpétré par son épouse – « fuiste mujer » – témoigne bien d'un acte éminemment féminin momentané mais qui ne compte plus, ou dont les conséquences tragiques sont effacées. Et même, la remarque est très « macho », révélant un regard masculin sur ce qui est typiquement féminin, associant par conséquent la folie aux seules femmes.

Dans l'œuvre de Rojas Zorrilla *Los áspides de Cleopatra*, la reine tyrannique se montre irraisonnée et accumule des états excessifs bien que très paradoxaux et, en ce sens, parfois schyzophréniques ou bipolaires. Voulant d'abord faire brûler vive la femme coupable de désir sexuel, elle se ravise et choisit la méthode de l'empoisonnement. Outre l'affirmation

¹²⁴⁷ « L'infanticide était à l'évidence considéré comme une manifestation de la démente. [...] mais étonnamment il était moins sévèrement jugé que le parricide ou le matricide. L'acte était quasiment excusé lorsqu'il avait été perpétré sous l'empire de la colère. Cette nuance explique qu'il ait pu être mis en image, contrairement aux autres crimes de sangs, tels le meurtre du père ou de la mère, du mari ou de l'amant. La relation qui s'établit entre la folie et l'infanticide, atténuait, en partie, la portée de l'acte maternel. De l'ordre de l'hystérie chez les femmes, elle eut tôt fait de glisser vers le ménadisme auquel on l'associa. », Halm-Tisserant, Monique, « Festin cannibale. La mère égorgeuse. », art. cit., p. 66.

¹²⁴⁸ Castro, Guillén de, *Progne y Filomena*, op. cit., III, p. 163.

de son autorité, c'est bien une expérimentation de la jouissance du mal que la reine compte entreprendre lorsqu'elle annonce l'exécution publique de l'Égyptienne qui meurt empoisonnée par les aspics :

De esa campaña espaciosa
de flores y áspides llena
dos áspides aplicad,
en sus alevosos brazos
tengan ponzoñosos lazos
que indicios de mi **crueldad**
la aflijan con tal **dolor**,
que se reduzga **mortal**
en ponzoña **irracional**
la ponzoña del amor.
Esta **sangre** de amor ciego
este **tormento desangre**
sea mi castigo la **sangre**,
pues no queréis que sea a fuego¹²⁴⁹.

A travers les fricatives et le champ lexical de la souffrance et de la douleur, la cruauté de la reine qui aime faire mal est claire ce qui, d'ailleurs, est explicitement souligné par Libia : « la cruel Cleopatra intente / derogar por accidente / lo que obra naturaleza ? » (I, p. 425). Ses changements d'humeur se caractérisent par des revirements de dernière minute qui ne témoignent pas d'un manque de rationalité, ce que son conseiller Lelio ne manque pas de relever :

LELIO : En estos dos empecemos
que has de sentenciar agora.

CLEOPATRA: ¿Quién son esos dos? [...]
Pues soltadme al que está preso
y prendedme al que está libre; [...]
Y castige mi porfía
del uno a hipocresía
y del otro la flaqueza. [...]

LELIO : Otro castigo, otra pena.
Moderad, reina piadosa¹²⁵⁰.

A ces changements d'humeur qui surprennent les sujets de la reine, s'ajoute une folie à la fois amoureuse et mélancolique qui va également déboussoler la souveraine égyptienne. Alors qu'elle luttait féroce contre le désir, elle se laisse aller à une libido sans limite avec son amant, quitte à délaissier ses fonctions de reine. Affectée par une folie excessive qui ne manque pas de lui faire perdre la raison, Cléopâtre est d'autant plus soumise au phénomène contre-nature de cette folie qu'il s'agit de la reine, la garante de l'autorité dans le royaume

¹²⁴⁹ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Los áspides de Cleopatra*, op. cit., I, p. 427.

¹²⁵⁰ *Ibid.*, I, p. 427.

représenté. Elle-même est angoissée par les changements qui s'opèrent dans son esprit et son corps, et dont elle a conscience : « ¡Toda soy de hielo! », (I, p. 427). Sans pouvoir échapper à son destin, la folie amoureuse dont elle est investie lui fait perdre toute raison : « Véte, apártate, joven, porque al verte / estoy viendo la imagen de mi muerte. », (I, p. 428). Elle perçoit une issue fatale à cette folie tellement soudaine qu'elle ne peut contrôler ses mouvements : « quiero inclinarme y no puedo inclinarme. » / « Antonio, vete, tarde me resisto, / yo me voy a morir de haberte visto. », (I, p. 428).

Encore sous l'effet de son enchantement amoureux, elle fait preuve d'instabilité dans ses décisions, demandant à ce que l'on tue son amant : « prended a Marco Antonio, dadle muerte. », (I, p. 428). La perte de la raison lui fait confondre les mots et elle joue à une sorte de va-et-vient que le lecteur peut aisément s'imaginer sur scène : l'actrice qui tantôt repousse le Romain, tantôt le retient : « Vete, Antonio. [...] ¿Te vas? [...] No te vayas. [...] Dadle muerte a Marco Antonio, mi enemigo. [...] Mas no le deis muerte, que es mi vida. », (I, p. 428). Devant ce spectacle de la transformation de la reine qui s'opère en un acte, celle qui faisait fi de sa superbe, est désormais totalement malmenée par ses sentiments, jusqu'à en perdre la raison. Au cours du deuxième acte, le soldat Caimán rapporte le renversement de la situation qui intrigue tant les habitants du royaume, surpris qu'ils sont de la métamorphose saisissante de leur souveraine :

Y si era ley en Egipto
que en fuego material muera
la mujer que tenga amor,
Cleopatra, menos atenta,
otra ley ha promulgado
para derogar aquella,
y es que saquen a quemar
a la mujer que no quiera¹²⁵¹.

La folie amoureuse dont souffre la reine est considérée par elle-même comme un feu dévorant, un poison puissant dont elle ne peut se détacher : « desde entonces, desde entonces / mi memoria es mi enemigo / no sé qué veneno es al alma / se me entró de haberte oído/ que quejas a media voz / son los mayores hechizos » (II, p. 431). Plus qu'une folle, nous pouvons la considérer comme une ensorceleuse ensorcelée, une sorte de Circé plus qu'une Médée. La folie amoureuse la domine à tel point qu'elle ne peut plus contrôler ses sentiments. Outre les nombreuses expressions antithétiques qui rapprochent l'amour de la mort « sin ti no quiero la vida » / « Venga la muerte contigo », (II, p. 432), le lexique de la maladie est relevé par la reine et Marc Antoine : « enfermado », « sanó », « el mal que siento », « activo dolor », « el

¹²⁵¹ *Ibid.*, II, p. 430.

remedio », (II, p. 431-432). La folie de la reine s'accroît lorsqu'elle apprend que son amant est marié à la Romaine Irène : « traidor, infame, villano / romano, cruel, indigno », (II, p. 432). Incapable de recouvrer la raison, elle décide de fuir avec son amant, abandonnant tout ce pour quoi elle se battait :

Que huyendo los dos de Egipto,
por las provincias del Asia
apelemos al asilo [...]
huyamos¹²⁵².

Sa fuite motivée par une folie amoureuse qui ne peut s'arrêter conduira à la mort de son amant et la sienne. Ses troubles de l'humeur cycliques, caractérisés par des oscillations épisodiques qu'elle présentait avant même de rencontrer son futur amant prennent une plus grande ampleur au contact de l'amour. Cette sorte de bipolarité dérivera alors vers une mélancolie anxieuse qui la poussera au suicide.

1.2.3 Rosemonde et Jézabel, les jouissives malades

D'un autre genre encore, Rosemonde dans *Morir pensando matar* et Jézabel dans *La mujer que manda en casa* sont des personnages qui basculent dans la folie, à cause d'un caractère préalablement mauvais et sadique marqué par l'érotisme et la mélancolie associée à la dépression. La jouissance du mal est cette jouissance gouvernée par la pulsion de mort perverse qui passe par la destruction de l'autre. Ainsi, les comportements extrêmes et furieux de ces jouissives explorent les expressions émotionnelles d'une jouissance débordante qui en devient parfois incontrôlable.

Le personnage de Jézabel dans la pièce de Tirso de Molina *La mujer que manda en casa* manie avec perfection l'art de la séduction mais surtout celui de la jouissance. Par sa beauté, elle est de ces personnages emblématiques dont les atouts physiques maintes fois remarqués par l'ensemble des personnages lui attribuent un potentiel de séduction extrêmement puissant et efficace. L'étymologie du verbe séduire, du latin *seducere* qui signifie « emmener à part, à l'écart »¹²⁵³, illustre parfaitement cette force d'attraction et de détournement du droit chemin qui prend tout son sens avec ce personnage. La séduction est donc cette action qui consiste à détourner quelqu'un de son but, à l'attirer dans ses filets et à le pousser à commettre une faute, un péché. De ce fait, cet acte est répréhensible et condamnable car il suppose des motivations malhonnêtes de la part de celui qui séduit. Son mari le premier ne tarit pas

¹²⁵² *Ibid.*, II, p. 432.

¹²⁵³ Gaffiot, Félix, *Dictionnaire latin-français*, op. cit., p. 677.

d'éloges à son égard et se soumet sans aucune retenue au moindre de ses caprices. En effet, il accepte les infidélités de son épouse qui se justifient selon la divinité de Baal ; pour la reine amour rime avec luxure : « Baal es mi Dios, / Baal satisface mis deseos » (I, v. 94-95). Associée par les autres personnages à la déesse romaine de l'amour Vénus, elle déstructure le mythe de la séduction pour en soumettre un plus vicieux inspiré notamment des nombreuses relations extra-conjugales de la femme de Vulcain. Le désir est ainsi au centre de toute politique au sein du couple royal et plus encore pour la reine qui justifie ainsi les moindres actions et décisions du gouvernement. Son credo répété plusieurs fois dans la pièce : « haced lo que os mando yo » (I, v. 649) qui débouche sur « morir o obedecer » (III, v. 2281) marque ainsi son emprise et son autorité sur le peuple israélien. Tous les personnages s'accordent donc rapidement pour critiquer l'immoralité et la lascivité ostentatoires du couple royal et surtout de la reine : à cet égard, nous avons relevé pas moins de dix occurrences du mot *lasciva* toujours au féminin, dans l'ensemble de l'œuvre. Si la reine met au cœur de son gouvernement le plaisir, il n'en demeure pas moins qu'elle s'ingénie à asservir l'ensemble de ses sujets et plus particulièrement les sujets « mâles » qu'elle séduit, tentant même d'abuser sexuellement de deux d'entre eux. La séduction n'est donc pas qu'un jeu pour la reine, il est avant tout un besoin naturel, un « apetito », (I, v. 309) ou un « plato », (I, v. 471) fort agréable qui renvoie à une comestibilité du masculin. Séduite par le vice et dotée d'atours alléchants, elle poursuit sa logique du plaisir en séduisant les hommes qu'elle rencontre et plus particulièrement ceux qui lui résistent. Pour parler du prophète Elias, insensible à son charme, et peu conciliant avec ses lois, elle fait trembler la cour et menace ainsi : « Yo le beberé la sangre. / Yo pisaré su cabeza. », (II, vv. 1915-1916). L'autre exemple évocateur est celui de Naboth, honnête serviteur du peuple, qu'elle séduit sans aucune gêne. Extrêmement allusives mais parfois triviales, les avances de la reine sont lourdes et répétitives. Elle tente par tous les moyens de rassasier ses « amorosos apetitos », (I, v. 452) et d'assouvir son « apetito ciego », (v. 353), d'ailleurs à l'inverse des principes énoncés par la reine Cléopâtre qui délimite ainsi le sexe par une « ley promulgada / contra el apetito ciego », (I, p. 426). Naboth, personnage archétypique de l'homme marié et fidèle, repousse ses avances, terrifié par l'ampleur que prend le plaisir chez cette femme :

Con lasciva licencia
se mezcle el apetito y la insolencia
de todos, **de tal modo**
que privilegie el vicio sexo todo¹²⁵⁴.

¹²⁵⁴ Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, op. cit., I, v. 308-311.

Le rejet de Naboth fait naître chez la reine un sentiment de frustration qui la ronge et qu'elle ressasse de façon obsessionnelle. En racontant à son serviteur ses rêves érotiques, elle fait montre de ses fantasmes sans en ressentir la moindre honte. La fidélité n'est d'ailleurs pas une règle ni un frein à sa libido déchaînée :

¿Por que no podré yo amar
a Nabot, gallardo hechizo
que mis ojos satisfizo,
sin que se pueda quejar
el rey?¹²⁵⁵

Supprimer un amant pour pouvoir rejoindre les bras d'un autre est par ailleurs un dessein qui lui plaît bien et qui, pour couronner le tout, est encouragé par le Dieu Baal :

JEZABEL : No hay ley
ni hay Dios sino **el que os doy
nuevo;**
Baal, que me améis permite;
por eso os mando adorarle.

NABOT : ¿Y vuestro esposo?

JEZABEL : Matarle¹²⁵⁶.

Le célèbre épisode de la vigne au cours duquel Naboth refuse de vendre ses terres viticoles au roi Achab, se transforme en une terrible revanche personnelle, typique de la « spirale vengeresse » dont parle Christian Biet évoquée dans le cadre de la violence sanglante et qui passe par une recherche constante du plaisir intime. Une fois n'est pas coutume, elle offre son corps au serviteur en échange de faveurs mercantiles et politiques, mais le fait de se heurter à une nouvelle opposition alimente chez elle une frustration et un déchaînement gratuit de la violence. L'offense personnelle et la privation du corps fantasmé ne peuvent conduire qu'à la condamnation et à l'un des châtiments les plus cruels : la mort par lapidation, la méthode d'exécution traditionnellement biblique liée aux crimes sexuels et aux blasphèmes. Ainsi, même si le réel motif de la condamnation est occulté, le rejet du mâle est vécu comme une violation personnelle et profonde, comme une blessure dans son orgueil et surtout une privation de son propre plaisir.

Dans la pièce de Rojas Zorrilla, *Morir pensando matar*, la source du plaisir de Rosemonde, pour sa part, n'est pas d'ordre sexuel mais familial. L'humiliation dont elle est victime de la part de son mari la pousse à se surpasser et à trouver une jouissance dans sa vengeance. Ce n'est pas tant le désir d'un corps qui la pousse à commettre l'irréparable que le

¹²⁵⁵ *Ibid.*, vv. 476-480.

¹²⁵⁶ *Ibid.*, vv. 750-753.

non-désir – ce même non-désir dont nous parlions à propos de la maternité de Sémiramis dans *La hija del aire* de Calderón –, et le dégoût du corps qui l’animent réellement. La mise en place de cette vengeance qu’elle imagine dès le début comme mortelle s’installe dans son esprit comme une véritable obsession, un cri profond et déchirant que les apartés rendent parfaitement :

Así mi venganza trazo. [...]
Así **morirá** Alboino. [...]
Mujer soy que está ofendida. [...]
¡Muera el rey! [...]
¡Denme los cielos venganza ! [...]
Pagarás bárbaro rey¹²⁵⁷.

La mise en œuvre de la souffrance et de la mort passe également par un plaisir non caché du choix des armes et par les visions de la jouissance. Les deux reines font état d’une frustration qui se convertit en fougue meurtrière, bien qu’à un rythme différent, typique d’un dérèglement de leur raison qui est dicté par un plaisir intime ou personnel. Nous avons relevé dans l’ensemble des deux *comedias* pas moins de quarante occurrences des mots *gozar* (jouir), *goce* (joie)¹²⁵⁸, *gusto* (goût ou surtout volupté)¹²⁵⁹ et *deleite* (délice), ce qui souligne bien la dimension du plaisir face à la souffrance qui est problématisée par ces reines. Le calme manifeste qui accompagne l’acte violent crée un sentiment à la fois d’effroi et de fascination qui cache une jouissance intérieure que les personnages expriment très souvent sous forme d’apartés ou de monologues pour le public seul. Prendre à parti l’auditoire leur permet de partager leur jouissance et d’exprimer leurs désirs les plus vicieux ou pervers. Elles parviennent comme cela à attirer une attention projective, exclusive et égocentrique sur elles. Le désir leur permet donc d’exister et d’avancer dans leurs trajectoires respectives en suivant une logique de visibilité à outrance.

En plus de l’excès de représentabilité, la délectation du crime se trouve également dans le choix des armes utilisées par Jézabel et Rosemonde. Si les moyens de tuer sont différents, le résultat attendu est toujours spectaculaire, dans le but de donner des sensations aux spectateurs et aux reines elles-mêmes, bien que l’intensité et le degré de jouissance ne soient évidemment pas exactement identiques. Les façons de tuer sont donc extrêmement

¹²⁵⁷ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Morir pensando matar*, *op. cit.*, I, vv. 919, v. 921, v. 923, v. 925, v. 927, II, v. 1423.

¹²⁵⁸ Le terme de jouissance *gozo* n’est par ailleurs pas présent avant le XVIII^e siècle où il apparaît avec cette définition : « Gusto, complacencia, aquiescencia y quietud del bien poseido », *Diccionario de Autoridades*, *op. cit.*, Tome IV, 1734. Sur ce point, nous remercions l’apport du Professeur Annick Allaigre en marge de sa communication pour Gradiva, « Débandade du transfert : retour sur le lexique de la jouissance lacanienne en espagnol » le 19 juin 2015 au Collège d’Espagne à Paris.

¹²⁵⁹ « GUSTO. Vale tambien complacencia, deléite o deseo de alguna cosa. », *Diccionario de Autoridades*, *op. cit.*, Tome IV, 1734.

importantes car chacune d'elles détermine le type de jouissance à atteindre. Dans son essai *Physiologie de l'amour moderne*, l'écrivain français du XIX^e siècle Paul Bourget parle ainsi de l'empoisonneuse :

La femme qui se venge froidement, longuement, d'une vengeance qui nous touche au vif de la sensibilité, et pour le plaisir de [nous] voir souffrir. C'est très différent de la révolverienne, toute d'impulsion, et de la vitrioleuse, dans laquelle se déchaîne encore la fougue des nerfs détraqués¹²⁶⁰.

En accord avec cette idée de faire durer le plaisir, nous pouvons distinguer deux types de jouissance procurée par le choix des armes : d'une part, la jouissance psychologique comme chez Rosemonde, froide et maîtrisée et, d'autre part, la jouissance sexuelle de Jézabel, plus volcanique et imprévisible. Le pouvoir dont jouit cette dernière face à un mari hypnotisé par sa beauté et manipulable à souhait, lui permet de disposer d'un droit de vie ou de mort sur les hommes, dicté par ses propres règles et qu'elle ajuste selon une définition toute personnelle du bonheur. La jouissance, en tant que paroxysme du plaisir, n'est atteinte que par l'exécution sauvage de l'objet de désir frustré. La joie exprimée par la reine en est même décalée : le texte cite à vingt-six reprises le terme « *crueidad* ». La jouissance fait partie de l'expression d'une perversion sexuelle et d'une cruauté, un bonheur qui se définit selon sa seule personne. La suppression du mâle n'est donc pas une cause en soi pour Jézabel, mais le résultat efficace et radical de la concupiscence non assouvie de la reine. Pour la mettre en place, elle forge un jeu habile qui laisse à Naboth une infime chance de s'en sortir en lui faisant trois propositions écrites. Si la première lui offre le pouvoir, la seconde lui demande de tuer sa femme Rachel, et la dernière lui pose un dilemme crucial : choisir l'épée pour le tuer ou la coiffe pour l'aimer :

Un rótulo dice así:
(*Lee.*) "La corona es para ti
como miedos se reparen". [...]
Este sobre el cordel dice:
(*Lee.*) "Para que a tu Raquel mates". [...]
Dice el mote desta suerte,
Que está en la espada a esta parte:
(*Lee.*) "Hierro para castigarte
y toca para quererte"¹²⁶¹.

Rosemonde, quant à elle, réclame dès le début une vengeance sanglante, violente et rapide, ce qui la motive à commanditer avec soin son meurtre. Ainsi, elle expose sa préférence pour l'épée qu'elle donne à son amant Léoncio et assiste à l'exécution froide de son époux. Le choix de cette arme blanche accompagne le haut degré de perversité de la reine qui prend soin

¹²⁶⁰ Bourget, Paul, *Physiologie de l'amour moderne : fragments posthumes d'un ouvrage de Claude Larcher*, Paris, A. Lemerre, 1891, p. 107.

¹²⁶¹ Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, op. cit., vv. 2168-2170, vv. 2173-2174, vv. 2183-2186.

de vérifier le sommeil *pré mortem* du roi, de préparer et de cacher l'épée qui servira au crime. Toute érotisation est à bannir de son expérience qui relève plus du sadisme et du goût que de la perversion sexuelle. Rosemonde expérimente un véritable sentiment de bien-être et de plénitude à travers le crime imaginé qui n'est pas seulement un juste retour des choses. Son plaisir, elle le trouve dans ce que lui procure son amant, c'est-à-dire grâce à l'intervention de cette tierce personne sur le corps meurtri. La jouissance dans ce cas précis est due à un mélange de violence et de perversité, deux phénomènes dont elle est directement écartée, se contentant seulement d'observer et de profiter de l'éclat de sang. Le deuxième acte de la pièce se referme sur cette confession de la reine au public après avoir feint la tristesse de la mort de son époux auprès de sa belle-sœur Albisinda :

ROSIMUNDA: Murió el rey, ¡ah desdichada
monarquía!

ALBISINDA : ¿Y yú le lloras?

ROSIMUNDA: El cielo muda las horas.
(Contenta voy, y vengada.) (Aparte¹²⁶².)

Cependant, le passage à l'acte par Leoncio sous ses yeux ne calme en rien son esprit vindicatif : la jouissance qui est ressentie lors l'homicide la pousse à recommencer, entraînée dans un engrenage contagieux de la violence. Plongée dans un tourbillon de vices comme Jézabel qui ne peut que recommencer à penser au plaisir prochain, elle rêve de tuer son nouveau mari. Ses méthodes font penser à la mante religieuse, cet insecte cannibale qui dévore le mâle après la copulation. Certes moins bestiale, l'ivresse d'un pouvoir sur le mâle lui donne la force cette fois-ci de tuer par ses propres moyens Leoncio. Observer l'amant mourir, c'est le spectacle de la déchéance pénible et morbide qui lui procure plus de plaisir encore que le crime en lui-même. Voir la souffrance dans ses yeux et entendre ses implorations contribuent à exciter encore plus la reine. Le mâle objectivé, réifié et meurtri suscite une satisfaction qui ne serait plus proprement sexuelle mais plutôt mentale. Encore une fois aux premières loges de son crime, la reine se délecte de l'effondrement du mâle qui, dans un dernier rôle de vie, l'oblige à boire son propre poison, ce qui, ironiquement, la tue également.

La jouissance par le regard est également un motif que l'on retrouve dans le personnage de Jézabel qui, sans assister à la lapidation publique de Naboth, regarde ébahie, les détails *post mortem* qui la fascinent et en ressent une jubilation explosive : « **Mira bañadas las**

¹²⁶² Rojas Zorrilla, Francisco de, *Morir pensando matar*, op. cit., II, vv. 1753-1756.

piedras / desde aquí en su sangre vil » (III, vv. 2369-70.) Face à ce crime odieux, qui est rendu public et ne demeure pas dans une sphère de l'intime comme c'était le cas de Rosemonde, le peuple se soulève contre ses excès et sa cruauté envers Naboth et la précipite d'une tour du palais. Au sol, les sujets la laissent se faire dévorer par les chiens et expriment un intense soulagement face à la mort de la reine. La logique de la jouissance est donc coupée net et reste inachevée pour permettre un juste retour à l'ordre de la société israélienne.

Désir et puissance, possession et jouissance, perversité ou perversion ? Ces deux reines évoluent selon un système qui cause inévitablement la mort du mâle et où une véritable jubilation est clairement exprimée. Elles ressentent une pleine satisfaction face à la mort de l'homme, une reconnaissance personnelle qu'elles étalent au public pris à témoin et ce, sans jamais éprouver la moindre gêne. Le regard porté sur le mâle fait partie intégrante du processus de manipulation et l'observation du lapidé, du poignardé ou encore de l'empoisonné, apporte un plaisir qui ressemble à un voyeurisme sadique et pervers. Nous serions donc là face à la mise en scène de l'instinct scopophilique, une notion psychanalytique définie par Freud comme une pulsion sexuelle où un individu est soumis en tant qu'objet de désir et de plaisir au regard d'un autre individu¹²⁶³. Cette pulsion scopophilique trouve sa place à l'intérieur d'un double mécanisme du plaisir visuel : d'une part, le plaisir scopophilique défini par Freud comme cette soumission d'un objet au regard de l'autre qui s'approche du voyeurisme et d'autre part, le plaisir narcissique, de théorie lacanienne, où l'image de soi est renvoyée. De ces deux notions que l'on retrouve notamment au cinéma, la pulsion scopophilique s'applique étonnement bien à nos exemples de théâtre où l'effet recherché est identique : se satisfaire soi-même, en désirant l'autre par le regard. Dans les deux cas, c'est le mâle qui devient cet objet de plaisir et de jouissance. Le contrôle de l'objet masculin par le regard, mais surtout sa possession et la contemplation de sa souffrance jusqu'à sa mort, participent à la satisfaction des pulsions. Cette jouissance est singulière à ces reines car elle ne se définit pas uniquement autour du sexe mais plutôt autour des notions de pouvoir, de domination et de mal. La jouissance est double : à la fois synonyme de plaisir et de joie, elle est surtout destructrice et dévorante, marquée par le sceau de l'abondance et de l'excès, pour marquer leur empreinte personnelle dans le monde :

Les personnages qui se montrent violents, ou déclenchent des conflits usent toujours d'une violence émanant d'une volonté destructrice : ce sont toujours ceux qui vont à l'encontre de la loi, du

¹²⁶³ Voir l'article de Mulvey, Laura, « Placer visual y cine narrativo », in *Screen*, 16-III, 1975, p. 6-18.

droit, de la légitimité, qui se montrent violents, puisqu'ils doivent s'imposer par des voies autres que prévues dans le cadre des lois et des droits reconnus et acceptés par tous¹²⁶⁴.

Dans *La gran Semíramis* de Virués, une certaine expérience de la jouissance qui atteint à son paroxysme, est menée : lors du double jeu mené par la reine face au vieux roi Nino, lorsqu'elle entend ses dernières paroles chérissant une femme adorée alors qu'elle est coupable de sa mort. Sous les traits de son fils Zameis Ninias, elle jouit de la fausse identité qu'elle revêt : son changement de décision face à la mort de son époux est révélateur de ce jeu que représente pour elle la souffrance humaine :

NINO : No quiero ya la vida.

SEMÍRAMIS : Ni aquí ninguno te la da tampoco. [...] Sí quiero darla, y luego¹²⁶⁵.

Essentiellement, pour les deux reines, Jézabel dans *La mujer que manda en casa* et Rosemonde dans *Morir pensando matar*, le bonheur se trouve dans la violence, le crime et le sang qui viennent apaiser leur état nerveux, qu'il soit mélancolique ou excessif. A la fois symbole de perversité et de sadisme, cette attirance pour le mal exercée par une femme ne peut qu'être comparée à de la folie. Le cri de la chair ou de la souffrance qui passe par la blessure physique devient une addiction pour ces femmes qui progressivement perdent de leur humanité pour être considérées comme des monstres ou des aliénées, à qui sont réservés en principe l'asile ou la mort.

2. VOIX ET PERCEPTIONS DE LA FOLIE FÉMININE

2.1 Les symptômes de la folie

Les personnages sont soumis à un mal qui est difficilement explicable et justifiable mais qui s'exprime à travers l'écriture théâtrale et un langage symbolique. Les fluctuations entre les traitements choisis par les différents des dramaturges témoignent d'une difficulté à saisir la nature du mal et du trouble. La dimension spectaculaire que peut prendre la folie s'exprime parfois à travers un langage corporel dans les textes de théâtre lorsqu'ils placent la femme dans un mouvement d'inversion des valeurs. En prenant en compte une certaine

¹²⁶⁴ Nicolas, Marielle, « Délits, violences et conflits dans les *comedias* de Moreto : la légitimité de la violence en question » in *Délits, violences et conflits dans la littérature espagnole*, éd. Christian Manso, Paris, Littératures et Civilisations de l'Arc atlantique, 2004, p. 153-169, p. 156.

¹²⁶⁵ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, op. cit., II, v. 1410, v. 1411, v. 1428.

perspective sociale associée à ces textes dramatiques, la représentation du thème de la folie passe par une mise en forme du texte, une écriture métaphorique et des procédés particuliers. Les héroïnes sont marquées par une maladie énigmatique ou mystérieuse ou, en tout cas, un trouble qui échappe, mis en avant par la duplicité de leur comportement à des degrés divers¹²⁶⁶. Les techniques discursives au service de l'expression d'une angoisse féminine qui vire au drame participent aux constructions multiples de l'ambiguïté de la personnalité des reines, au même titre que les actes et les gestes commis par les reines. Les textes eux-mêmes sont soumis à une fluctuation de symptômes comme si les personnages et les formes théâtrales étaient soigneusement connectés. Le monologue est privilégié dans ces moments où se met en place parfois un jeu de miroirs, qui a trait au culte de la personnalité.

2.1.1 Monologues, soliloques (et apartés) comme formes d'expression des troubles psychiques

Dans les scènes où sont représentés délices et exotismes, les reines se mettent en avant et offrent un spectacle des plus plaisants pour le public. A l'observation d'actrices incarnant des reines belles, s'ajoutent les mots, le verbe, qui nous permet de « desentrañar la esencia del personaje femenino »¹²⁶⁷. Le paradoxe entre le *topos* de la beauté remarqué dans les discours des personnages qui insistent sur des descriptions visuelles métaphoriques et la cruauté contenue dans les discours des reines est parfois saisissant. On renverra notamment à la première scène de la deuxième partie de *La hija del aire* où Sémiramis prend plaisir à se déshabiller, se peigner et se maquiller et à celle du dernier acte de *La mujer que manda en casa*, où Jézabel, désormais veuve, se change et prend soin de ses cheveux. La question du regard comme nous l'avons remarqué à propos de la jouissance renforce celle des symptômes de la folie ou de la monstruosité des reines. Car sur cette thématique de la beauté, du corps et de la féminité, vient se greffer un intense histrionisme de la part des reines qui débouche parfois sur un culte de la personnalité. Ainsi, même le désir incestueux ressenti par la reine Sémiramis pour son fils Zameis Ninias dans l'œuvre de Virués ressemble fortement à un désir de soi, un désir narcissique, puisque le texte insiste à plusieurs reprises sur la ressemblance physique entre les deux personnages. Cet inceste cache une véritable pathologie : celle de l'amour inconditionnel et extrême de soi, la *philautia*, qui rappelle la légende tragique de

¹²⁶⁶ Dupuit, Christine, « Huysmans et Charcot : l'hystérie comme fiction théorique » in *Sciences sociales et santé*, 1988, volume 6, n° 3, p. 115-131.

¹²⁶⁷ Bueno, Lourdes, *Heroínas con voz propia: El discurso femenino en los dramas de Calderón*, Universidad de Extremadura, 2003, p. 9.

Narcisse où les reines recherchent un idéal de reine et la reine idéale, les deux figures étant clivées. Car ce qui est avant tout mis en avant par les dramaturges est la « parole solitaire » des reines. Cette parole « naît d'une double exigence : celle, impérieuse d'être entendu – enfin –, celle parfois suspecte, de faire parler l'autre à sa guise. L'être seul, [...] qui sort de sa retraite et s'exhibe, projette brutalement à l'extérieur ce qui relève de l'intime, c'est-à-dire, littéralement, ce qu'il y a de plus profond et de plus intérieur (*intimus* est un superlatif) : ce dévoilement expose aussi le rapport dialectique de soi avec ce qu'en disent ou ce qu'en pensent les autres »¹²⁶⁸.

Le conflit dramatique ne se trouve plus seulement dans l'action mais également dans le verbe qui permet une médiation du « moi » et une dramaturgie de l'intériorité¹²⁶⁹. Les multiples forces intérieures sont mises en lumière par un processus exploratoire de la folie ou des troubles mentaux. Il ne s'agit pas d'une question de fond mais de l'exposition d'un mécanisme qui prend en compte à la fois personnages et spectateurs, un double système de communication : interne entre les personnages eux-mêmes et externe entre l'auteur et les récepteurs de la pièce¹²⁷⁰. Le dérèglement en tant que sentiment d'isolement comme une sorte de convention sociale est marqué par des délires, des divagations voire des hallucinations, qui croissent lentement à travers le soliloque si celui-ci « est adressé à un interlocuteur restant muet »¹²⁷¹ contrairement au monologue qui « est un discours que le personnage se tient à lui-même ». Dans les deux cas, il s'agit pour le personnage d'extérioriser des doutes, des plaintes ou des délires : « En soi, la situation manque de vraisemblance, cependant, elle est admise par une sorte d'accord tacite entre le dramaturge et les spectateurs, pour la plus grande gloire des acteurs à qui est confiée cette responsabilité d'occupation solitaire et arbitraire de l'espace théâtral »¹²⁷². Pour l'actrice qui prend en charge le monologue ou le soliloque, il est aisé d'imaginer ces passages comme des étapes fondamentales dans sa carrière de comédienne. Rappelons ce que Lope de Vega dit à propos de l'importance particulière du soliloque certes plutôt de la part de l'acteur masculin mais qui peut s'appliquer à l'actrice : « Los soliloquios pinte de manera / que se transforme todo el recitante, / y, con mudarse así, muda al oyente »¹²⁷³.

¹²⁶⁸ *Le monologue au théâtre, (1950-2000) : la parole solitaire*, textes réunis par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Dijon, éd. Universitaires de Dijon, 2006, p. 8.

¹²⁶⁹ Thouret, Clotilde, *Seul en scène : le monologue dans le théâtre européen de la première modernité (1580-1640)*, Genève, Droz, 2010.

¹²⁷⁰ Bueno, Lourdes, *Heroínas con voz propia: El discurso femenino en los dramas de Calderón*, op. cit., p. 24.

¹²⁷¹ Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 216.

¹²⁷² Faliu-Lacourt, Christiane, *Guillén de Castro*, op. cit., p. 509.

¹²⁷³ Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, op. cit., vv. 274-276.

Car ce qui distingue le monologue, le soliloque ou l'aparté est en effet cette « 'vraie' intention ou opinion du caractère, si bien que le spectateur sait à quoi s'en tenir et qu'il juge la situation en connaissance de cause. [...] Ces moments de vérité intérieure sont aussi des temps morts dans le déroulement dramatique pendant lesquels le spectateur formule son jugement »¹²⁷⁴.

Le point commun aux reines sujettes à une certaine folie est sans nul doute l'utilisation qu'elles font du monologue, du soliloque et parfois de l'aparté, toujours beaucoup plus bref, qui s'offrent comme trois possibilités pour les personnages d'exprimer à la fois leur état émotionnel et mental et leurs conflits intérieurs. Selon la classification plus détaillée que propose Lourdes Bueno de la catégorie des soliloques – monologues narratifs, descriptifs, narrativo-descriptifs, d'émotions, ou de raisonnement¹²⁷⁵ –, les monologues d'émotions conviennent parfaitement à ce que les reines expriment lorsqu'elles sont seules sur scène. Dans cette subdivision qui se base sur les personnages féminins de Calderón mais qui nous semble adaptée aux reines dont il est question, les monologues d'émotions sont répartis entre ceux concernant des « sentiments amoureux », « en los que, se ponen al descubierto los más profundos sentimientos y pasiones de la voz femenina »¹²⁷⁶ qui sont donc ceux exprimés par Jézabel à propos de son désir pour Naboth, Jeanne sur son amour pour Ludovic, Cléopâtre et sa passion pour Marc Antoine et Sémiramis dans l'œuvre de Virués pour son envie incestueuse ; ceux « de doute » dans lesquels « se advierte la encrucijada de posibilidades en la que se debate el personaje y su sucesivo cambio de actitud como reacción a las diversas opciones que se le van presentando »¹²⁷⁷ dont les deux Procné sont coutumières et enfin ceux de « plainte », « aquellos parlamentos en los que el personaje abre su corazón haciéndonos partícipes de sus sentimientos de ira o frustración como reflejo de su íntimo malestar causado por una situación concreta », certainement le mieux exprimé par Rosemonde qui enchaîne les monologues avec cet effet. Pourtant, les trois sous-catégories sont imbriquées et sont toutes congruentes à un moment donné aux huit reines car ces monologues sont tous écrits à la première personne du singulier, abondent en verbes au présent, ont recours au lexique de l'état d'esprit (confusion, peine, tristesse, enfer, mélancolie, pleur, malheur...), font usage d'exclamations, d'énumérations, d'accumulations, de questions rhétoriques mais également d'antithèses, d'oxymores, de chiasmes et pour terminer, ils s'adressent non seulement à un personnage absent parfois nommé mais aussi au public. Dans tous les cas, ce sont des

¹²⁷⁴ Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., entrée « Aparté », p. 24.

¹²⁷⁵ Bueno, Lourdes, *Heroínas con voz propia*, op. cit., p. 13-14.

¹²⁷⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁷⁷ *Ibid.*

exemples précieux des troubles des reines, que ceux-ci soient légers, légitimes ou profonds et irréversibles : « funcionan como elementos informativos, pero su cometido principal es el de ayudar a la configuración del carácter esencial del personaje, revelándonos así su auténtica interioridad. También se descubre, en estos soliloquios, un fuerte componente poético que recalca la emotividad de la situación de la que es víctima la protagonista »¹²⁷⁸.

S'adressant aux spectateurs en priorité, puisque les autres personnages ne sont pas censés entendre ce que les personnages disent, les apartés sont secondaires mais, avec les monologues et les soliloques, ils favorisent des temps où les reines font preuve d'honnêteté et de franchise, faisant « tomber les masques ». A l'inverse de la rhétorique de la menace et de l'agressivité qu'elles ont tendance à employer face aux autres personnages pour asseoir leur autorité et qui servent la partie du « paraître » des reines, ces apartés indiquent les avancements des divers plans, révèlent les doubles jeux mis en avant et livrent les véritables émotions, enrichissant par conséquent la partie « être » des personnages. Contrairement aux apartés, les monologues sont souvent longs et utilisent le principe de la répétition qui met en avant la jouissance et le plaisir pris par les souveraines dans leurs entreprises.

2.1.2 La dégradation psychique de Sémiramis dans *La gran Semíramis*

Dans le cas de Sémiramis dans *La gran Semíramis* de Virués, le personnage ne prend jamais la parole seul lors du premier acte, alors qu'à partir du second acte, en même temps que son ascension sociale et politique, l'utilisation du monologue marque enfin l'instauration d'un lien privilégié avec le public. Dans le deuxième acte, les monologues servent à exposer les stratagèmes de la reine, à exposer les désirs extra-conjugaux et la haine de son époux et ses désirs de pouvoir. L'exemple suivant, en *octavas reales*, un mètre de l'*arte mayor*, employé à l'époque pour les personnages de rois¹²⁷⁹, où Sémiramis dévoile ses sentiments, illustre bien les projets multiples de la reine :

SEMÍRAMIS: ¡Qué gracioso, qué lindo, qué discreto,
qué airoso, qué galán, qué dulce y blando!
Pues de disimulado y de secreto
mil muestras de él he visto, y voy notando
que nadie en nada puede aventajarle,
resuelta estoy, y tengo de gozarle.
Pero, mis pensamientos amorosos,
dejadme agora en paz, mientras la guerra
de mis altos deseos valerosos
hace temblar y estremecer la tierra;

¹²⁷⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹²⁷⁹ Adde, Amélie, *La versification du théâtre espagnol du Siècle d'Or*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 127.

los filos acerados, rigurosos,
que en la vaina mil años ha que encierra
mi corazón, dejad que ahora corten,
que **tiempo habrá después que se reporten.**
Tiempo después habrá para gozarme,
no con un Nino torpe y asqueroso;
tiempo tendré después para emplearme
en un Zopiro dulce y amoroso;
tiempo tendré para desencerrarme
de un cautiverio infame y afrentoso,
que ha ya diez y seis años que en mí reina
con título de reina sin ser reina¹²⁸⁰.

Dans le dernier acte, le monologue a une valeur extrêmement précieuse pour les spectateurs qui prennent alors conscience des désirs incestueux de la reine. L'un des exemples les plus significatifs est sans doute à chercher dans le texte suivant, soliloque d'émotions qui serait à la fois de sentiments amoureux, de doute et de plainte que livre Sémiramis aux spectateurs de la pièce de Virués, où elle dit se débattre avec une passion interdite qui va à l'encontre des principes de la maternité. Les exclamations ainsi que les répétitions en début ou en fin de vers participent de l'expression de la confusion extrême de la reine qui dévoile malgré tout l'une des passions les plus dangereuses, le tout à travers des *tercetos encadenados*, moyennant « un procédé de progressivité tel un *crescendo* »¹²⁸¹, qui permet une plus grande souplesse dans l'accumulation des émotions :

SEMÍRAMIS : ¡Qué dulce nombre, amada, y cuán acedo
es el de madre, que con ese pones!
Tan grande es mi pasión, que **ya no puedo**
disimularla más ni resistilla.
Ya, ya me rindo; ya rendida quedo;
ya no puedo mi pena diferilla;
mas ¿cómo la diré? ¿**Qué** voz, **qué** aliento,
qué palabras tendré para decilla?
Inmenso es mi dolor y mi tormento;
helada estoy y en medio **estoy de** un fuego,
todo por...¹²⁸²

Donnons enfin cet aparté qui est intégré dans un dialogue entre deux personnages Zameis Ninias et sa mère, qui est construit de façon, nous semble-t-il, très habile :

SEMÍRAMIS: mas, ¿qué furioso disparate intento?
¿Adónde me despeñan mis deseos?
¿Dónde vuela mi vano pensamiento?

ZAMEIS : **¿Qué hablas entre ti?**

SEMÍRAMIS : Mil devaneos.

¹²⁸⁰ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, op. cit., II, vv. 927-948.

¹²⁸¹ Adde, Amélie, *La versification du théâtre espagnol du Siècle d'Or*, op. cit., p. 139.

¹²⁸² Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, op. cit., III, vv. 1579-1589.

ZAMEIS : Pues, ¿qué pasión los causa?

SEMÍRAMIS : Mil pasiones¹²⁸³.

Face aux éloges de son fils qui la félicite d'avoir déjoué la cour, gênée puis perturbée, Sémiramis, se laisse aller non sans avoir résisté un tant soit peu. L'interpellation du fils qui veut entendre les paroles de celle qui parle à part ou marmonne des questions incompréhensibles est le signe d'un manque de communication entre les personnages, tous deux placés à des niveaux de compréhension différents. Le recours aux nombreuses questions rhétoriques, aux accumulations, antonymes ou synonymes est également récurrent comme lors de la mort de la reine. Ses dernières paroles, rapportées par Diarco, sont contenues dans un monologue constitué de dix-huit questions rhétoriques qui mettent l'accent sur un auto-questionnement crucial, à travers des *liras*¹²⁸⁴, « moule strophique privilégié du trouble »¹²⁸⁵ et donc excellents pour exprimer la plainte :

¿Yo te traje en mi vientre?
¿Yo en mis tiernas entrañas te he **engendrado**? [...]
¿Que así dejo **morirme**?
¿Que no busco remedio?
¿Que no hay reparo a mi enemiga suerte?
¿Que no hay quien quiera oírme?
¿Que ya no hay ningún medio
para evitar tan miserable muerte? [...]
¿Son estos mis contentos?
¿Es este el triunfo y gloria de mis glorias?
¿Dónde está mi pujanza?
¿Qué son de mis intentos?
¿Qué de mis grandes hechos y vitorias?
¿Son estas sus memorias?
¿Es este amargo trago
el justo pago de tu fe debida?¹²⁸⁶ [...]

Dans les derniers moments de sa vie, Sémiramis ressent un besoin d'interroger le sens de sa vie, sans forcément y trouver des réponses. Comme nous le verrons, dans la pièce de Calderón, Sémiramis apporte quelques éléments d'une réflexion plus poussée sur sa propre fureur.

¹²⁸³ *Ibid.*, III, vv. 1572-1576.

¹²⁸⁴ « La lyre, par son jeu d'alternances métriques, manifeste le trouble émotionnel. [...] La vivacité émotionnelle est signalée par la ponctuation (interrogations, exclamations.) », Adde, Amélie, *La versification du théâtre espagnol du Siècle d'Or*, op. cit., p. 151.

¹²⁸⁵ *Ibid.*, p. 152.

¹²⁸⁶ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, op. cit., III, vv. 1993-1994, vv. 2022-2027, vv. 2035-2041.

2.1.3 L'irruption de la fureur amoureuse de Cléopâtre dans *Los áspides de Cleopatra*

Dans *Los áspides de Cleopatra* de Rojas Zorrilla, la folie amoureuse dans laquelle bascule la reine Cléopâtre est propice, dans le second acte, à faire émerger un aparté où la reine livre ses sentiments irrépressibles, reprenant la métaphore du volcan comme chez Calderón : « (Aparte.) CLEOPATRA : Hoy este volcán reprimo » (II, p. 431). Un peu plus tard, la reine s'isole. Elle est à ce moment seule sur scène et livre un monologue plutôt bref mais qui révèle son extrême confusion. Dans cet extrait elle veut se cacher des autres personnages mais hésite :

En tanto que Marco Antonio
vuelve, en el frondoso sitio
que encubren aquellos sauces
de aquel arroyo narcisos,
quiero ocultarme, yo llego,
pero aquí **siento ruido**
a estotra parte **podré**
ocultarme, si benignos
me permitieren los cielos
lograr los intentos míos¹²⁸⁷.

Le narcissisme de son état est mis en avant par les verbes conjugués à la première personne. Peu de monologues sont exploités par la reine dans cette pièce mais des jeux d'échos descriptifs et d'émotions caractérisent ses prises de parole :

¿Adónde podré encontrar
a Marco Antonio, mi esposo? [...]
¿Esposo? ¿Antonio? ¿Señor?¹²⁸⁸

Dans le troisième acte, alors que l'intrigue tend vers une fin inéluctable et tragique, Cléopâtre est contrainte de passer par le monologue pour partager ses doutes avec le public. Dans un état d'agitation extrême, toute la superbe de la reine mise en avant lors du premier acte retombe et ne reste sur scène qu'une femme perdue :

¡Qué callada está la noche!
¡El inquieto mar qué manso!
¡Esta maleza qué oscura!
¡Todo aquel monte qué opaco!
¿Cómo me podré librar? [...]
¿Qué haré, cielos soberanos,
pues tan cerca de la dicha,
tan lejos del bien me hallo?¹²⁸⁹

¹²⁸⁷ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Los áspides de Cleopatra*, op. cit., II, p. 433.

¹²⁸⁸ *Ibid.*

¹²⁸⁹ *Ibid.*, III, p. 438.

Elle est encore seule lorsqu'elle met en scène son faux suicide et accompagne ce geste d'immense désespoir de paroles des plus douloureuses :

Mar salado,
acógeme en tus espumas,
halle en tus aguas amparo
una infelice mujer; [...]
Yo arrastro un amor profano;
vaya a la mar este adorno
instrumento de mis daños¹²⁹⁰;

Cette scène de tension intense est ponctuée par les interventions d'Octave, « Cleopatra ha salido al monte, / seguidla todos, soldados. », (III, p. 439) et d'Octavien : « Cleopatra al mar se arrojó; / bajad todos. », (III, p. 439) qui relatent ce qu'ils entendent et voient. A la parole se joint ce qui doit être un geste fatidique : « *Hace como que se arroja, y éntrase.* », (III, p. 439).

Enfin, suite à ce faux suicide en mer qui engendre le véritable suicide de son amant, Cléopâtre se doit, en tant qu'héroïne tragique, d'expliquer son plan qui consiste à rester cachée pour observer les réactions de ses ennemis. Elle est une fois de plus, seule sur scène, deshabillée, « media desnuda » et totalement désorientée. Elle livre alors au public une longue tirade pathétique à la fois narrative et descriptive, puisqu'elle découvre le corps de son amant mort et se rend compte de son instant de folie, exemple superbe d'*anagnorisis*. Elle découvre le corps et en plus de s'en approcher et de le toucher, elle commente ce qu'elle voit et comprend :

Fingí que al mar me arrojaba,
(*Topa con Marco Antonio.*)
Pero en esta margen verde,
a quien este manso arroyo
de tanto aljófara guarnece,
yerto un cadáver distingo ;
la sangre aún corre caliente,
para que la seca arena
de rojo coral se riegue.
Ver quiero si con la antorcha,
o bien yace o bien fallece.
(*Toma la antorcha y mírale.*)
¡Válgame el cielo! ¿Qué he visto?
¡Infelice yo mil veces
que para herir con los males
me han amagado los bienes
¿Mi bien? ¿Mi esposo? ¿Señor?
Este es mi acero, ¡ay de mí!
Tú te has dado a ti la muerte;¹²⁹¹

¹²⁹⁰ *Ibid.*, III, p. 439.

¹²⁹¹ *Ibid.*, III, p. 440.

Entre le sang et la couleur rouge qui reviennent dans les propos de la reine, que l'allitération « r » met en avant, la reine se rend compte des conséquences de son erreur et de sa folie amoureuse qui l'a totalement aveuglée jusqu'à lui faire perdre la raison. Le suicide feint n'est qu'une conséquence de plus du dérèglement psychique de la reine dont les prémices étaient renforcées par l'oubli de sa fonction de reine, son abandon du palais pour rejoindre son amant, la fuite hors de son pays pour vivre sa passion. La folie amoureuse et ses conséquences tragiques comme la perte de l'amant sont davantage révélateurs d'une maladie d'amour qui amène à la perte temporelle de la raison plutôt que d'une véritable pathologie mentale. Il y a une révélation de l'état mental par la reine elle-même : « Mi queja al monte lastime; / mi voz en sus ecos quiebres. / Y de mi fatal estrella / fieras y hombres se lamenten. », (III, p. 440.) La reine ne cherche pas véritablement à comprendre ce qu'il lui arrive, elle se laisse juste porter par sa fureur érotique et amoureuse. Elle livre les fluctuations de son état telles qu'elle les ressent.

C'est également dans ce sens que Rosemonde, dans *Morir pensando matar*, éprouve à plusieurs reprises un besoin de s'isoler pour laisser libre cours à ses émotions. Ainsi, lorsque le roi et sa sœur Albisinda tentent de la retenir suite au désastre du banquet, celle-ci réclame d'être seule :

REY : Oye, aguarda Rosimunda.

ROSIMUNDA: Aparta.

ALBISINDA: ¿Dónde vas?

ROSIMUNDA: Voyme a morir¹²⁹².

Dans un monologue au premier acte, elle exprime à travers les questions rhétoriques, le recours à la métaphore de la vipère et un lexique lié à la blessure et à la douleur, ce qu'elle ressent, le tout étant exprimé par des *silvas*¹²⁹³, propres à dire le désordre de l'intime et le tourment :

¿Qué víbora pisada,
que estaba entre las flores,
ocultando el veneno sus olores,
cuando el dolor la deja más airada,
si acaso el pie grosero
la pisa inadvertido y deja herida,
pues el descuido paga con la vida? [...]
¿Qué fuego arrebatado,
vecino de la pólvora se mira,

¹²⁹² Rojas Zorrilla, Francisco de, *Morir pensando matar*, op. cit., vv. 593-594.

¹²⁹³ « Généralement lyrique, elle traduit donc un état d'âme agité ou anxieux », Adde, Amélie, *La versification du théâtre espagnol du Siècle d'Or*, op. cit., p. 152.

que no convierta la mitad en ira,
y su arder aplicado,
en ceniza no deje convertido
la misma casa que su albergue ha sido?
Víbora, arroyo y fuego
es mujer ofendida,
que hiere, anega, abrasa
su ofensor, su enemigo y aun su casa¹²⁹⁴.

A la fin de l'acte, la reine se demande dans des apartés intercalés entre Leoncio et elle, si elle n'est pas en train de devenir folle, consciente d'être tombée dans une spirale incontrôlable : « **Yo estoy loca** », (I, v. 926). Elle essaie toutefois de faire passer sa belle-sœur pour folle, lorsqu'Albisinda arrive au palais et réclame la tête des traîtres qui ont tué son mari. Rosemonde s'amuse de l'état de l'infante tout de noir vêtue, à qui elle reproche une certaine fureur qui ne l'effraie aucunement : « es mujer, quiere bien, y no me espanta. [...] / « Jamás la vi llegar con furia tanta. », (III, v. 1885, v. 1887). L'infante se considère comme étant folle, victime du double jeu de la reine qui accuse son amant Flabio du meurtre du roi : « Loba soy enfurecida », (III, v. 1986). La mention de la louve enragée qui veut défendre ses petits, contraste avec l'attitude froide et perverse de la souveraine. Le public qui sait ce dont est capable Rosemonde ne peut s'y méprendre : la furieuse qui tente de faire passer sa belle-sœur pour folle échoue quand les preuves de ses crimes sont présentées à tous. Si dans les cas de Rosemonde, Cleopâtre et Sémiramis dans la pièce de Virués, les reines livrent des expressions de la folie, à différents degrés, Jézabel dans *La mujer que manda en casa* et Sémiramis dans *La hija del aire*, tentent quelques pistes d'explication de cette fureur qui passe soit par une rationalisation de la folie, soit par des manifestations surnaturelles.

2.2 Réflexions et introspections menées par les reines

2.2.1 La fureur pondérée de Sémiramis dans *La hija del aire*

Dans *La hija del aire*, dès les premiers mots exprimés par Sémiramis, une force intérieure étrange et nocive est mise en avant, qu'elle nomme expressément :

Tiresias, abre esta puerta,
o a manos de **mi furor**,
muerte me dará el verdugo
de mi desesperación¹²⁹⁵.

¹²⁹⁴ *Ibid.*, I, vv. 719-729, vv. 741-750.

¹²⁹⁵ Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire*, *op. cit.*, 1^o partie, I, vv. 13-16.

Dans la deuxième partie de l'œuvre, elle se sent fragilisée par la mise à l'écart au profit de son fils, un état qu'elle décrit en aparté et à travers une structure chiasmatisque : « (Aparte.) Pierdo el sentido / cuando de ellos me acuerdo, / y aun el juicio es poco que no pierdo. », (II, vv. 2157-2159). Lorsqu'elle se fait passer pour Ninias et justifie auprès des généraux le bruit qui lui a permis de séquestrer le prince, elle a recours à cette fureur pour expliquer son état comme semi-comateux : « SEMÍRAMIS : [...] al sueño rendido/ estaba, y él, entre leves / fantasías, me obligó/ a que alterado despierte, / y, así, **con aquel furor,** / tropecé y cayó el bufete. », (II, vv. 2242-2247). Enfin, c'est également dans un aparté que la reine exprime sa fureur vis-à-vis de ceux qui l'ont forcée à abdiquer. Elle y fait part de sa perte de raison, utilisant d'une part, l'image du basilic¹²⁹⁶, un reptile légendaire et démoniaque qui a un pouvoir meurtrier dans le regard (comme Méduse) et d'autre part, la très calderonienne métaphore du volcan en éruption de l'Etna, utilisée dans *La vida es sueño* par Sigismond (« esta pasión / un volcán, un Etna hecho », I, vv. 163-164) ou encore, et cette fois presque mot pour mot, dans un *auto sacramental*¹²⁹⁷ :

(Aparte.)
 Un basilisco
 tengo en los ojos, un áspid
 en el corazón asido.
¿Yo sin mandar? ¿De ira rabio!
¿Yo sin reinar? ¿Pierdo el juicio!
 Etna soy, llamas aborto;
 volcán soy, rayos respiro¹²⁹⁸.

Quoi qu'il en soit, son désir extrême du pouvoir est la seule force qui lui permet de vivre : sans autorité, elle n'est rien selon ses propres mots, ce qui la plonge dans une profonde mélancolie :

Mujer soy afligida.
 Pues **vivo sin reinar, no tengo vida.**
Mi ser era mi Reino,
 sin **ser estoy, supuesto que no reino.**
 Mi honor mi imperio era,
 sin él, honor no tengo,¹²⁹⁹[...]

Le recours aux apartés courts sert à Sémiramis lorsqu'elle prend l'identité de son fils pour exposer au seul public ses émotions de vengeance, son extrême colère :

¡Oh injusta, oh vana, oh tirana

¹²⁹⁶ Brasey, Edouard, *La Petite Encyclopédie du merveilleux*, Paris, Éditions le pré aux clercs, 2007, p. 143-144.

¹²⁹⁷ « Etna soy, rayos respiro / volcán soy, llamas aliento. », Calderón de la Barca, Pedro, *Lo que va del hombre a Dios* in *Obras Completas III. Auto Sacramentales*, éd. A. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1991, p. 279.

¹²⁹⁸ Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire*, op. cit., 2^e partie, I, vv. 874-880.

¹²⁹⁹ *Ibid.*, II, vv. 2164-2169.

pasión! Todavía te estás
en lo secreto del alma;
pero yo te venceré
con silencio¹³⁰⁰.

Notons que dans les grands monologues de la reine Sémiramis, l'utilisation du *romance* (ó, i-o ou a-a), un mètre plus populaire, est presque toujours privilégié. Nous pouvons interpréter ce choix soit comme une volonté de la part de Calderón de montrer une fureur malgré tout humainement réaliste qui ne perturbe pas de façon radicale le cours des choses soit comme une façon de viriliser jusqu'au bout les propos de la reine, puisque ce moule strophique est parfois attribué aux militaires comme les Commandeurs dans une situation conflictuelle si l'on suit sur ce point Amélie Adde¹³⁰¹. Sémiramis n'est pas que cette figure de la furieuse hors de contrôle : elle est beaucoup plus raisonnable, ses excès de rage sont plus pragmatiques.

2.2.2 Reflets et spectres de la folie de Jézabel dans *La mujer que manda en casa*

Dans *La mujer que manda en casa*, la fureur est perçue par la reine Jézabel à différents degrés : dans des discours de l'affect s'insèrent des *romances* (é-a) dans un univers tristement festif qui plaît tant à la souveraine¹³⁰². A la fin du deuxième acte, la reine assoiffée de pouvoir et de vengeance se rend compte qu'elle ne peut plus reculer, qualifiant même son attitude déviante :

JEZABEL : Vivirá si yo no vivo.
¡Por las deidades excelsas
que adoro a pesar del dios
de ese rústico profeta,
que he de lavar me las manos
en las corrientes sangrientas
del que mis dioses injuria
y sus ministros desprecia!
Yo le beberé la sangre.
Yo pisaré su cabeza.
¡Loca estoy! No viva un hora
quien reinando no se venga¹³⁰³.

A la fin du dernier acte, il ne s'agit plus d'une fureur passagère mais bien d'un état plus profond. La reine, dans un excès d'estime d'elle-même, se contemple dans le miroir tel Narcisse devenu fou de son reflet :

¹³⁰⁰ Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire*, op. cit., vv. 2695-2699.

¹³⁰¹ Adde, Amélie, *La versification du théâtre espagnol du Siècle d'Or*, op. cit., p. 94-98

¹³⁰² « Rappelons que dans la tradition orale, le *romance* entretient des liens avec la musique et le chant. Il agit donc comme une passerelle entre la fiction représentée et la suite des festivités. », *Ibid.*, p. 104.

¹³⁰³ Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, op. cit., III, vv. 1907-1918.

Tengamos, espejo, aviso,
no demos segundo ejemplo,
mientras en vos me contemplo,
a locuras de Narciso¹³⁰⁴.

Isabel Ibañez, qui a comparé le détournement du miroir dans les « comédies de tyrans » de Tirso de Molina, rappelle la symbolique iconographique et la tradition sénéquienne du motif : « la présence du miroir entend aussi la connaissance de soi, subvertie toutefois par la nature pécheresse de Jézabel [...] qui implique l'orgueil et la luxure »¹³⁰⁵. En plus des dimensions religieuse et politique, de l'insensibilité de Jézabel à interpréter des signes envoyés par Dieu, qui fait d'elle une mauvaise reine, il y a, selon nous, la manifestation d'un trouble excessif de la personnalité.

Sans toutefois se remettre en question sur ses facultés mentales, Jézabel est finalement rattrapée par ses démons et voit Naboth, sa victime, qui, dans un chant l'accuse d'avoir commis des actes cruels et avides. Ce chant reprend d'une part, l'image de l'aigle du Causase¹³⁰⁶, rapace qui dans la mythologie grecque dévore le foie de Prométhée et d'autre part, celle beaucoup plus monstrueuse de la harpie, mi-femme, mi-animal¹³⁰⁷, assimilée aux Furies :

CANTA : Como era el águila reina
(**mejor la llamara harpía**),
cuando ejecute crueldades
¿quién osará resistirla¹³⁰⁸?

Outrée par cette accusation, la reine s'emporte et sa fureur est comparable, une fois de plus, à une irruption ou une fièvre, le feu renvoyant à la mort ou peut-être à un érotisme décuplé :

JEZABEL : Ya pasa de desacato
el que escucho; su osadía
mi agravio y furia provoca,
llamas añade a mis **iras**. (*Levántase.*)¹³⁰⁹

¹³⁰⁴ *Ibid.*, III, vv. 2861-2864.

¹³⁰⁵ Ibañez, Isabel, « Inversion et spécularité dans les 'comédies de tyrans' de Tirso de Molina, art. cit., p. 357.

¹³⁰⁶ Eschyle, *Prométhée enchaîné*, trad. Jean-Paul Savignac, Paris, Belin, 2000.

¹³⁰⁷ « unas aves monstruosas, con el rostro de doncellas y los demás de aves de rapiña, crueles, sucias y asquerosas. [...] Las harpías son símbolo de los usurpadores de haciendas ajenas, de los que arruinan y maltratan, de las rameras que despedazan un hombre, glotoneándole su hacienda y robándose la. », Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, op. cit., p. 1027.

¹³⁰⁸ Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, op. cit., III, vv. 2923-2926.

¹³⁰⁹ *Ibid.*, III, vv. 2927-2930.

Elle s'en prend à cet ennemi invisible, dont elle entend seulement la voix, une sorte de monstre à plusieurs têtes qu'elle compare à l'Hydre de Lerne, symbole d'un tourment sans fin. Comme Héraclès, elle ne se laisse pas faire et prévient qu'elle a encore des ressources pour mettre fin aux accusations :

¡Hola! ¿Quién es la que canta
allá dentro? ¿Quién me indigna
sin recelar mis rigores,
sin respetar mi justicia?
Mas mi autoridad ofendo,
dándome por entendida.
¿Quién pudo enfrenar las lenguas
del vulgo, ni reprimirlas?
(*Vuélvese a asentar.*)
Canten, llámenme cruel;
que **podrá ser que algún día**
las viles cabezas corte,
por más que son desta hidra¹³¹⁰.

Jézabel elle-même prend finalement conscience d'un dérèglement de son psychisme et se montre extrêmement confuse :

JEZABEL : ¿Qué león, cielos, es este
que sangriento me derriba? (*Levántase tocada.*)
¿Yo presa de brutos fieros?
¿Yo en pedazos dividida?
¡Hola, vasallos, Criselía!
¡Ay, cielos!

*Sale Criselía*¹³¹¹.

Souffrant d'hallucinations sensorielles, à la fois visuelles et auditives, Jézabel pense voir Naboth mort et un homme armé prêt à la tuer, ce qui contribue à mettre en scène une confusion mentale extrême :

JEZABEL : Y con ella la paciencia. (*Mirase al espejo.*)
¡Muerta soy! Aparta, quita
ese espejo que me enseña
a Nabot lleno de heridas;
un hombre armado amenaza
con la desnuda cuchilla mi trágico fin.

CRISELIA : ¿Qué es esto?

JEZABEL : Su corte en mi cuello afila.
¿No lo ves ?¹³¹²

¹³¹⁰ *Ibid.*, III, vv. 2931-2942.

¹³¹¹ *Ibid.*, III, vv. 2951-2956.

¹³¹² *Ibid.*, III, vv. 2960-2966.

La dame de compagnie lui apprend qu'elle est sujette à des hallucinations et lui demande de se reprendre et de revenir à elle : « CRISELIA : No, gran señora. Vuelve en ti. », (III, v. 2968) mais la reine comprend que son état est irréversible : « **No desatina** / mi temor. », (III, vv. 2968-2969). L'emploi du verbe *desatinar*¹³¹³ qui signifie perdre la raison, caractérise parfaitement cette idée de folie incurable et définitive.

L'évolution quelque peu rapide de l'état mental de Jézabel, la plaçant seule face à ses démons, caractérise la folie irréversible dont elle est sujet, que ce soit par les cris ou les visions. On imagine évidemment que le jeu des actrices qui ont pu jouer son rôle était à travailler grâce à la forme textuelle intra-théâtrale des apartés ou des monologues mais également par des gestes ou des cris.

La longueur des monologues varie selon les fonctions et les intensités que veulent lui donner les dramaturges mais, à chaque fois, le phénomène mental et psychique du personnage est mis en avant comme Francisco Ruiz Ramón l'explique à propos d'un monologue du roi Henri VIII dans *La cisma de Inglaterra* de Calderón de la Barca :

Es la manifestación exterior de un proceso interior, generalmente subconsciente o preconsciente de instalación del deseo y de su progresiva posesión de su voluntad y la razón, proceso que el dramaturgo va desvelando escénicamente, paso a paso, con perfecto sentido de la gradación dramática a la vez que psicológicamente, la crisis, a nivel de la conciencia, en que el proceso termina y de la que arranca toda la acción posterior¹³¹⁴.

L'isolement ou l'éloignement volontaire des personnages à la fois sur le plan textuel et sur le plan dramatique, comme c'est le cas de Sémiramis dans *La hija del aire*, qui va volontairement se retirer au fin fond du palais, révèle une attitude anti-sociale aux antipodes de ce qu'une souveraine se doit d'accomplir face au peuple. Souvent, il s'agit de cacher cette fureur qui les anime car certains personnages ne sont pas dupes et se rendent compte que les reines perdent la raison de façon plus ou moins importante.

¹³¹³ « DESATINAR.: Hacer perder el tino, desatentar y como enajenar y sacar de sí. », *Diccionario de Autoridades, op. cit.*, Tome III, 1732.

¹³¹⁴ Ruiz Ramón, Francisco, « En torno a un monólogo de Enrique VIII en *La cisma de Inglaterra* », in *Calderón. Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, éd. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, p. 629-637, p. 629.

2.3 La folie vue par les autres

2.3.1 Monstruosité féminine

Le libre arbitre ou la défense de l'honneur côtoient l'assassinat, conséquence parfois d'une folie qui concerne tout être humain « à la fois le péril de notre raison et son garde-fou »¹³¹⁵. Cette folie ou cette attitude extravagante et hors normes est ressentie et exprimée par les autres personnages parfois plus lucides sur les comportements des reines, conscients qu'ils sont des déviations dont elles font preuve. La folie est alors souvent considérée comme une manifestation de l'ordre du surnaturel, qui peut en partie expliquer les faiblesses et les erreurs de l'être humain. A travers les figures de reines criminelles, transparait celle de la monstruosité, qui n'a pas trait à une monstruosité merveilleuse du passé mais à une monstruosité plus ancrée dans le présent, beaucoup plus subtile et, de fait, plus réelle ou possible.

Au XVII^e siècle, la femme qui se maquille ou se farde ne se montre pas telle qu'elle est, se cachant derrière les apparences. Elle est donc naturellement monstrueuse :

Grâce à ses fards, la femme se donne à voir, et la démarche va à l'encontre de tout le discours normatif de l'époque ; elle s'exhibe et, par la même occasion, elle camoufle soigneusement une partie de ce qu'elle est, car les fards modifient habilement l'apparence et savent orienter les regards. Et c'est sans doute pourquoi bien des auteurs vont s'appliquer à faire de la femme qui se farde un monstre, l'époque ne se privant pas de rappeler que **le mot 'monstre' vient du latin *monstrare*, montrer : la femme qui se montre ne peut être que monstrueuse**¹³¹⁶.

Le fait de se montrer avec excès ne peut que rappeler la peur de l'autre féminin qui consiste à le condamner :

La femme fardée est donc incompréhensible ; pour un esprit raisonnable, elle est impossible à concevoir, étrange et inadmissible ; en un mot, c'est un monstre. [...] Les fards au fond, ne sont qu'un point de cristallisation commode pour toute une série de discours contre la femme. Ils sont, dans l'Espagne du Siècle d'Or, un attribut ou un instrument exclusivement féminin : les attaquer permet en réalité d'attaquer la femme, par le biais de ce qui fait sa différence. **Car au fond ce qui est inadmissible, c'est l'altérité**¹³¹⁷.

L'étymologie plurielle du monstre, du substantif latin *monstrum* : « 1. Fait prodigieux (avertissement des dieux). 2. Qui sort de la nature » et du verbe *monstrare* : « 1. Montrer 2. Dénoncer. 3. Avertir. »¹³¹⁸ complique fortement l'interprétation du terme dans les textes. Issu

¹³¹⁵ Bigeard, Martine, *La folie et les fous littéraires en Espagne : 1500-1650*, Paris, Centre de recherches hispaniques, Institut d'études hispaniques, 31, rue Gay-Lussac, 1972, p. 7.

¹³¹⁶ Peyrebonne, Nathalie, « Femme fardée / femme monstrueuse au Siècle d'Or », in *Le monstre : Espagne & Amérique latine*, éd. Desvois, Francis, Paris, l'Harmattan, 2009, p. 177-190, p. 177.

¹³¹⁷ *Ibid.*, p. 188.

¹³¹⁸ Gaffiot, Félix, *Dictionnaire latin-français*, op. cit., p. 468.

d'une longue tradition antique mais également médiévale et renaissante, le thème du monstre et son caractère protéiforme ne cessent d'alimenter les récits et l'imaginaire collectif. Le monstre surnaturel correspond à un avertissement divin adressé aux hommes, comme le rappelle Ambroise Paré, chirurgien français dans la préface de son traité *Des Monstres et prodiges* de 1573 : « Monstres sont choses qui apparaissent outre le cours de la Nature, (qui sont le plus souvent signes de quelque malheur à venir en marge de la catégorie des êtres humains »¹³¹⁹. Mais il peut également renvoyer à une phénoménologie du monstrueux, un aspect hideux, merveilleux et chimérique du domaine de la pure tératologie ou encore à une représentation du comportement humain, une transgression des lois de la nature humaine, d'origine surnaturelle ou non. Dans ses *Essais*, Michel de Montaigne apporte une explication plus humaniste et démontre que le monstre est un être naturel en apparence normale¹³²⁰. Sebastián de Covarrubias retient la définition de l'être contre-nature dans le *Tesoro de la lengua castellana o española* : « Es cualquier parto contre la regla y orden natural, como nacer el hombre con dos cabezas, cuatro brazos y cuatro piernas »¹³²¹. Le *Diccionario de Autoridades* en plus de cette définition ajoute celle du prodige : « Por extensión se toma por qualquier cosa excessivamente grande, o extraordinaria en qualquier línea »¹³²² ou encore celle de toute personne transgressive et non-conformiste : « Mónstruo no es otra cosa sino un pecado de naturaleza, con que por defecto o sobra, no adquiere la perfección que el viviente había de tener »¹³²³.

L'hermaphrodisme du monstre de Ravenne comme il est décrit dans le *Gúzman de Alfarache*¹³²⁴ de Mateo Alemán intrigue par son côté mi-animal, mi humain. L'androgynie en tant que combinaison du masculin et du féminin est également source de fascination comme c'est le cas dans *Las emblemas morales* de Covarrubias qui décrit la femme barbue de Peñaranda : « Soy hic, haec, hoc. Yo me declaro. / Soy varón, soy mujer, soy tercero / Que no es uno ni otro, ni está claro / Quál de destas cosas sea »¹³²⁵. Ainsi, l'anormalité associe logiquement monstruosité et féminité, deux concepts de l'étrangeté et de la différence qui effraient afin de formater l'image de la femme parfaite. On pensera notamment aux traditions

¹³¹⁹ Paré, Ambroise, *Des monstres et prodiges*, Genève, Droz, 1971, p. 3.

¹³²⁰ Montaigne, Michel de, *Les Essais*, op. cit., Livre II, chapitre 30 : « Au sujet d'un enfant monstrueux ».

¹³²¹ Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, op. cit., p. 1294.

¹³²² *Diccionario de Autoridades*, op. cit., Tome IV, 1734.

¹³²³ *Ibid.*

¹³²⁴ Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, éd. Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983.

¹³²⁵ Moir, Duncan, « Lope de Vega's Fuenteovejuna and the Emblemas Morales of Sebastián de Covarrubias Horozco », in *Homenaje a William L. Fichter*, éd. A. David Kossoff y José Amor Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, p. 537-546, p. 544.

sur les femmes-démons et les femmes poilues qui deviennent un *leitmotiv* servant à rabaisser la femme dans la littérature hispanique :

Tradicionalmente las mujeres son presentadas como monstruos (la Esfinge, Medusa, Circe, Kali, Calila y Salomé), diosas-barbudas, que seducen al varón y le roban la energía generativa masculina. La náusea sexual ligada a esas mujeres monstruos contribuye a explicar la ansiedad de las mujeres reales hacia su cuerpo, los acicalamientos, la preocupación por los olores, el envejecimiento y, en lo que aquí nos ocupa, por el vello: Las mujeres se esfuerzan no sólo para intentar ser ángeles, sino para evitar convertirse en monstruos femeninos¹³²⁶.

Toutefois, les monstres féminins ne subissent pas forcément de déformation physique mais font preuve d'une nature subversive et absolument transgressive :

A partir de 1570, era posible identificar el comienzo de un cambio de atención [...] al comportamiento monstruoso. El factor determinante en el proceso de identificar al monstruo ya no figuraba como una deformidad física y visible sino que más bien apuntaba hacia características aberrantes interiores¹³²⁷.

La monstruosité féminine renvoie bien évidemment à l'imaginaire des amazones antiques et américaines considérées comme des êtres qui sortent de l'ordinaire mais elle se nourrit également de toute forme de bizarrerie dont les manifestations psychiques de la folie ou de l'hystérie : « Au Siècle d'Or, l'image du monstre est en effet diffractée en une multitude d'éléments qui vont du réel au virtuel, de l'anthropomorphe au zoomorphe, du merveilleux au diabolique, du mythologique à l'historique, du scientifique à l'artistique, etc. »¹³²⁸. Dans l'œuvre de Rojas Zorrilla, l'emploi du terme 'monstre' désigne plus communément l'inconstance ou l'autre : « Curiosamente, el término « monstruo » es empleado literalmente por damas y galanes para caracterizar al otro [...] »¹³²⁹. Ainsi, l'attitude d'un individu peut être déterminante dans sa vision monstrueuse. Les personnalités de l'excentricité et du paraître qui passent par la mise en avant excessive du corps féminin telles que nous les avons relevées chez Jézabel dans *La mujer que manda en casa* et Sémiramis dans *La hija del aire*, qui, en tant que reines le font de façon publique, constituent une forme de monstruosité.

C'est ainsi que, naturellement, les diverses terminologies servant à dire une monstrosité ou une animalité propre au féminin, en passant de *fiero* à *monstruo*, s'appliquent aisément aux reines transgressives et ce, depuis l'époque philippine.

¹³²⁶ Buezo, Catalina, « La mujer Barbuda en la literatura española », in *Le monstre : Espagne & Amérique latine, op. cit.*, p. 161-176, p. 172-173.

¹³²⁷ Gasior, Bonnie L., « Manifestaciones de la monstruosidad femenina en tres obras de la literatura del Siglo de Oro español », in *Ibid.*, p. 149-160, p. 151.

¹³²⁸ Bouzy, Christian, « Tératologie et emblématique : la fonction symbolique du monstre au Siècle d'Or », in *Ibid.*, p. 67-82, p. 67.

¹³²⁹ Buezo, Catalina, « El drama de honor conyugal *Casarse por vengarse*: Mecanismos trágicos y presencia de la figura del rey-galán » in *Rojas Zorrilla en su IV centenario*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, p. 547-560, p. 550.

2.3.2 Dire le monstre féminin

La récente étude du lexème *fiero* par Isabelle Rouane-Soupault dans l'œuvre de Virués met en lumière la portée tragique de cet élément lexico-sémantique : « la sauvagerie induit la cruauté, qui semble elle-même s'accompagner le plus souvent de la laideur et de la démesure, avant d'engendrer l'horreur et la terreur qui sont précisément les caractéristiques de tous les excès »¹³³⁰. Dans *La gran Semíramis*, le terme revient trente-quatre fois dans l'ensemble du texte pour qualifier à la fois l'exceptionnalité, la transgression et la profonde déshumanisation des personnages. Plus encore, il s'agit de représenter à travers Sémiramis le monstreux sous une forme féminine et notamment « selon tous les *topoi* de la misogynie, une sexualité non maîtrisée » qui « ne cesse de démontrer au lecteur-spectateur ses outrances en la matière »¹³³¹.

En plus d'être efficace sur le plan phonique, l'utilisation redondante de *fiero* favorise des jeux de mots, attirant nécessairement l'attention sur l'imaginaire de la sauvagerie ou du fauve comme dans la phrase du roi Nino qualifiant la reine qui vient de trahir son époux en le condamnant à mort : « ¡Oh fiera rigurosa horrible y brava! », (II, v. 1477). À ce propos, Isabelle Rouane-Soupault compare le crime de la reine à l'animalisation par la figure du fauve¹³³². Comme nous l'avons déjà souligné, l'outrance participant du spectacle tragique de la fin du XVI^e siècle, il est logique de retrouver un écho de la bête sauvage dans le texte de Virués pour qualifier les passions de la reine.

Pour prolonger l'analyse d'Isabelle Rouane-Soupault, ces considérations sont sans doute vérifiables et applicables dans les œuvres où la reine est également considérée comme un monstre. On compte seulement quatorze occurrences de *fiera* dans *La hija del aire* de Calderón, ce qui suggère une évolution du concept de la femme monstrueuse et conforte la théorie de Florence d'Artois selon laquelle les dramaturges plus tardifs comme Lope de Vega dans *La reina Juana de Nápoles* ou Calderón dans *La Hija del aire* font preuve d'une tragédie plus intériorisée, un pathos à la fois plus doux et épuré en faveur d'une « lyricisation »¹³³³. Ainsi compte-t-on sept fois l'occurrence du lexème dans *La mujer que manda en casa* de

¹³³⁰ Rouane-Soupault, Isabelle, « Le lexème *fiero*, marqueur de la tragédie du discours dramatique dans *La gran Semíramis* de Cristóbal de Virués » in *HispanismeS*, éd. Christian Lagarde et Philippe Rabaté, n°3, 2014, p. 68-82, p. 72.

¹³³¹ *Ibid.*, p. 77.

¹³³² « On voit ici que la disposition de l'énonciation convoque explicitement l'image de la bête fauve pour représenter l'instance criminelle et en synthétiser efficacement l'attitude impitoyable. Ce recours à la figure emblématique d'un humain animalisé, d'un monstre issu de cette funeste hybridité, vaut également, au sens étymologique du terme, puisqu'il permet de *montrer*, de mettre en exergue un comportement extraordinaire, en rupture avec la norme. », *Ibid.*, p. 75.

¹³³³ D'Artois, Florence, « L'évolution du pathétique de la tragédie philippine à la tragédie lopesque », art. cit., p. 81.

Tirso de Molina qui date de 1621, huit fois dans *Progne y Filomena* de Guillén de Castro antérieure (1608-1612) à celle de Rojas Zorrilla. D'autres lexèmes sont également porteurs d'un sens fort qui permettent de mettre en avant non seulement une animalité dans le comportement criminel des reines mais également une prise de conscience d'un changement psychologique du personnage. Outre *fiero*, on retrouve essentiellement *furia*, *furor*, *mudanza*, *demonio*, *criatura*, *loca* et enfin *monstruo*. Ainsi le lexique, au lieu d'accumuler et de marteler une seule et unique forme de monstruosité, décuple les synonymes, tentant donc d'appréhender dans la nuance le phénomène déviant des reines. A la fin du deuxième acte de *La gran Semíramis*, Nino, sur le point de mourir, accuse le personnage qu'il pense être son fils d'une folie meurtrière qui se serait emparée du prince et l'aurait poussé à vouloir tuer sa mère :

Hijo mío querido,
mi verdadero amor y mi esperanza,
¿qué furia te ha regido?
¿Quién causa en ti **tan áspera mudanza**¹³³⁴?

Ainsi, les changements de comportements sont remarqués par les personnages qui font état d'une furie inexplicable qui permettrait d'expliquer les faits et gestes extraordinaires des reines. En plus de la monstruosité, ils révèlent une souffrance du personnage de la reine soumise à des délires pathologiques : comme « possédées » par des passions, selon l'étymologie latine de *patior*¹³³⁵, souffrir, endurer, supporter, tandis que le substantif désigne la souffrance. Les reines souffrent d'une passion qui est comme une maladie de l'âme qui nécessite des remèdes parfois radicaux. Les autres personnages se chargent de mettre en avant les déviances et les comportements hystériques qui sont souvent associés à la folie féminine. Dans *La gran Semíramis*, la fureur caractérise dans le dernier acte le comportement de la reine, les lexèmes *furia* et *furor* reviennent cinq fois alors que jusqu'ici, rien n'en faisait mention : Sémiramis a elle-même dû se battre contre des esprits enragés afin d'asseoir sa légitimité : « por cuántas furias he rompido y daños, », (III, v. 1517), elle considère ainsi sa passion incestuelle comme une « furia loca », (III, v. 1648). Lorsque son fils se retourne contre sa génitrice, Diarco rapporte les mots de la reine « Diciendo así, con un furor rabioso », (III, v. 2018) qui questionne les « furias infernales », (III, v. 2008) les « crueles sañas », (II, v. 2009) d'un fils qui souhaite sa mort.

Celabo lui, retient des excès de la reine une forme de démon intelligent et habile qui a pris les traits d'une très belle femme, en apparence insoupçonnable. Sa basse naissance,

¹³³⁴ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, op. cit., II, vv. 1386-1389.

¹³³⁵ Gaffiot, Félix, *Dictionnaire latin-Français*, op. cit., p. 530.

puisqu'elle est fille d'une « ramera » et d'un « hombre vil » lui a certainement apporté les stigmates d'une dégénérescence mentale :

Alguna de sus máquinas fabrica
esta mujer, más que el **demonio astuta**,
algún nuevo edificio ya edifica
con su fuerza tirana y absoluta.
Eres mujer de condición inicua,
y cruel y tirana y resoluta;
eres mujer, al fin, brava y temida,
no me espanto que seas atrevida. [...]
¡Oh, triste Asiria, a una mujer rendida! [...]
Hipócrita, cruel, ¿d'esa manera
viertes, envuelta en miel, ponzoña fiera?¹³³⁶

La « criatura », (III, v. 2085) qui est née de cette union est donc marquée par une monstruosité féminine sous-jacente qui n'éclot qu'au contact du pouvoir.

2.3.3 Les autres face à la versatilité féminine

Dans *La hija del aire*, la folie est perçue comme la conséquence de la vanité de la reine par Chato, à la fin de la première partie de l'œuvre :

Entre todo este alboroto,
vuestas mercedes escuchen.
**Ya ven que esta loca queda
hecha reina**; a sus ilustres
hechos, a sus vanidades
y su muerte no se dude;
que con la segunda parte
os convida, Corte ilustre,
quien más serviros desea,
si aquestas faltas se suplen¹³³⁷.

Lorsque Sémiramis se fait passer pour son fils Ninias, et qu'elle feint l'amnésie pour arriver à obtenir des renseignements sur la vie politique du palais, certains personnages s'inquiètent des signes de folie. Pourtant, la reine, en parfaite manipulatrice, tente de faire passer le personnage de Ninias pour dérangé afin de conforter l'accusation qu'elle portait le concernant, devant ses conseillers. Ceux-ci s'inquiètent du comportement du roi faible qui met en péril la monarchie :

LICAS : Confuso estoy,
Lisías.

LISÍAS : ¿De qué?

¹³³⁶ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, op. cit., III, vv. 1722-1729, v. 1752, vv. 1800-1801.

¹³³⁷ Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire*, op. cit., 1^o partie, III, vv. 3340-3349.

LICAS : De verle
de un ánimo tan cobarde;
no sé como se lo enmiende. [...]

LISÍAS : conferiremos los dos
cómo corregirse puede
este defecto, que en él
ha sido natural siempre.

LICAS : Decís bien, porque entre sueños
algunas veces se entiende
lo que se habla¹³³⁸.

Le changement de comportement intrigue les conseillers, qui, d'un coup, ont face à eux un roi fort mais dont le changement d'humeur peut être dangereux : « LISÍAS : Temblando quedé de verle airado. / LICAS : ¡Extraña mudanza! », (II, vv. 2425-2426). Lisías tente d'avertir celui qu'il pense être le roi des conséquences de ces changements radicaux : « Señor, advierte / que de un extremo a otro pasas. », (III, vv. 2560-2561) mais il ne retrouve pas le comportement habituel du roi : « No conozco tus discursos. », (III, v. 2574), « En todo te desconozco. », (III, v. 2582). Licas non plus : « Enigmas son cuanto habláis. », (III, v. 2926). Même l'attitude physique de la reine en roi l'interpelle, ce que Friso rapporte ainsi à la reine : « De temores y recelos / que el ver tu ceño le causa. », (III, v. 2688-2689). Chato également s'inquiète de ce qu'il considère comme étant des troubles de la mémoire venant de Ninias : « Todo / se te olvida. », (III, v. 2602-2603). Quoi qu'il en soit, les doutes des conseillers donnent l'image d'une inconstance du roi sur le plan politique mais aussi privé. En effet, Sémiramis, toujours sous l'identité de son fils, fait croire à Astrea, la maîtresse de Ninias, qu'il n'a plus de sentiments pour elle, ce qui ne manque pas d'intriguer la jeune femme :

ASTREA : ¿Cómo tan presto te olvidas,
gran señor, de que te he dado
mi voluntad, alma y vida? [...]
Otra vez, señor, extraño
este precepto ; y así,
no porque te haya mudado
de la corona el ascenso,
de la majestad el fausto,
quieras que viva muriendo¹³³⁹,

Toutefois, Chato fait bien une différence entre cet état psychologique défaillant et la monstruosité beaucoup plus exceptionnelle de la reine, à son service depuis qu'il l'a connue à l'état sauvage : « siendo monstruo en las montañas », (III, v. 2613). Même s'il souligne une

¹³³⁸ *Ibid.*, 2^e partie, III, vv. 2248-2250, vv. 2254-2257.

¹³³⁹ *Ibid.*, III, vv. 3004-3006, vv. 3017-3021.

transformation physique, de « monstro », à « dama », villana », « señora » puis « reina », il ne manque pas de rappeler le point commun à l'exploration de ces statuts ou aventures – « andanzas » (III, v. 2619) – et qui définit incontestablement la souveraine : « Es mala ? / CHATO : Mucho. », (III, vv. 2620). Ainsi, sans véritablement nommer la fureur qui qualifie Sémiramis depuis le début, sa folie monstrueuse est constamment présente et la caractérise intrinsèquement, sans que rien ni personne ne puisse changer cela.

Les figures antithétiques de la première partie de l'œuvre qui font de Sémiramis un beau monstre mettent en évidence le paradoxe de la monstruosité féminine : « Semíramis, bello monstruo », (III, v. 2283) « prodigioso monstruo bello », (II, v. 1766). Sémiramis passe des peaux dont elle s'habille dans la grotte au costume de dame de palais. Si au début de l'œuvre elle fait partie des monstres habillés en peaux et retirés de la société, Sémiramis reste un monstre tout au long de la pièce mais sa féminité et sa beauté lui permettent de se « camoufler » plus aisément. A l'ouverture de la deuxième partie de l'œuvre, les musiciens promettent que la femme sauvage du début s'est métamorphosée en belle et noble dame :

MÚSICOS : [Cantan.]
 La gran Semíramis bella,
 que es por valiente y hermosa
 el prodigio de los tiempos
 y **el monstruo de las historias**¹³⁴⁰,

Le sens de « monstruo » semble se modifier dans cette pièce et prend progressivement le sens de l'inconstance et de la versatilité, une image que la reine reprend lorsqu'elle reproche à son peuple de céder à des pressions politiques de genre plutôt que de voir le côté positif de son gouvernement :

SEMÍRAMIS : (Al pueblo.)
Desagradecido monstruo
 que eres compuesto vestiglo
 de cabezas diferentes,
 cada una con su juicio.
 ¿Pues cuando acabo de darte
 la victoria que has tenido,
 de que soy mujer te acuerdas,
 y te olvidas de mi brío?¹³⁴¹

La monstruosité de la reine en tant qu'excès et folie est davantage suggérée par les personnages qui comprennent bien que Sémiramis est un être à part, sans pour autant la considérer comme une bête ou un animal.

¹³⁴⁰ *Ibid.*, I, vv. 27-30.

¹³⁴¹ *Ibid.*, 2^e partie, II, vv. 791-798.

Dans *Morir pensando matar*, la folie est projetée sur les personnages féminins comme Albisinda et dans l'œuvre de Tirso de Molina *La mujer que manda en casa*, Raquel se retrouve confrontée à une fureur contagieuse : « ¡**Loca estoy, pierdo el sentido!** », (I, v. 599). Manipulée par la reine Jézabel qui se sert de son époux Naboth, elle pense perdre la raison ce que la souveraine tente bien évidemment de faire croire. Elle avait pourtant mis en garde son époux contre un esprit maléfique chez la reine en la comparant à la magicienne et empoisonneuse de l'*Odyssée* homérique Circé ainsi qu'à Lamia¹³⁴², figure mythologique de la monstruosité qui donna notamment son nom aux lamies, des créatures féminines terrifiantes : « ¿A qué Circe, a qué Lamia / no causó horror tan inaudita infamia? », (I, vv. 338-339). Naboth est bien conscient qu'une fureur anormale anime la reine, poussée par une vie dissolue et libertine : « no es solamente tema / la que **enloquece** a Jezabel blasfema, / sino la licenciosa / ley de Baal, al orbe escandalosa. », (I, vv. 294-297) ; et il se rend compte que la souveraine n'a pas de limites : « **locuras** de Jezabel / ocasionan sus extremos. », (II, vv. 1601-1602). Il craint même les excès monstrueux de cette femme qu'il compare à la mère terrible Pasiphaé, génitrice du Minotaure¹³⁴³ : « ya la igualo / a Pasife », (I, v. 264-265). Cette folie inquiète également Elías qui cherche à se venger de cette femme incontrôlable : « pues me asombra / de una mujer **el furor**, », (III, vv. 1948-1949). Lorsque Jéhu, le prophète raconte la mort du roi sur le champ de bataille, il ne retient de son règne que deux qualificatifs : la folie et la lubricité : « Acab murió como lascivo y loco / en la batalla [...], (III, vv. 2698-2699). Il ne manque pas de noter le stigmate d'une folie contagieuse qui a atteint son fils « Ococías, como él desatinado », (III, v. 2706). De plus, il établit une comparaison entre l'attitude excessive de la reine à celle monstrueuse « desa harpía de Sidón » (I, v. 854) et « desa Parca de Israel », (I, v. 855), comme l'avait auparavant fait son épouse « la Parca fatal », (I, v. 249), en référence à la troisième des Parques mythologiques, une divinité du destin qui est susceptible de tout faire basculer et plus précisément de provoquer la mort¹³⁴⁴. Cet état de perte de raison familiale se transmet très rapidement sur le personnage de Jézabel. En effet,

¹³⁴² « [...] Lamia prenait l'apparence d'un fantôme terrifiant pour enlever et dévorer les enfants. Elle avait été autrefois une belle jeune femme, fille du roi Bélos. Unie à Zeus, elle donna naissance à plusieurs enfants qu'Héra, par jalousie, fit tous périr. Lamia se vengea en se métamorphosant en un monstre qui se mit à manger les nourrissons. », Schmidt, Joël, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, op. cit., p. 113.

¹³⁴³ « Fille d'Hélios, Pasiphaé, épouse de Minos, fut la mère d'Ariane, de Phèdre, de Glaucos et d'Androgée. Mais le couple se désunit rapidement. Minos avait refusé d'immoler un taureau blanc que Poséidon lui avait envoyé : irrité de cette impiété, Poséidon inspira à l'épouse du roi un amour monstrueux pour le taureau. Voulant pleinement assouvir sa passion, Pasiphaé demanda à Dédale de fabriquer une vache en bois et elle s'enferma dans le corps de l'animal. Le taureau se méprit et s'unit de la sorte à Pasiphaé, qui enfanta un horrible monstre, moitié homme, moitié taureau, le Minotaure. », *Ibid.*, p. 149.

¹³⁴⁴ « Les trois Parques, qui revêtaient l'aspect de fileuses, présidaient, dans l'ancienne religion romaine, la première à la naissance, la seconde au mariage, la troisième à la mort. Surnommées *Tria Fata*, « les trois destinées », images redoutées du *Fatum*, du Destin auquel est liée toute la vie, [...] », *Ibid.*

Criselia, la dame de compagnie de la reine, qui était déjà alertée par le comportement excessif de sa maîtresse : « Sin seso está. », (I, v. 497), se rend compte par elle-même de la folie qui prend possession de sa reine alors que celle-ci, fatiguée du deuil de son époux compte se remettre à la « chasse » aux nouveaux amants afin de satisfaire sa lubricité : « ¡Qué locura! », (III, v. 2856). Puis, en aparté, elle livre ses pires craintes, déshumanisant la reine : « Qué bárbara! ¡Qué fiera ! », (III, v. 2858). Criselía, attirée par les cris de la reine, remarque même un changement de son visage qui a vraisemblablement pâli, montrant un signe de faiblesse de la reine qui baisse la garde :

CRISELIA : ¡Señora mía!
 ¿Qué sientes? ¿Por qué das voces?
 La color tienes perdida¹³⁴⁵.

Dans *Morir pensando matar*, le portier Polo craint les effusions de colère de la reine et rappelle une croyance ancienne sur la monstruosité dont est capable une femme en colère :

POLO : Una mujer enojada,
 cuando se ve festejada,
 si hace a las iras del ojo,
 es **tres demonios enteros**,
 es **cuatrocientas harpías**,
 y es **seis docenas de tías**
 que están pidiendo dineros¹³⁴⁶.

L'exagération contenue dans le nombre de bêtes effrayantes, trois démons, quatre-cents harpies¹³⁴⁷, mi-femmes, mi-rapaces, ces créatures de la mythologie grecque dégoûtantes, associent la femme à la mort mais également à la destruction. Le roi Alboin au début des premiers symptômes d'une colère décuplée de son épouse s'interroge sur cet état changeant : « Ella se entró tan furiosa / que hacer que se desenoje / y que su cólera temple / ha de ser difícil. [...] », (I, vv. 631-634). Dans l'œuvre, les autres personnages comme le duc Flabio interprètent les signes de furie de la reine plutôt comme une colère passagère : « su pesar », (II, v. 661) ou « su enojo », (II, v. 663) et Leoncio le futur amant de la reine se sent chargé de calmer le courroux de Rosemonde : « airada está con el rey, / Rosimunda, y en sus ceños, / solicita mi esperanza, / si no el agrado, el consuelo. », (I, vv. 759-762), sans pour autant se douter de l'ampleur de la pathologie.

¹³⁴⁵ Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, op. cit., III, vv. 2956-2958.

¹³⁴⁶ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Morir pensando matar*, op. cit., I, vv. 664-670.

¹³⁴⁷ « unas aves monstruosas, con el rostro de doncellas y los demás de aves de rapiña, crueles, sucias y asquerosas. [...] Las harpías son símbolo de los usurpadores de haciendas ajenas, de los que arruinan y maltratan, de las ramerías que despedazan un hombre, glotonéandole su hacienda y robándosela. », Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, op. cit., p. 1027.

Contrairement au manque de discernement des signes de folie meurtrière de la part d'autres personnages, la folie infanticide interroge le roi Térée dans *Progne y Filomena* de Castro lorsque celui-ci tente de comprendre le geste assassin de son épouse Procné :

TEREO : ¿**Qué furias** te han incitado? [...]
 Demonio, mujer, abismo,
 ¿que es de mi hijo? [...]
 ¿**Qué bruto o qué bestia fiera**
 pudo sus hijos comer,
 ni pensar que una mujer
 en un ángel esto hiciera¹³⁴⁸?

D'emblée, Térée associe le meurtre commis par son épouse à une bestialité exceptionnelle et à un démon qui a pris les traits d'une femme. Le paysan qui trouve le message de Philomène et l'amène à la reine Procné avait noté une fureur proprement féminine qui l'avait intrigué « de furiosa loca », (II, p. 147), et avait associé son état à celui de bêtes malades : « como víbora pisada, / como leona parida », (II, p. 147-148).

Dans *Los áspides de Cleopatra*, la souveraine est avant tout vue comme un chef politique sanguinaire notamment par Octavien, épris de la reine : « ira ardiente », (I, p. 422), « ira extraña », (I, p. 422) et Lelio qui rapporte ce que les gens pensent de la reine, une femme marquée par la « malicia », (I, p. 426). La femme condamnée à mort parle, elle, de « rigor », (I, p. 427), une colère qui tranche nettement avec la passion amoureuse de la reine avec le deuxième acte, ce que Lelio tente de réprimer sans succès : « No os dejéis llevar ahora / de una amorosa pasión. », (II, p. 431), « Tú, que invenstaste el desdén / ¿sujeta al amor tirano? », (II, p. 431).

Dans *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla, Procné montre des signes de fureur lorsqu'elle fait un rêve dans lequel elle se voit tuer son époux. Sa sœur se pose des questions :

Ande por el tablado sin responder.

FILOMENA : Dime, ¿a quién quieres matar ?

PROGNE : Al rey Tereo, mi esposo.

FILOMENA : Tente, Progne, ¿estás en ti ?
 ¿Quién tal fantasía vio¹³⁴⁹?

Libia, la domestique perçoit des signes d'angoisse chez la reine, un « fuego de tu ira », (III, v. 2249), et Juanete : « pues ella con la gran ira / de la furia », (III, vv. 2994-2995), une fureur légitime selon le roi Pandión : « ¡Noble ira! », (III, v. 3421).

¹³⁴⁸ Castro, Guillén de, *Progne y Filomena*, op. cit., III, p. 151.

¹³⁴⁹ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Progne y Filomena*, op. cit., I, vv. 359-362.

Enfin, et c'est sans doute la seule œuvre dans laquelle est présente une rétrospective finale sur la folie, dans *Progne y Filomena* de Guillén de Castro, Térée revient sur l'acte infanticide de son épouse et se demande ce qui a pu se passer. Il est à l'écoute de sa femme qui prend conscience avec recul de l'acte criminel commis, le justifiant par un état de démence passager qui n'est définitivement plus présent en elle – ce que montre l'emploi du verbe « ser » au passé simple – :

TEREO: ¿Qué crueldad o qué venganza
no pierden con esto el brío?

PROGNE : Si te ofendí fue por ver
que una hermana me afrentaste
y la lengua le cortaste;
fui loca¹³⁵⁰.

L'intérêt de l'observation de la part des personnages et notamment dans ce dernier exemple, est la tentative mise en place par les dramaturges de comprendre ces personnalités instables, impulsives qui conduisent souvent à leur propre destruction. C'est ainsi que vient l'heure du jugement mis en place par un processus judiciaire.

3. FAITES ENTRER LA REINE ACCUSÉE : LE PROCESSUS JUDICIAIRE

3.1 Scènes de procès sur la scène du théâtre

3.1.1 Métathéâtralité du procès dans le théâtre

Après le crime (ou les crimes) commis par les reines, vient le moment de la compréhension voire de la justification dans certains cas, et surtout de la correction. Pour certaines de ces reines « dégénérées », aux actions empreintes de fureur ou de folie, la fin est souvent sans surprise : « Esta metamorfosis muchas veces termina con la muerte del monstruo »¹³⁵¹, ce qui correspond à l'image fréquente de la femme comme éternelle coupable. Ce qui est édifiant mais également troublant dans les pièces où les reines deviennent des criminelles, est l'importance de la place de la mise en scène de la justice à la fois dans sa

¹³⁵⁰ Castro, Guillén de, *Progne y Filomena*, *op. cit.*, III, p. 163.

¹³⁵¹ Gasior, Bonnie L., « Manifestaciones de la monstruosidad femenina en tres obras de la literatura del Siglo de Oro español », *art. cit.*, p. 151.

conception visuelle et structurelle à la manière d'un procès. Le dictionnaire de Covarrubias signale que le *proceso* est conçu pour « proceder contra uno y hacerle procos es averiguar su culpa¹³⁵² » et le *pleito criminal* dans le *Diccionario de Autoridades* est « Aquel en que se trata de la averiguación y castigo de algún crimen, culpa o delito »¹³⁵³.

Les pièces où la reine devient criminelle représentent souvent un procès pénal supposant le recours à la scénographie du judiciaire. Il existe une « antique complicité »¹³⁵⁴ entre le jeu théâtral et l'instance judiciaire, à propos de laquelle on a pu parler d'une sorte de rituel judiciaire qui a directement à voir avec l'activité théâtrale dans ses multiples implications, et notamment son utilité sociale :

Le procès a pour mission de faire émerger la vérité et de reconstituer l'ordre social, éventuellement, en matière pénale, en sanctionnant celui qui enfreint les règles. Pour cela, outre un arsenal législatif, la justice dispose d'un atout fondamental : le rituel judiciaire. L'aspect le plus représentatif, le plus évocateur du procès, c'est son *décorum*. [...] La justice se montre et s'affirme par ce rituel qui se matérialise notamment par des acteurs ayant une place assignée lors de l'audience, par un décor spécifique, par un costume particulier [...]¹³⁵⁵.

Si « le théâtre naît dans un rapport d'analogie, pour ne pas dire d'homologie avec le procès », pendant l'Antiquité¹³⁵⁶, les deux domaines étant apparus en même temps en Grèce¹³⁵⁷, chacun a son espace dans lequel est raconté un drame : la justice dispose d'un prétoire et le théâtre d'une scène. Dans son *Dictionnaire amoureux de la justice*, Jacques Vergès écrit aussi : « nous assistons dans un procès à un drame en train de s'accomplir sous nos yeux »¹³⁵⁸. Les ressemblances entre procès et théâtre sont multiples : depuis les discours d'accusation et de défense, jusqu'au processus global du déroulement pénal, incluant la démonstration de la culpabilité, fondée sur l'apport d'indices, de preuves, de témoignages ou, mieux encore, d'aveux, qui conduisent à un verdict, une sentence et une peine. Sur scène, en ce qui nous concerne, l'accusée est la reine et les juges sont les autres personnages, les plus sensés ou raisonnables, ceux qui ont une connaissance des faits, des preuves, des suspicions. Face à cette scène où se déroule le procès avec un cheminement évident vers une peine qui corrige une erreur – l'étymologie latine du procès pénal combine le verbe *procedere*¹³⁵⁹, aller

¹³⁵² Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, *op. cit.*, p. 1377.

¹³⁵³ *Diccionario de Autoridades*, *op. cit.*, Tome V, 1737.

¹³⁵⁴ Soulier, Gérard, « Le théâtre et le procès », in *Droit et Société*, 17/18-1991, p. 9-26.

¹³⁵⁵ Desprez, François, *Rituel judiciaire et procès pénal*, Paris, LGDJ, 2009, préface de Didier Thomas, p. 1.

¹³⁵⁶ Voir notamment l'article de Tiphaine Karsenti, « Les scènes de procès dans Hécube et les Troyennes d'Euripide. L'institution à l'épreuve de la tragédie. » in *Représentations du procès Droit, Théâtre, Littérature, Cinéma*, éd. Christian Biet et Laurence Schifano, Collection Représentation Université Paris X-Nanterre, 2003, p. 313.

¹³⁵⁷ Bove, Laurent, « Avant-propos » in *Théâtre et justice*, éd. Laurent Bove, Paris, Quintette, 1991, p. 10.

¹³⁵⁸ Vergès, Jacques, *Dictionnaire amoureux de la justice*, Paris, Plon, 2002.

¹³⁵⁹ Gaffiot, Félix, *Dictionnaire Latin-Français*, *op. cit.*, p. 592 et p. 567.

en avant et *poena*, le châtement –, les spectateurs se tiennent, haletants, et attendent le moment le plus fort, le délibéré qui débouche sur le verdict et donc le dénouement de la pièce. Ils participent pleinement de cette expérience judiciaire qui conforte ou non des passions. Ils sont là pour juger du bon déroulement ou non du procès sur scène, ce que Christian Biet nomme « l'échafaud, lieu-écran, lieu du jugement »¹³⁶⁰ :

Via l'exercice épique du désordre du monde figuré par des cas et des conduites qui l'hyperbolisent et qui, littéralement, saisissent le spectateur – comme on est saisi par un spectacle et comme on saisit un juge d'instruction –, on sera nécessairement entraîné à commenter les catastrophes et à évaluer ce que le monde propose pour y pallier¹³⁶¹.

L'auteur remarque d'ailleurs que le théâtre ou plus précisément le plateau ou le tréteau se dit de la même façon que la tribune des exécutions¹³⁶². En espagnol, l'échafaud, le *cadahalso* désigne « el tablado que se hace en lugar público para hacer algún auto de solenidad, como el que se hace para levantar el pendón por el rey, o para jurarle, o para otro cualquier auto solene que toque a la corona real. », « el que se hace para las representaciones y danzas de fiestas » ou encore « el tablado sobre el cual se ha de ejecutar alguna sentencia ejemplar, capital »¹³⁶³. Il y a donc une forte similitude entre l'échafaud où l'on exécute des sentences, mais aussi la cérémonie solennelle en rapport avec le pouvoir et surtout la scène de théâtre où l'on joue. On peut parler par conséquent d'une métathéâtralité de la justice en tant que spectacle, enchâssé dans le théâtre si l'on considère que « l'insertion d'un spectacle au sein d'un autre renforce la réalité du cadre et brouille les limites entre fiction et vie »¹³⁶⁴.

A travers le spectacle théâtral, doit s'effectuer la catharsis, le processus aristotélicien d'« épuration des passions »¹³⁶⁵ pour, plus précisément, « éveiller la terreur et la pitié chez le spectateur » afin que « soit bien reçu l'enseignement moral, qui prend de façon privilégiée la forme traditionnellement associée à l'*exemplum* médiéval, c'est-à-dire le spectacle de la chute des grands qui invite les spectateurs à plaindre leur sort et à redouter de vivre de telles expériences »¹³⁶⁶. À cette terreur, se joint également une certaine admiration puis « un second moment du dénouement, qui constitue un dépassement de ces émotions »¹³⁶⁷. Finalement, ce

¹³⁶⁰ Biet, Christian, « La spirale vengeresse dans les tragédies », art. cit., p. 26.

¹³⁶¹ Biet, Christian, « Naissance sur l'échafaud ou la tragédie du début du XVII^e siècle » in *Intermédialités*, n°1, printemps 2003, p. 75-105, p. 83.

¹³⁶² Biet, Christian, « La spirale vengeresse dans les tragédies », art. cit., p. 27.

¹³⁶³ Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua española o castellana*, op. cit., p. 390.

¹³⁶⁴ Garrot Zambrana, Juan Carlos, « Le Diable comme auteur et metteur en scène, dans les *Auto sacramentales* de Calderón de la Barca » in *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie*, Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 2010, p. 111-130, p. 122.

¹³⁶⁵ Aristote, *Poétique*, op. cit., 1449b.

¹³⁶⁶ Couderc, Christophe, *Le théâtre tragique du Siècle d'Or : Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*, op. cit., p. 87.

¹³⁶⁷ *Ibid.*, p. 108.

sont encore eux, les spectateurs, qui marquent le succès des pièces à la fin de ces « audiences ». A la différence du procès pénal et criminel, qui n'est pas toujours à l'abri de quelque coup de théâtre possible, au théâtre, l'auteur et le metteur en scène connaissent l'issue du procès intra-théâtral.

Fausta Antonucci propose de considérer le discours rhétorique théâtral espagnol depuis une perspective judiciaire¹³⁶⁸, partant du constat d'une mise en écriture de situations judiciaires de plus en plus présentes dans le théâtre de Lope de Vega qui met notamment l'accent sur la représentation de l'autorité politique face à la justice :

L'abbondanza di situazioni (di discorso e di intreccio) di tipo giudiziario che vi si riscontra. Un fatto questo che può essere determinato da uno o più dei seguenti elementi, tutti e tre caratteristici del modello tragico sotteso a molti drammi: il riuso del motivo della falsa accusa, la presenza di una colpa grave o delitto **cui fa seguito un'azione processuale**, la presenza, tra le *dramatis personae*, **del massimo rappresentante dell'autorità politica** nella sua veste di arbitro delle contese e di suprema istanza giudiziaria¹³⁶⁹.

Le discours judiciaire fait partie d'un des trois types de la rhétorique aristotélicienne, inspiré des plaidoyers lors des assises qui règlent les pires crimes : « ha come modello il discorso di un avvocato davanti al tribunale, specialmente nel processo penale »¹³⁷⁰. La spécialiste donne l'exemple de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega où les rois sont appelés à la fin de l'œuvre pour arbitrer et redonner à la justice sa valeur, pour replacer dans les normes, ceux qui les ont dépassées :

Se è vero che la colpa è una componente essenziale del modello tragico, non è peraltro così scontato che ad essa faccia seguito una reazione strutturata come un procedimento processuale. L'insistenza di questa scelta nei drammi lopiani mi pare un dato sommamente significativo. Vuol dire che, invece di immaginare una reazione alla colpa che prenda le forme di un impulso cieco e irrazionale, **si preferisce drammatizzare un percorso regolato da norme e scandito da determinati passaggi**; cosa che succede anche quando chi si fa carico della reazione al delitto non è legittimato dalla sua funzione di suprema autorità giudiziaria¹³⁷¹.

Fausta Antonucci ouvre une réflexion sur la structure de la pièce comme une série de procédés judiciaires encadrés où le rôle des monarques est fondamental. A l'inverse de ce qui se produit à la fin des œuvres de Lope, *Fuenteovejuna* ou même *Peribañez y el Comendador de Ocaña*, les reines de notre corpus inversent une fois de plus le cheminement naturel et logique du tragique judiciaire. D'une part, elles prennent part au processus judiciaire dès lors

¹³⁶⁸ Cette démarche plutôt novatrice avait déjà été amorcée dans « A proposito di retorica e teatro nel XVII secolo spagnolo », in *Studi Ispanici*, Pisa, 1986/87, p.243-269 et Antonucci, Fausta, « Paradigma processuale e retorica giudiziaria in alcuni drammi di Lope de Vega » in *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Pina Ledda*, éd. Antonina Paba, Roma, Aracne, 2007, p. 135-166.

¹³⁶⁹ Antonucci, Fausta, « Paradigma processuale e retorica giudiziaria in alcuni drammi di Lope de Vega », art. cit., p. 136.

¹³⁷⁰ Lausberg, Heinrich, *Elementi di retorica*, trad. Ritter-Santini, Lea, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 20.

¹³⁷¹ Antonucci, Fausta, « Paradigma processuale e retorica giudiziaria in alcuni drammi di Lope de Vega », art. cit., p. 164-165.

qu'elles sont condamnées par autrui et, d'autre part, certaines comme Jézabel et Rosemonde usent de leur autorité pour provoquer, à l'intérieur même des intrigues, des faux procès ou pousser à des erreurs judiciaires. Cette relation entre pouvoir et procès qui marque le rôle de la reine en tant que juge dans le procédé judiciaire peut basculer à tout moment lorsque la justice reprend de sa valeur et que la reine est dans le « box » des accusés.

Il nous reste par conséquent à analyser les différentes « scènes de procès » et les éléments typiques du procès ritualisé : les scènes d'interrogatoires, le rôle des plaideurs, des suspects, des complices, soit toute une structure du procès qui apporte indéniablement des effets de suspense et un côté plus aléatoire au dénouement. Les reines se retrouvent confrontées aux trois genres oratoires de la rhétorique classique occidentale inspirée notamment par Aristote qui distingue le discours délibératif dans lequel « tantôt l'on conseille, tantôt l'on déconseille ; car toujours ceux qui donnent un avis pour un intérêt particulier ou ceux qui haranguent le peuple pour un intérêt commun font l'une de ces deux choses »¹³⁷², du discours judiciaire où « il y a d'un côté l'accusation, de l'autre la défense »¹³⁷³ dont le but envisagé est « le juste et l'injuste »¹³⁷⁴ et enfin le discours démonstratif ou épideictique – « c'est tantôt l'éloge, tantôt le blâme »¹³⁷⁵ – dont « les fins sont le beau et le laid »¹³⁷⁶. Les deux derniers discours sont présents pour l'accusation des reines coupables de crime et s'adressent à un double public : les juges qui sont les personnages chargés de rétablir la vérité, puis les spectateurs qui, eux, connaissant les véritables coupables, doivent rendre compte d'un bon déroulement de la justice mise en œuvre sous leurs yeux, faisant du théâtre un processus participatif et projectif¹³⁷⁷ et du jugement une « comparution généralisée »¹³⁷⁸. Christian Biet a largement démontré que le spectateur n'avait pas seulement un rôle passif par rapport à ce qui lui est représenté : il est amené à prendre parti, voire à intervenir¹³⁷⁹. Puis, le jugement prononcé par les personnages choisira une peine réservée aux reines désignées coupables ou non coupables. Il reste à savoir si le statut de la reine permet d'échapper aux condamnations ou si le statut de victime donne le droit à une innocence à

¹³⁷² Aristote, *Rhétorique*, *op. cit.*, Livre I, p. 30.

¹³⁷³ *Ibid.*

¹³⁷⁴ *Ibid.*, p. 31.

¹³⁷⁵ *Ibid.*

¹³⁷⁶ *Ibid.*

¹³⁷⁷ Biet, Christian, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (fin XVI^e-début du XVII^e siècles)*, *op. cit.*, p. XXVII.

¹³⁷⁸ Biet, Christian, « La comparution théâtrale. Pour une définition politique et esthétique de la séance » in *Tangence*, « Devenir de l'esthétique théâtrale », n° 88, 2008, p. 29-43.

¹³⁷⁹ A l'époque, au théâtre, en Espagne comme en France, on sait que le public intervient beaucoup : « les spectateurs ont ainsi, de fait, leur mot à dire (tout haut au besoin). », Biet, Christian, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (fin XVI^e-début du XVII^e siècles)*, *op. cit.*, p. XXXIV.

perpétuité pour ainsi dire. Enfin, le degré de folie qui sera concédé lors des crimes déterminera leur responsabilité et la hauteur du châtement : si l'irresponsabilité est retenue, comme c'était le cas dans les *Lois* de Platon, le crime est excusé car il a été commis dans un état de démence, mais si la responsabilité de la suspecte est engagée, aucune sortie ne sera possible. Comment traiter des femmes coupables qui sont considérées comme des folles ? Quels sont les châtements à leur rencontre ? Rappelons que dans le *Manuel des Inquisiteurs*¹³⁸⁰ publié au XVI^e siècle, un accusé fou ne peut être condamné à mort mais il ne doit cependant pas non plus rester impuni. Il faut donc trouver le juste milieu, si celui-ci existe selon les dramaturges.

3.1.2 Des faux aux vrais procès des reines (*Morir pensando matar* et *La mujer que manda en casa*)

Dans *Morir pensando matar* de Rojas Zorrilla, l'erreur judiciaire a été volontairement créée de toutes pièces par Rosemonde afin de se couvrir, elle, ainsi que son amant Leoncio. Lors de la lutte finale entre le roi Alboin et Leoncio, alerté par les cris, Flabio arrive seul, mais sur place, les amants trouvent de quoi l'accuser en désignant notamment l'épée du duc :

A ver FLABIO, que sale con la espada desnuda.

FLABIO : ¡Aguarda! Mucho he tardado.
Tú, Leoncio, habías de ser
el traidor.

LEONCIO : Si yo le fui,
Tú lo has sido
también; pues aquí venías
solo, y desnudo el acero¹³⁸¹.

Pris au piège, le duc Flabio ne peut se défendre car Leoncio appelle la reine qui est cachée et d'autres témoins comme le Sénéchal et Otón pour constater le crime :

ROSIMUNDA: ¿Muerto mi esposo? ¡Ah villanos!

FLABIO : Leoncio ha sido el autor
de su muerte.

LEONCIO : Él fue el traidor¹³⁸².

Les deux hommes s'accusent mutuellement et le doute s'installe chez le Sénéchal :

¹³⁸⁰ Eymerich, Nicolau, *Le manuel des inquisiteurs*, trad. Sala-Molins, Louis, Paris, La Haye, Mouton, 1973.

¹³⁸¹ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Morir pensando matar*, *op. cit.*, II, vv. 1678-1682.

¹³⁸² *Ibid.*, II, vv. 1693-1699.

SENESCAL : (Aunque ambos son italianos, (Aparte.)
más en el duque, sospecho,
de Verona.)

FLABIO : Leoncio fue.

SENESCAL : (Y en la turbación se ve.) (Aparte.)

Le général Otón est forcé de constater que l'arme du crime près du corps du roi mort leur donne un indice sur le véritable coupable.

OTÓN : La daga en el suelo es
con sangre.

SENESCAL : Ella habrá de ser
el testigo.

OTÓN : No hay que ver
más; descubierto está ya
El matador¹³⁸³.

C'est alors Otón qui se rend compte de la correspondance entre l'arme et la parure que porte Flabio et il demande confirmation à la reine qui est sur les lieux pour constater le crime. Celle-ci feint la surprise mais ne manque pas d'acquiescer et de désigner le coupable du régicide, apportant même un mobile au crime :

ROSIMUNDA : ¡Caso raro!

OTÓN : Del mismo adereo es
que trae Flabio. ¿No la ves
señora?

ROSIMUNDA: ¿No estaba claro?
Por casarse con la infanta
Albisinda, y heredalle,
Le mató, [...] ¹³⁸⁴.

En aparté, elle prend peur devant les preuves pouvant conduire à disculper Flabio et à l'inculper elle : « Quiero culpalle; / sola una cosa me espanta: / ¿yo a Flabio no le quité / la daga? [...] », (II, vv. 1711-1714). Elle parvient à évacuer les doutes concernant l'arme du crime et fait écrouer le duc malgré ses protestations d'innocence :

FLABIO : Digo que la daga es mía,
mas no la traición.

ROSIMUNDA: Desvía. [...]
[...], y en prisiones
poned a Flabio ¹³⁸⁵.

¹³⁸³ *Ibid.*, II, vv. 1701-1704.

¹³⁸⁴ *Ibid.*, II, vv. 1705-1711.

¹³⁸⁵ *Ibid.*, II, vv. 1718-1719, vv. 1725-1726.

Reprenant le contrôle de cette situation confuse, c'est elle en tant que reine qui traîne avec empressement le duc en prison, en accord avec Leoncio :

LEONCIO : (Aparte con ROSIMUNDA)
Conviene
castigarle.[...]

ROSIMUNDA: Da las armas [...]
Llevalle a una torre¹³⁸⁶.

Si le duc Flabio crie à l'injustice : « y descubrirá algún día / vuestra maldad y mi celo ; [...] ¡Ah inhumano! / En mi inocencia se funda / mi verdad. ¡Ah Rosimunda! », (II, vv. 1729-1730, vv. 1733-1735), l'infante Albisinda ne doute pas de l'innocence de son amant et perçoit la machination de Rosemonde et Leoncio : « ALBISINDA : Tú fuiste, tú y Rosimunda / quien le mató. », (II, vv. 1742-1743). Sans preuve tangible permettant de disculper Flabio, les amants diaboliques s'amuse de connaître les fondements d'une telle accusation et mettent sur le compte de l'amour ces fausses accusations :

LEONCIO : Está apasionada. [...]
¿En qué lo funda,
vuestra alteza?

ROSIMUNDA: Está enojada;
vamos, Leoncio, y llevad
vosotros al duque Flabio¹³⁸⁷.

Entêtée, l'infante veut aller au bout de ses convictions et dans le troisième acte se charge de dénoncer les crimes de la reine Rosemonde et de son complice Leoncio. Ses discours contre les nobles de la cour sont véhéments, et tel l'avocat chargé de la défense de Flabio, elle donne des arguments imparables qui finissent par convaincre sans peine les jurés, représentés notamment par le Sénéchal. Faisant irruption dans la salle du trône où siègent les deux nouveaux rois, elle se lance dans un discours de condamnation en rappelant les valeurs du royaume auquel elle appartient. Elle trouve sa force de persuasion dans un éloge du peuple lombard d'une part et, d'autre part, dans la vue de preuves qui sont sous leurs yeux et qui sont incontestables. Les destinataires sont multiples : les Grands de la cour qui doivent faire preuve de discernement, le public bien sûr et elle désigne deux suspects qui seraient complices dans le régicide. Puis Albisinda s'adresse plus explicitement à celle qu'elle accuse d'avoir commandité l'assassinat : « ¿No os turbéis? Todo se sabe / –que tratastes de dar muerte / a mi hermano. », (III, vv. 1941-1943). Elle lève le doute que pouvaient concevoir les jurés sur la véracité de ce qu'elle avance.

¹³⁸⁶ *Ibid.*, II, v. 1726, v. 1733, v. 1737.

¹³⁸⁷ *Ibid.*, II, v. 1741, vv. 1743-1746.

Ainsi, Albisinda dénonce les rouages d'une injustice arbitraire et défailante imposée par les nouveaux rois, qui tient compte de faux indices comme l'arme retrouvée sur le lieu du crime :

¿Adónde está la lealtad
que a mi hermano y a mi padre
jurastes y no complistes?
¿Dónde está el pleito homenaje
de defender estos reinos;
y no echáis de ver vosotros,
si es que os preciáis de leales,
que con la corona y cetro,
que es mío, quieren alzarse
los dos? ¿No veis que es cautela,
que todo es asegurarme
con dilaciones, y dar
color a un **delito infame**?
¿Quién vio hacer de la traición
virtud? ¿Quién vio hacer alarde
del insulto? ¿Quién ha visto
hacer de la guerra paces,
honor de la tiranía,
y lisonja del ultraje?
¿Qué discurso se convence,
ni en qué pensamiento cabe,
el creer que el de Lorena,
sin darle ocasión, matase
a su rey, **por un indicio
tan contingente y tan fácil
como es hallar una daga**,
que él mismo pudo tirarle
a Leoncio desde lejos,
para que llegase antes
que su espada a defender
al rey, o para estorballe
la ejecución?¹³⁸⁸ [...]

Elle dresse ensuite un portrait de celui qui est accusé à tort et démontre son incapacité à trahir le roi et son royaume :

Que la verdad
tenemos de nuestra parte,
y el cielo ; pues no podrán,
ya que a los hombres engañen
estos bárbaros, mentir
a los dioses inmortales.
¿Cuándo el duque de Lorena
fue traidor? ¿Cuándo cobarde?
¿Tuvo el rey mayor soldado,
más valiente, más amable,
más bienquisto, más dichoso,
y al fin, de mayores partes?¹³⁸⁹

¹³⁸⁸ *Ibid.*, III, vv.
¹³⁸⁹ *Ibid.*, III, vv.

Enfin, elle termine son réquisitoire en s'adressant à tous, pour trouver leur approbation et demande leur mort afin de rétablir la justice :

Vasallos y confidentes,
soldados y capitanes,
justicias y consejeros,
exarcos y senescales,
mi honor está en opiniones,
Flabio sin culpa en la cárcel,
tiranizado es el reino ; [...]
Defendedme y amparadme.
Decid que la libertad
viva, y mueran los parciales¹³⁹⁰.

Ainsi, l'infante réussit à convaincre les jurés qui se mettent alors de son côté et qui veulent maintenant obtenir les aveux des suspects :

SENESCAL : Muchos tienes de tu parte;
¡venid! [...]

SOLDADO : No pueden ser tantas señas
falsas; y más, que en turbarse
los dos, su culpa confiesan¹³⁹¹.

Aidée par le Sénéchal et ses suivants, l'infante parvient à libérer l'innocent : « ¡Romped la prisión! ¡Entrad! / (Dentro.) La infanta y la libertad vivan! », (III, vv. 2241-2243).

Le peuple demande maintenant la condamnation des coupables : « OTROS : ¡Mueran los tiranos ! », (III, v. 2243). Tous les personnages sont à présent convaincus de la culpabilité des amants et tous se mettent à leur recherche pour les condamner – avec comme chef de file le Sénéchal – :

FLABIO : El senescal, como soldado viejo
de experiencia y consejo,
la gente ordene; y a palacio marche
el sonoro metal y el ronco parche.
Convoque la ciudad, y el vulgo altere.

SENESCAL : En su valor y la verdad espere¹³⁹².

Dans *La mujer que manda en casa*, les plaidoiries de la défense sont assumées par deux personnages essentiellement : le prophète Jéhu et une victime collatérale du crime commandité par la reine, Rachel, qui permettra notamment de traduire en justice Jézabel. La pièce étant fortement inspirée par un esprit religieux, la question de la loi de Dieu à respecter, encore plus que celle des hommes, est omniprésente : le lexème *ley* est répété trente-et-une

¹³⁹⁰ *Ibid.*, III, vv. 2016-2022, vv. 2025-2027.

¹³⁹¹ *Ibid.*, III, vv. 2029-2030, vv. 2032-2034.

¹³⁹² *Ibid.*, III, vv. 2290-2295.

fois, celui de la justice, *justicia*, sept fois, *juez*, deux fois, *legislador*, *condena* quatre fois. Cette bonne justice est par ailleurs ce que chaque « bon » personnage (comme Rachel et les prophètes) recherche. Dans le dernier acte, un faux procès se met en place, incriminant Naboth, mis en examen par Jézabel qui se cache derrière de fausses accusations émises par son époux. Une lettre écrite au nom du roi condamne à mort Naboth. Un tribunal « De nuestro palacio real de Jezrael » se met en place sur scène avec de faux témoins : « dos testigos que las dádivas cohechen, y éstos afirmen que le oyeron blasfemar de su Dios y de su Rey », un faux accusé : « Nabot, jezraelita, vecino vuestro, y poderoso en vuestra República », un chef d'accusation : « por blasfemo » et une condamnation à une peine de mort publique : « le condenad por público blasfemo, sacándole al campo, donde muera (como la ley dispone) apedreado » assortie d'une sorte d'amende publique : « aplicando sus bienes todos a nuestro fisco; » – le tout ordonné par le juge qui n'est autre que le roi – : « Yo el Rey. » (III, p. 456-457). Suite à ces ordres, l'exécution de Naboth a lieu devant les deux juges, Achab et Jézabel, mais le procès ne s'arrête pas là. Rachel, la femme de l'exécuté, revient vers les juges et dénonce l'erreur judiciaire qui se base sur un procès monté de toutes pièces :

¡Sacrilégos envidiosos,
de un Rey tirano ministros,
de una blasfema vasallos,
de una falsedad testigos,
de un Abel Caínes fieros,
de un cordero lobos impíos,
de un justo perseguidores,
de un inocente enemigos ! [...]
¿Por qué, decid, le matastes,
cohechando **falsos testigos**? [...]
¿Qué más blasfemias, tiranos,
que las que habéis los dos dicho a
Dios, y no os apedrean,
siendo común el delito?¹³⁹³

Cette fausse déclaration, en plus d'être un crime, va à l'encontre des dix commandements. Le jugement de Dieu face aux fausses déclarations est évoqué dans le passage du *Livre des Actes du Nouveau Testament*¹³⁹⁴ et l'épisode sur Ananias et Saphira, un couple accusé d'avoir menti dans une affaire de vol : la mort est la punition réservée à ceux qui ne suivent pas les lois.

Après s'être recueillie près du corps du condamné, en sang, Rachel réclame la justice : « ¡Justicia en tanto mal, justicia pido! », (III, v. 2544). À partir de ce moment, l'accusation

¹³⁹³ Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, op. cit., III, vv. 2385-2392, vv. 2433-2434, vv. 2441-2444.

¹³⁹⁴ *La Bible de Jérusalem*, op. cit., « Les actes des Apôtres », 5,1-11.

bascule et les rois d'Israël qui étaient du côté de la défense se retrouvent maintenant dans la partie des accusés. La menace d'un châtement de mort à la hauteur de leurs crimes est évoquée par Rachel qui ne se prive pas de détails. Elle souhaite une justice qui mette en avant le trophée du crime :

¡Quíteos la vida y el reino
el más confidente amigo,
destruyendo en vuestra sangre
desde el decrepito al niño!
Si el rey marchare a la guerra,
flecha de acero prolijo
le atraviere las entrañas,
de tanta blasfemia asido.
Si Jezabel enviudare,
despedácnla a sus hijos,
sin permitirla llorarlos,
quien blasonaba servirlos¹³⁹⁵.

Enfermée par la reine, elle prédit la mort de l'accusée sans omettre les détails les plus truculents comme le fait que le corps soit dévoré par des chiens afin qu'il ne reste plus que sa tête en guise de trophée de la vengeance :

Ese alcázar desde donde
morir mi inocente ha visto
cuando más entronizada
la sirva de precipicio.
Desde el más alto homenaje
mida el aire hasta este sitio,
y antes que le ocupe, muera,
oprobrio a grandes y a chicos.
Lebreles la despedacen,
arrastrándola los mismos,
cuarto a cuarto por los campos,
miembro a miembro por los riscos.
No dejen reliquias della
de carne, hueso o vestidos,
sino **la cabeza sola,**
para acuerdo de delitos¹³⁹⁶.

Lorsque le nouveau roi Joram revient à lui après avoir été blessé, la domestique Criselia demande à la reine de faire preuve de clémence en libérant notamment Rachel qui est innocente :

CRISELIA : albricias, señora,
han dado reinas en tal ocasión.

JEZABEL : Pídelas, pues.

CRISELIA : De prisión

¹³⁹⁵ Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, op. cit., III, vv. 2385-2392, vv. 2433-2434, vv. 2241-2244.
¹³⁹⁶ *Ibid.*, III, vv. 2527-2542.

a la viuda Raquel saca,
que una buena nueva aplaca
la más fiera indignación.

JEZABEL : ¿Qué dices, bárbara?

CRISELIA : Advierte...

JEZABEL : No prosigas, que estás necia;
quien a sus reyes desprecia
poco en su peligro advierte:
apresurarás su muerte
si eso vuelves a pedir.

CRISELIA : ¿Que más muerte que vivir
sin dueño que tanto ha amado?

JEZABEL : Por eso no se la he dado.
Pene y viva, que es morir.
Albricias de poco fruto
intentas, necia estás hoy¹³⁹⁷.

Une fois de plus, Jézabel refuse de faire preuve de compassion, pire encore, elle menace Criselia de tuer Rachel si elle se permettait d'autres demandes de ce type. La jouissance de la souffrance de l'autre est ce qui lui permet de se sentir vivante.

Contrairement aux autres *comedias* dans lesquelles il n'y a pas d'intervention divine, dans celle de Tirso de Molina, la force d'un dieu est matérialisée par le prophète Jéhu, chargé de rendre justice au peuple : « Yo te elijo / por rey del pueblo mío y su grandeza; / severa destruirás [...] de Acab la torpe casa, [...] Yo vengaré por ti, pues que te abrasa / mi celo y ley, la sangre que vertida/ de mis profetas hasta el cielo pasa, / la de mis siervos todos cuya vida, / a mano de la impía y deshonesto / Jezabel, fue de tantos perseguida. », (III, vv. 2729-2372, vv. 2734-2739). Le verdict tombe donc : c'est par le sang que la reine est condamnée à payer pour tous les crimes engendrés par son règne qui passe également par une 'purge' entière de la famille. Même Dieu choisit un châtement ultra-destructeur à la hauteur de la folie meurtrière de Jézabel qui consiste à réduire en pièces la reine, relayant le message envoyé par Rachel de sa prison:

toda perezca, toda se destruya,
desde la senectud a la inocencia,
desde el más retirado y recogido
hasta el que en vicios tiene más licencia;
su nombre quedará en perpetuo olvido,
como el de Jeroboán y Basa, fieros,
cuya familia toda ha destruido.
Jezabel, de profetas verdaderos
verdugo, por los campos arrastrada
de Jezrael, castigos más severos

¹³⁹⁷ *Ibid.*, III, vv. 2795-2812.

ha de pasar por tu furiosa espada:
perros su cuerpo comerán, hambrientos,
en nombre de Nabot despedazada.
Cuantos la vieren estarán contentos,
mofando de su idólatra locura
y en gustos convirtiendo sus lamentos.
Ninguno osará darla sepultura;
las entrañas de torpes animales
el tálamo serán de su locura¹³⁹⁸.

Le renversement de situation, toujours dans la logique du monde à l'envers, est à trouver dans l'inversion des rôles puisque dans la plupart des *comedias*, les personnages royaux, rois et reine, doivent rétablir la justice. La reine est en position d'être jugée par le justicier Jéhu qualifié de « vengador de inocentes », (III, v. 3005).

Le peuple a un rôle à jouer dans le déroulement du procès en portant plainte ou en déposant des réclamations contre les forfaits dans lesquels sont impliquées les reines. En quelque sorte, il se retrouve du côté de l'accusation et certains personnages plus que d'autres endossent les rôles d'avocats de l'accusation, comme Albisinda dans *Morir pensando matar* ou Rachel dans *La mujer que manda en casa*. Toutes sont présumées innocentes, et les éléments à charge apportés par certains témoins vont déterminer leur culpabilité. Ce qui compte également est ce que plaide l'accusée : coupable ou non. Si certaines reines comme Rosemonde reconnaissent leur responsabilité, d'autres comme Sémiramis dans l'œuvre caldéronnienne crient leur innocence. Enfin, le juge prononce le verdict qui ne peut être que la vie ou la mort dans nos pièces. Pour cinq d'entre elles, la mort s'abat sur elles, qu'elles soient reconnues coupables ou non coupables de crimes : les deux Sémiramis, Jézabel, Rosemonde et Cléopâtre sont toutes soumises à un jugement bien que celui-ci ne prenne pas la même forme : homicide ou régicide par le peuple pour les trois premières et suicide pour les deux dernières.

3.1.3 Les acquittées, coupables ou non : de la position d'accusée à celle d'excusée

Lorsque le monstre est allié à la folie, il en est moins monstrueux. Rappelons la différence sénéquienne faite entre le crime et le monstre, exposée dans *Phèdre* par la Nourrice Oenone à Phèdre, coupable d'amour incestueux : « [...] Un crime est plus hideux qu'un monstre ; / car celui-ci peut être l'effet de la fatalité, l'autre ne vient que du dérèglement des mœurs. / [...] Une criminelle peut trouver l'impunité, mais jamais la tranquillité »¹³⁹⁹. Ainsi,

¹³⁹⁸ *Ibid.*, III, vv. 2745-2763.

¹³⁹⁹ Sénèque, *Phèdre*, *op. cit.*, vv. 143-144, v. 164.

la monstruosité, lorsqu'elle est remarquée, permet d'échapper à un jugement mortel pour la reine.

Dans la version de *Progne y Filomena* de Guillén de Castro, Procné, malgré l'infanticide et l'épisode cannibale, est épargnée par son époux et ne subit aucune condamnation ni même de reproche exprimé par un autre personnage, laissant place à un enchaînement de mariages entre les enfants des reines-sœurs¹⁴⁰⁰. Le caractère précurseur des théories de Guillén de Castro met en avant un droit à la résistance accessible pour tous et toutes contre des comportements anti-naturels comme les tentatives de viol. La reconnaissance de la faute permet à la reine Procné d'être exonérée de sa responsabilité : elle est excusée par son mari et son entourage, faisant de la fin de la pièce un élan de pardon comme c'est le cas dans une autre œuvre de l'auteur, *El Conde Alarcos*. Tout est bien qui finit bien.

Dans *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla, les reines sœurs se vengent et tuent Térée mais sans que le sang coule à flots, du moins sur scène. Le meurtre étant commis dans les coulisses, les spectateurs et les autres personnages comme le roi Pandión et Hippolyte n'entendent que les cris et les mots des coupables et de la victime, enfermés dans la chambre :

HIPÓLITO : Los dos a su cuarto entremos
a tomar en él venganza.

Salen Progne y Filomena.

PROGNE : No es menester, deteneos.

PANDIÓN : ¿Quién eres?

PROGNE : Progne, tu hija.

PANDIÓN : ¿Qué hiciste?

PROGNE : Vengar mi agravio.

HIPÓLITO : ¿Qué has hecho?

FILOMENA : Vengar tus celos.

PANDIÓN : ¿Cómo fue?

FILOMENA : De esta manera.

HIPÓLITO : Di, ¿cómo?

FILOMENA : Mírale muerto.

¹⁴⁰⁰ García-Valdecasas, Amelia, « La tragedia de final feliz: Guillén de Castro », in *Estudios literarios*, Universidad de Valencia, 1995, p. 211-225.

Ce moment est celui des interrogatoires de la part du roi et du prince Hippolyte qui arrivent trop tard sur la scène du crime. Chaque coupable assume sa responsabilité et justifie ses actes. De plus, la preuve du crime est mise en évidence : cette fois le corps du roi inanimé est visible sur scène. Mais ce qui compte est le résultat et non la manière, le crime étant considéré comme réalisé dans une sorte de légitime défense. Ainsi, le roi Pandión reprend son rôle de souverain et de juge suprême en cautionnant le crime de ses filles :

PANDIÓN : Yo, dichoso.

PROGNE : Yo, feliz.

FILOMENA : Yo, con honra.

HIPÓLITO : Yo, con cetro¹⁴⁰².

Les meurtrières s'en sortent sans rappel à l'ordre et leur geste est approuvé puisqu'il correspond à ce que l'on attend d'un souverain agissant pour le bien d'autrui. Le vieux roi, les deux sœurs et le nouveau roi héritier y trouvent tous leur compte. Ainsi, comme c'est le cas dans la pièce de Castro, Rojas Zorrilla attribue une valeur positive aux criminelles et « hace que en la escena final solo aparezca, catártica amonestación, el cadáver de Tereo, ajusticiado por las dos hermanas. [...] para después restaurar una quieta, armónica normalidad e intentar alejar lo sombrío de lo que se ha visto »¹⁴⁰³.

Dans l'œuvre de Lope de Vega, *La reina Juana de Nápoles*, la reine meurtrière et coupable d'un double homicide est également acquittée par les siens. La tyrannie d'André est telle que son assassinat ne surprend personne. Toutefois, la reine coupable semblait insoupçonnable. Même Ludovic ne pouvait imaginer la reine en meurtrière : « ... no mata al feroz gigante / un pastorcillo David. », (III, vv. 3019-3020). Jeanne avait pourtant prévenu ceux qui doutaient d'elle de sa capacité à résoudre un problème d'Etat :

REINA : Satisfaré eternamente
vuestro agravio. [...]

LUDOVICO : Justicia pido.

JUAN : Cese esta guerra civil¹⁴⁰⁴.

¹⁴⁰¹ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Progne y Filomena*, *op. cit.*, III, vv. 3411-3419.

¹⁴⁰² *Ibid.*, III, vv. 3430-3431.

¹⁴⁰³ Cattaneo, María Teresa, « Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla », *art. cit.*, p. 45-46.

¹⁴⁰⁴ Vega, Lope de, *La reina Juana de Nápoles*, *op. cit.*, III, vv. 3029-3030, vv. 3031-3032.

Comme elle se place en justicière légitime, son action est réclamée par tous : « No viviré si no mueres; / en matarte no hago mal, / [...] que ésta es la ley natural. / Y que difunto ha de verte, / todo el reino se consuela. », (III, vv. 3106-3107, vv. 3109-3111). Les « mâles-disants » qui n'ont eu de cesse de juger la reine viennent constater la mort du roi, alertés par les cris de la domestique Marguerite :

MARGARITA: ¡Murió el Rey!

REINA : Bien está así.

MARGARITA: ¡Justa muerte! [...]

Salen Ludovico, el marqués Leonelo y el duque Juan.

JUAN : ¿Quién es éste que ha venido?
¿Hay alguna novedad?¹⁴⁰⁵

La reine est alors fière de montrer les deux victimes qui sont avant tout des coupables : elle a en quelque sorte exécuté des peines méritées en faisant le travail des bourreaux :

REINA : Entrad, veréis lo que ha sido;
ello fue temeridad,
pero el pueblo ha redimido¹⁴⁰⁶.

L'approbation de tous conduit à son acquittement à l'unanimité et sa responsabilité dans les crimes n'est pas retenue : on célèbre plutôt l'assassinat d'un tyran comme un acte héroïque, le deuxième assassinat perpétré sur le comte Antoine, étant passé sous silence :

JUAN : Danos los pies, que has librado
tu reino de un faraón
en sus vicios obstinado¹⁴⁰⁷.

La pièce se termine donc sur cette image de liesse, d'un retour à l'ordre au royaume de Naples et la reine reprend son rôle de présidente de la cour de justice en donnant le mot de fin. La reine est en position de juge et démontre avoir fait passer les intérêts de son peuple avant les siens, ce qui ne peut qu'être loué de la part d'une souveraine :

REINA : Cumplidos vuestros deseos
ahora deben de estar.
El rey la vida pagó; [...]

JUAN : Todos parabién le demos¹⁴⁰⁸.

Pour ces trois pièces dans lesquelles les reines ne sont ni tout à fait coupables ni tout à fait innocentes, elles bénéficient d'un acquittement, comme pour récompenser des crimes qui

¹⁴⁰⁵ *Ibid.*, III, vv. 3330-3331, vv. 3142-3143.

¹⁴⁰⁶ *Ibid.*, III, vv. 3144-3146.

¹⁴⁰⁷ *Ibid.*, III, vv. 3147-3149.

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*, III, vv. 3161-3163, v. 3177.

ne sont pas considérés comme monstrueux ou odieux mais réalisés pour le bien des autres. Ainsi, ce qu'Ignacio Arellano commente à propos du tyrannicide sur Aureliano dans la pièce de Calderón *La gran Cenobia*, s'applique parfaitement à ces cas où le « tiranicidio no significa un paso más en la espiral de la violencia, sino el límite que termina con ella, instaurando una etapa de orden. [...] ». La victime des meurtres est considérée comme un « chivo expiatorio o víctima sacrificial, la cual concentra en sí todas las violencias, las exaspera y al final las resuelve con su muerte o expulsión, pero en este caso la víctima expiatoria es completamente culpable y el debate trágico no es imparcial ni conduce a una reproducción inacabable »¹⁴⁰⁹.

En quelque sorte, Procné dans l'œuvre de Castro obtient une remise de peine : elle reste mariée à son mari qui a tenté d'abuser de sa sœur, condamnée à vivre avec un agresseur. Dans l'œuvre de Rojas Zorrilla, Procné est acquittée tout comme Jeanne dans *La reina Juana de Nápoles*, reconnues coupables de tyrannicide, ce qui annule leur culpabilité dans les crimes commis.

3.2 Condamnations et peines

3.2.1 L'auto-condamnation de Cléopâtre dans *Los áspides de Cleopatra*

Après le procès des reines condamnées à une peine, c'est un supplice public qui est très souvent attendu. L'exécution fonctionne comme une manifestation de l'ordre retrouvé à travers l'affirmation du pouvoir royal sur les corps suppliciés et punis. Si, pendant la période philippine, le *decoro* impose des prescriptions qui interdisent de montrer certaines scènes qui pourraient choquer ou parce que le texte n'a pas forcément été pensé pour sa future représentation scénique, le texte des comedias demeure souvent le seul vecteur de la représentation. Le cadavre reste peu de temps exposé aux yeux du public mais en tenant compte du critère du *tablado vacío*¹⁴¹⁰. Le suicide est d'autant plus rare qu'il représente une faute grave au regard de la religion chrétienne même si la tradition classique l'admet sous certaines conditions. On trouve alors des subterfuges pour ne pas ensanglanter la scène tout en marquant les esprits :

¹⁴⁰⁹ Arellano, Ignacio, « Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón », art. cit., p. 21.

¹⁴¹⁰ Couderc, Christophe, « 'Quedar vacío el tablado': Sobre el tiempo y la continuidad de la acción en dos comedias de Lope (*El castigo sin venganza* y *La villana de Getafe*) », in *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or*, op. cit., p. 89-110.

Le spectacle de la mort, ou, plus précisément, l'exposition du cadavre dans une scène pathétique et exemplaire, constitue ainsi un élément du langage de la tragédie espagnole, notamment moyennant le recours à l'effet de découverte (*descubrimiento*), ou scène intérieure, qui se pratique dans les théâtres européens de la fin du XVI^e siècle : un rideau que l'on tire permet de dévoiler aux yeux du public le spectacle du corps mort et / ou supplicié, tandis qu'un personnage se charge d'explicitier (comme avec un sous-titre) l'interprétation morale que l'on doit donner à l'événement. Ce moment impressionnant pour le spectateur, confronté à une image fixe et saisissante qui vient arrêter le cours de l'action, est ainsi accompagné et comme encadré par le discours qui équilibre l'impact émotionnel du tableau contemplé – lieu du *gore* avant la lettre, à une époque où l'on était très loin de connaître les effets spéciaux visibles aujourd'hui au cinéma ou au théâtre¹⁴¹¹.

Ainsi, le suicide par amour de la reine de Carthage dans l'œuvre de Virués *Elisa Dido* n'est pas mis en scène mais raconté. Contrairement à la mort hors scène, Rojas Zorrilla, dont la pratique marque une orientation de l'esthétique lopesque vers plus de spectaculaire et de truculence, opte très régulièrement pour le spectacle des suicidées : on pensera notamment au suicide spectaculaire de Lucrece dans *Lucrecia y Tarquino*, qui s'auto-immole après avoir été violée afin de sauver l'honneur de son époux, et à celui de Florinda dans *Numancia destruida*¹⁴¹², forcée de s'empoisonner pour échapper à une immolation publique. Dans les deux cas, il s'agit de mourir pour sauver son propre honneur, ce qui est différent avec Cléopâtre.

L'idée de justice qui ne conçoit pas d'impunité même pour les rois est également présente dans l'œuvre de Rojas Zorrilla *Los áspides de Cleopatra* dont la fin fait figure d'exception par rapport aux autres pièces du corpus. D'ailleurs, par rapport aux versions antiques et mêmes contemporaines de la mort de la reine, le dramaturge fait preuve d'originalité :

No aparece aquí la anécdota de la cesta de higos que le trae a prisión un labrador en donde viene escondido el áspid. Así aparece en Plutarco y también en Castillo Solórzano y en Shakespeare. Rojas cambia ese final para que sea más dramático y efectista con el descubrimiento del cadáver y el suicidio de la reina allí mismo, ante el cuerpo sin vida de su amante¹⁴¹³.

Pour nous, le suicide de Cléopâtre, suite à celui de son amant Marc Antoine, prend la forme d'un auto-sacrifice essentiel pour la société et d'une prise de conscience des conséquences des passions dérégées et excessives, en accord avec le processus cathartique d'Aristote. Le suicide dans *Los áspides de Cleopatra* est un aveu de culpabilité de ses crimes commis pendant son règne, celui de la femme anonyme coupable d'amour mais également ceux racontés par Libia à Caimán : « que la adúltera sea / la saquen a quemar viva [...] que la

¹⁴¹¹ Couderc, Christophe, *Le théâtre tragique du Siècle d'Or : Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*, op. cit., p. 88.

¹⁴¹² Rojas Zorrilla, Francisco de, *Numancia destruida*, éd. de Raymond R. MacCurdy, Madrid, Porrúa, 1977, vv. 2429-2431.

¹⁴¹³ González Cañal, Rafael, « Cleopatra, una figura femenina del teatro de Rojas », art. cit., p. 284.

que se descuidare, la saquen a quemar muerta. », (I, p. 425). La mort de la reine est racontée par le personnage en même temps qu'elle se produit. Au lieu de se suicider comme son amant avec son arme, elle se sert de deux aspics qui sont proches et cachés dans les plantes pour se donner la mort. Historiquement, le cobra nommé *uraeus* et le vautour Nekhbet sont considérés comme des protecteurs de l'Égypte. Le serpent est donc considéré comme une désolidarisation des divinités envers la dernière pharaonne égyptienne. Selon une perspective genrée, le suicide par la morsure d'un serpent marque un auto-homicide plus féminin que celui de Marc Antoine, plus viril, d'un coup de poignard dans le cœur. Il avait également pensé à se donner la mort par la morsure des serpents : « ir a que me maten quiero / los áspides deste prado. », (III, p. 439) mais après avoir trouvé l'arme de Cléopâtre, il l'utilise « el prado un acero fiero / ha producido á mi pena, », (III, p. 439). Il meurt « *Dase una puñalada y cae muerto.* », (III, p. 439) suite à cette blessure fatale qui lui fait perdre beaucoup de sang, ce que la reine découvre en arrivant sur la scène : « la sangre aún corre caliente, / para que la seca arena / de rojo coral se riegue. », (III, p. 440). A l'inverse de l'effusion de sang provoquée par le suicide brutal de Marc Antoine, la mort de Cléopâtre est beaucoup plus lente. La malédiction de la femme condamnée en premier lieu au bûcher s'accomplit exactement de la façon qui avait été annoncée : « El cielo, puesto que muero, / con justicia soberana, / permita, reina tirana, / que te mate un áspid fiero, / y también llevo a pedir / que por más sangrienta espada / mueras tan enamorada / como yo voy a morir. », (I, p. 427). Le châtement est un juste retour de la mauvaise politique de la reine et cette malédiction, inventée par Rojas Zorrilla, permet de garder un suspense jusqu'à son exécution qui n'est donc pas une surprise. Cette mort courageuse et spectaculaire de la reine qui est, rappelons-le, dénudée, mêle un érotisme suggéré et une certaine morbidité en accord avec le mythe historique qui, dans ses représentations picturales, a tendance à placer la morsure sous le sein gauche de Cléopâtre :

Contigo quiero morir,
Antonio, que es muy decente,
pues nos dió un aliento vida,
que un sepulcro nos celebre;
hermosa corte del mayo
que de piadosa o de fértil
porque entre flores descanses
áspides sangrientos meces,
permite una de tus flores.

Toma una flor, y quita della un áspid.

Flor, permite que despierte
un áspid sólo de cuantos
a su encanto se adormecen;

áspid, si hambriento te nombras,
en mis rojas venas prende,
porque hijo de mis iras
de mi sangre te alimentes.

Pónese un áspid en un brazo y otro en otro.

Cúmplase la maldición
de aquella mujer, y lleguen
a apasionar mis lamentos
los oídos más rebeldes¹⁴¹⁴.

Nous pouvons considérer ce suicide comme un aveu de la culpabilité de la reine à la fois dans son règne tyrannique et dans sa passion amoureuse avec le Romain Marc Antoine qui l'a conduite à abandonner son trône et son peuple. Cette auto-exécution ou auto-châtiment répond, d'une part, à un sentiment de culpabilité dans la mort de Marc Antoine, trompé par le faux suicide en mer qu'elle avait mis en scène et, d'autre part, est la conséquence d'une fureur amoureuse extrême dont le principal symptôme est l'angoisse de vivre sans l'autre. Dans ses derniers râles, elle crie pour avoir des témoins de ce spectacle tragique qui assistent à l'agonie publique de la reine : « ¿Lépido, Irene, Octaviano? », (III, p. 440). Tous les personnages accourent et sont aux « premières loges » de la mort de la reine qui avoue son implication dans la mort de Marc Antoine, victime indirecte de sa folie amoureuse :

Salen LÉPIDO, IRENE, OCTAVIANO, LELIO, CAIMAN y todos.

OCTAVIANO : ¿Quién me llama?

IRENE : ¿Qué nos quieres?

CLEOPATRA : Ya Marco Antonio murió,
y ya Cleopatra fallece
en el jazmín de mis brazos,

Corre sangre de los brazos.

Ya el áspid rústico muere; [...]
Ved este extremo de amor, [...]
Tuya soy, Antonio mío, [...]
Yo muero, y muero de amor, [...]
Y todos a una voz digan,
cuando mi ruina cuenten,
que aquí murió Marco Antonio
y que aquí Cleopatra muere.

*Cae muerta sobre Marco Antonio*¹⁴¹⁵.

Cette fin extrêmement moralisatrice est marquée par « un romanticisme exacerbado que culmina, como no podía ser de otra manera, en un desenlace trágico y desgarrado que

¹⁴¹⁴ Rojas Zorrilla, Francisco de, *Los áspides de Cleopatra, op. cit.*, III, p. 440.

¹⁴¹⁵ *Ibid.*

recuerda el final de otra gran historia amorosa, la de Píramo y Tisbe. Eso sí, la tesis y la intención final de la obra sigue siendo la misma: Advertir sobre el peligro que conllevan las pasiones descontroladas »¹⁴¹⁶.

3.2.2 Rosemonde et Jézabel : l'exécution publique des coupables

Dans *Morir pensando matar*, suite aux réquisitions des personnages qui réclament la mort des coupables, se met en place une traque des accusés : « ALBISINDA : ¿Adónde están Rosimundo / y Leoncio? », (III, vv. 2486-2487). Flabio songe d'abord à incendier la chambre des amants : « poned fuego / al cuarto. Mi rigor prueben/ los tiranos. », (III, vv. 2492-2494). Lorsque la principale coupable est découverte, elle passe aux aveux, indiquant que la condamnation est déjà en cours et qui agit comme une sorte de rituel de purification :

SENECAL : ¡Mueran los tiranos!

TODOS : ¡Mueran!

ROSIMUNDA: Si eso pretendéis, ya mueren¹⁴¹⁷.

C'est donc le moment des aveux de la part de la reine qui assume enfin sa responsabilité en tant que commanditaire du crime de son époux et qui rétablit ainsi l'innocence de Flabio devant tous :

ROSIMUNDA: Oyeme, infanta Albisinda;
oídme, duque ; atendedme,
todos ; que aqueste castigo
le padezco justamente.
Apenas puedo formar
las palabras –¡lance fuerte!–,
confesar yo mi delito;
mas, que le diga o le niegue;
he de morir a sus manos.
La oculta mina reviente;
yo fui quien dio muerte al rey¹⁴¹⁸;

Elle accueille la mort à bras ouverts, comme une délivrance, une libération du trop-plein de désirs qu'elle estime avoir assouvis par ses crimes. Agonisante et brûlée par le poison qui la dévore, Rosemonde explique l'erreur du verre empoisonné et décrit ses derniers moments de vie, en mettant en avant sa personne, dans un dernier essai histrionique malgré la douleur :

Yo fui quien le trujo el agua

¹⁴¹⁶ González Cañal, Rafael, « Cleopatra, una figura femenina del teatro de Rojas », art. cit., p. 287.

¹⁴¹⁷ Rojas Zorrilla, Francisco, de, *Morir pensando matar*, op. cit., III, vv. 2502-2503.

¹⁴¹⁸ *Ibid.*, III, vv. 2506-2516.

acaso, sin que supiese
 lo que traía: y el cielo
 quiso que en ella trajese
 para los dos el veneno,
 porque muera quien ofende.
yo se lo di, **yo**, engañada ;
 y él me forzó que bebiese
 después. **Yo** rabiando al fin
 muero, si él rabiando muere;
 y no puede tardar mucho
 mi fin, porque ya se extiende
 el veneno por mis venas;
 ya la ponzoña acomete
 al corazón, y él sus alas
 date apresuradamente¹⁴¹⁹.

Enfin, elle explique les raisons du mariticide, un crime féminin qui aurait pu être commis par n'importe quelle femme offensée. Elle ne retient que l'image de la jouissance de sa vengeance sur son mari Alboin sans rien regretter :

Con razón muero, Albisinda;
 nadie como yo se vengue,
 y más de una ofensa hecha
 por un marido imprudente.
 Nadie tampoco por serlo
 fíe ; que un áspid odende,
 ofendiendo a su mujer,
 que ha de vengarse si puede;
 y aunque sean propias, al fin
 irritadas, son mujeres [...]

¡Valedme, dioses, valedme!¹⁴²⁰

L'expiation des péchés, les aveux et confessions marquent les premiers pas vers une forme de pardon puisque des funérailles royales lui sont attribuées : « Hoy se han visto dos tiranos, / por un caso y de una suerte, / morir pensando matar. / [...] El funeral se disponga / con la poma que se debe / a quien ciñó la corona. », (III, vv. 2602-2604, vv. 2606-2608), ce qui est l'inverse de la pièce suivante.

Dans *La mujer que manda en casa*, le verdict retenu contre la reine coupable s'est fait en amont par les voix de Rachel, emprisonnée et de Jéhu, venu sauver le royaume. Comme pour l'arrestation d'un coupable, les prophètes Abdías et Jéhu, accompagnés de leurs soldats, arrivent au palais et tuent d'abord le roi Joram : « Jorán le salió al encuentro, / Jehú una flecha le tira / que el corazón le traspasa, / y vitorioso encamina / el ejército y deseos / a esta ciudad. », (III, vv. 2977-2982). Abdías est le premier à entrer dans la chambre de la reine, son lieu préféré de luxure pour mettre fin à ses agissements. Celle-ci, qui s'est longuement

¹⁴¹⁹ *Ibid.*, III, vv. 2542-2557.

¹⁴²⁰ *Ibid.*, III, v. 2558-2567, v. 2570.

préparée, se maquillant et se peignant, tente une dernière fois de mettre en avant ses atouts physiques et se propose d'épouser Jéhu pour ainsi ne pas perdre la couronne :

Fiada de mi belleza,
haré al engaño que finja
amor a Jehú tirano.
Pondréme a un balcón festiva;
mostraré que estoy gozosa
que, de Jorán homicida,
su diadema le corone
y el solio le dé su silla.
Prometeréle mi esposo,
y si la belleza hechiza
¿quién dudará que ha de escaparse?
¿Quién dudará que me admita?
Dame, Criselia, esas joyas;
galas el cuerpo se vista
y el alma lutos secretos,
pues son sustancias distintas¹⁴²¹.

Une scène de pré-exécution a lieu dans laquelle Rachel, libérée de la prison par les prophètes, salue l'action de Jéhu et prononce une sorte de réquisitoire final de l'avocat général face à presque tous les personnages vivants qui sont réunis pour ce moment fatidique.

La didascalie particulièrement longue met en place l'arrivée spectaculaire de tous les personnages restants qui s'apparente à l'entrée solennelle de la cour au tribunal notamment :

Salen soldados marchando, entre ellos CORIOLÍN y JEHÚ, con bastón, detrás; y al mismo tiempo del vestuario, con música, los más que pudieren y ABDÍAS; detrás de todos RAQUEL, acompañada de CRISELIA, de viuda, y sobre un balcón JEZABEL, muy bizarra. JEHÚ y los suyos suben al tablado por un palenque; RAQUEL, que le recibe con los demás, saca una corona de oro sobre una fuente de plata; tócanse chirimías, cajas y clarines¹⁴²².

Puis, Rachel donne le ton à cette scène judiciaire comme si elle déclarait la « séance » ouverte :

RAQUEL : En nombre de Jezrael, [...] Venga inocentes, monarca, profetas, huérfanos, viudas, mozos que estraga el engaño, viejos que el temor lastima. Teatro este sitio fue de la impiedad más lasciva, la más bárbara tragedia, la crueldad más inaudita que el tiempo escribió en anales, que puso horror a provincias, que verdades afirmaron, que fabularon mentiras. Aquí mi Nabot fue muerto: Nabot, cuya fama limpia coronaba su inocencia,

¹⁴²¹ Molina, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, op. cit., III, vv. 2987-3002.

¹⁴²² *Ibid.*, III, p. 483.

celebraba su justicia.
 Falsos testigos cohechó
 contra él el oro y la envidia,
 el poder y la soberbia,
 la ambición y la malicia. [...]
 Haz información con éstas;
 la sangre en que se matizan
 presento en tu tribunal,
 testigos fueron de vista.
 (De rodillas.)
 ¡Venganza, Rey poderoso
 antes que estas piedras mismas,
 si agora testigos claman,
 jueces después te persigan!¹⁴²³

Dans son réquisitoire, Rachel convoque les juges, les témoins, les preuves à charge et à décharge contre son époux Naboth et toutes les victimes anonymes de la reine. Enfin, l'exécution publique de la reine se déroule sous les yeux des spectateurs, quand elle est jetée du haut de la tour où elle attendait Jéhu puis dévorée par les chiens ; se mêlent alors un spectacle visuel violent et les dernières paroles de la reine qui implore les cieux :

JEHU : ¿Quién es esta adúladora?

ABDÍAS : Esta es Jezabel maldita.

JEHU : ¡Derribalda de la torre!

CORÍOLÍN : ¡Soldados, subir arriba!
 que para esto so valiente.

Suben a la torre CORÍOLÍN y SOLDADOS.

RAQUEL : ¡Ah, bárbara! Así castiga
 el justo Cielo tiranos,
 que si tarda, nunca olvida.

Arriba, defendiéndose, JEZABEL, y al cabo la echan abajo.

JEZABEL : ¿A vuestra Reina alevosos?
 ¡Favor, cielos!

CORÍOLÍN : Eso, sí:
 pida favor al cielo, que está
 muy bien con sus obras pías.
 ¡Vaya abajo la borracha!

JEZABEL : ¡Muerta soy!

(Cae hacia dentro.¹⁴²⁴)

Débarassée de la reine « borracha », dans le sens d'excessive une fois de plus¹⁴²⁵, les témoins directs de la scène livrent des détails des plus macabres de la punition corporelle :

¹⁴²³ *Ibid.*, III, v. 3007, vv. 3023-3042, vv. 3047-3058.

¹⁴²⁴ *Ibid.*, III, vv. 3077-3090.

« SOLDADO I^o: Perros salen a comerla. / CORIOLÍN : Cada cual la descuartiza y, / herederos de sus carnes, / van haciendo la partija. / Arrastrando se la llevan. », (III, vv. 3093-3097). Le mot de la fin donné par Jéhu met en garde les spectateurs contre les débordements des gouvernements féminins non sans avoir démontré tout au long de la pièce les dangers d'une femme au pouvoir :

Alce Israel la cabeza,
pues de Jezabel se libra,
y escarmiente desde hoy más
quien reinare: no permita
que su mujer le gobierne,
pues destruye honras y vidas
la mujer que manda en casa,
como este ejemplo lo afirma¹⁴²⁶.

La dureté du dénouement est censée affecter au plus au point lecteurs et spectateurs, montrant les conséquences d'un code social, juridique inébranlable et intransigeant qui ne peut échapper à l'excès de violence. Les châtiments sont par conséquent exemplaires et extrêmes, à la hauteur des usages tyranniques du pouvoir. Ils sont les signes d'une critique envers les mauvais usages du pouvoir, une chose que le poète contrôle, lui, le seul à ordonner le coup de grâce contre les reines. Il nous semble que la sentence réservée à Jézabel est des plus spectaculaires et exemplaires. La mise en scène du fabuleux ou de l'étranger voire de l'exotique permet aux auteurs de dramatiser des faits historiques en apparence difficiles à harmoniser avec l'idéologie de l'époque et la censure théâtrale : celle de l'assassinat d'un monarque. Mais lorsqu'il s'agit d'une femme, l'enjeu n'est pas moindre : le corps féminin beau, érotisé peut également devenir le corps sanglant et agonisant. A travers la mort du personnage, c'est la disparition des vices et du mal féminin qui est mise en avant suite au procédé de victimisation ce qu'Odile Lasserre Dempure appelle une bonne mort, « car régénératrice¹⁴²⁷ » :

Ainsi la mise en spectacle de la mort, mort à voir mais aussi à entendre, est également, dans le théâtre du Siècle d'Or, mise en spectacle de la vie. Agonie avilissante du coupable ou lumineux sacrifice du martyr, cette mort qui accouche de la vie et de l'harmonie un temps disparue est appréhendée dans sa mouvance, elle est fixée par les dramaturges dans l'instant du passage, cet instant du passage qui a exercé une véritable fascination sur les artistes de la Renaissance et, plus encore, sur ceux de cet Âge que l'on dit Baroque »¹⁴²⁸.

¹⁴²⁵ « BORRACHO. Se dice tambien por semejanza el hombre que se halla arreatado de los movimientos de alguna pasión : como borrácho de cólera, de luxúria », *Diccionario de Autoridades, op. cit.*, Tome I, 1726.

¹⁴²⁶ *Ibid.*, III, vv. 3105-3112.

¹⁴²⁷ Lasserre Dempure, Odile, « La mise en spectacle de la mort dans deux pièces du théâtre espagnol du Siècle d'Or », in *Babel*, 13, 2006, consulté le 21 avril 2015, <http://babel.revues.org/933>

¹⁴²⁸ *Ibid.*

Certaines exécutions pour le public et les personnages cachent parfois d'autres types de morts : si les fins tragiques sont toujours cathartiques et bienfaitantes, elles peuvent être l'objet d'autres motivations pour certains personnages.

3.2.3 Condamnation et exécution à huis-clos de Sémiramis, déclarée coupable dans *La gran Semíramis*

Si les morts de Cléopâtre, Rosemonde et Jézabel se déroulent sur scène et avec des témoins, pour le cas de la reine Sémiramis, les cas se compliquent. Contrairement à ces personnages qui restent jusqu'au bout sur scène, Sémiramis, dans l'œuvre de Virués disparaît physiquement assez rapidement dans le dernier acte : « Si me tardo, me destruyo. / Después, sabrás más de mí. », (III, vv. 1720-1721). Le public, en même temps que Celabo, apprend par Diarco que la reine a été victime d'un matricide même si cet acte effroyable n'est pas mis en scène afin de répondre aux règles de bienséance de l'époque. Pour éviter la mise en scène de la mort de la reine et le spectacle de son cadavre, alors que celles de Menón puis de Nino fermaient chaque acte, Virués passe par un procédé propre au voyeurisme mais plutôt astucieux¹⁴²⁹. Diarco est le témoin oculaire de l'assassinat – « el caso más inorme y fiero, / la maldad más atroz, cruel y horrible / que puede cometer un hombre alevé », (III, vv. 1940-1942) – qu'il a observé à travers le trou de la serrure de la porte de la chambre de la reine – « acerqué los ojos / al agujero de la cerradura », (III, v. 1946-1947) – et son attitude relève d'un comportement voyeur, mais lui permet aussi de raconter la mort, tel le nonce, du latin *nuntius*¹⁴³⁰, une sorte de « messenger » de la tragédie classique ou « médiateur d'informations »¹⁴³¹ qui utilise la rhétorique de l'*evidentia*¹⁴³². Diarco découvre un bain de sang dans lequel gît la reine qui tente de se débattre et de retenir son fils Zameis Ninias dans un dernier élan maternel : « a Semíramis vi bañada en sangre / asirse de las manos de su hijo /

¹⁴²⁹ « L'action s'efface donc devant une série de très longs discours dont les proportions et le style défient la représentativité de la pièce, c'est-à-dire tant la capacité technique des acteurs à la représentation que l'aptitude du public à suivre la pièce. Les personnages ne font rien, leur fonction se limite à celle de simples récitants. Sémiramis morte hors scène, on sait que Diarco [uno de los servidores de palacio] surprend sa mise à mort en épiant la mort de la reine à travers le trou d'une serrure, mais cette scène n'est pas non plus représentée et Zameis [el hijo de Semíramis] raconte ensuite sa version mensongère sans que rien n'ait lieu sur scène. », D'Artois, Florence, *La tragedia et son public au Siècle d'or (1575-1635). Introduction à l'étude d'un genre : le cas de Lope de Vega*, thèse doctorale, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2009, p. 89.

¹⁴³⁰ « Nuntius, a, um : annonciateur, qui fait connaître. », Gaffiot, Félix, *Dictionnaire latin-français*, op. cit., p. 493.

¹⁴³¹ Gilbert, Françoise et Rodríguez, Teresa, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or: Cristóbal de Virués, La gran Semíramis, Lope de Vega, El castigo sin venganza, Calderón de la Barca, El médico de su honra*, op. cit., p. 162.

¹⁴³² Couderc, Christophe, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or : Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*, op. cit., p. 134.

y echarle al cuello los hermosos brazos », (III, vv. 1952-1954). Puis il a tenté de comprendre ce qui se passait et d'entendre ce que signifiaient les mots de la reine qu'il a trouvés confus mais dont il a compris qu'ils s'adressaient à son agresseur :

palabras cuyo son confusamente
oía yo, aunque jamás alguna
comprender distintamente pude,
bien que en sus ojos, bien que en sus afectos,
mostrava claramente que pedía
al cruel hijo, al hijo enorme y fiero,
merced, la desdichada, de la vida¹⁴³³,

Il raconte ensuite qu'il a vu le prince frapper sa mère par deux fois – « dándole dos heridas », (III, v. 1966) – à la poitrine « en los pechos », (III, v. 1966) – cet organe vital à la fois sexualisé pour la femme et maternisé pour la mère –, avant que la reine ne tombe sur le sol de sa chambre : « Cayó la triste en tierra », (III, v. 1969), et que le meurtrier ne s'en aille, la laissant dans son sang : « Ninias se fue por el retrete suyo / tras sí cerrando tres o cuatro puertas. », (III, vv. 1970-1971). Puis il décrit l'agonie de la reine qui tente de se lever sans y arriver :

Yo quedé siempe viendo a la cuitada,
a la triste Semíramis, que vuelta
con mortal ansia en su sentido, dando
dos altos y tristísimos gemidos
en tierra puso el codo y la mejilla
sobre la palma,[...] ¹⁴³⁴

Enfin, il livre les dernières paroles de Sémiramis qu'il rapporte au style direct et qui accusent formellement l'auteur de l'assassinat sans donner le mobile :

«¿Que así dejo morirme?
¿Que no busco remedio?
¿Que no hay reparo a mi enemiga suerte?
¿Que no hay quien quiera oírme?
¿Que ya no hay ningún medio
para evitar tan miserable muerte?
¡Oh, trago amargo y fuerte!
¡Oh, muerte repentina, acelerada,
como ladrón salida
a robarme la vida
en medio de mi próspera jornada;
agora acometiste
cuando me viste andar más descuidada!
¿Es esta mi esperanza?
¿Son estos mis contentos?
¿Es este el triunfo y gloria de mis glorias?
¿Dónde está mi pujanza?

¹⁴³³ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, op. cit., III, vv. 1957-1962.

¹⁴³⁴ *Ibid.*, III, vv. 1972-1977.

¿Qué son de mis intentos?
 ¿Qué de mis grandes hechos y vitorias?
 ¿Son éstas sus memorias?
 Mi bien un breve sueño ha sido apena;
 mis años y mis días,
 mis gozos y alegrías
 así han pasado como larga vena
 de agua corriente y viva
 que el curso aviva a la marina arena¹⁴³⁵. »

Pour terminer, il décrit la déchéance du corps de la reine, la chair sanglante, ses yeux ouverts et tournés vers les cieux, la voix déchirée par la douleur et qui appelle à plusieurs reprises le nom de son fils. Alors le public peut comprendre le mobile de l'assassinat et la portée de cette exécution à huis-clos :

Y luego echada en tierra, agonizando,
con los ojos clavados en el cielo,
con ronca voz quebrada en mil sollozos,
nombrando siempre el nombre de su hijo
 la triste alma salió, dejando **el cuerpo**
anegado en la sangre de sus venas.
 Esto acabo de ver, [...] ¹⁴³⁶.

Aux yeux de Diarco, cette mort est rédemptrice, car elle permet à la reine connue pour sa superbe et sa vanité de passer par un « processus de conversion, une sorte d'épiphanie, ne serait-ce que relative, où l'orgueilleuse Sémiramis cède le pas à une Sémiramis *desengañada* »¹⁴³⁷. La reine dépossédée de son pouvoir et de sa vie meurt à la manière des « saintes pénitentes, [...] précipitée depuis le haut de la roue de la Fortune, regarde en arrière et découvre dans sa chute la fugacité et la vanité des biens de ce monde »¹⁴³⁸. Toutefois, pour Celabo et le public notamment qui connaissent à la fois l'implication de la reine dans le suicide de Menón, le meurtre de Nino, la séquestration de Zameis Ninias, l'imposture sur le trône en roi et enfin ses désirs incestuels, cette mort n'est que la juste condamnation d'un être abominable et nocif. Bien sûr, le symbolisme du matricide et le comportement vis-à-vis de cette mort du prince sont également moralisateurs mais le prince était face à un dilemme qu'il avait exprimé lorsqu'il avait appris la passion de sa mère. De plus, il justifie son acte en réponse à l'assassinat de son père qui a fait s'effondrer un pouvoir patriarcal et aux graves erreurs commises par une mère atteinte d'une folie irréversible :

Si por vengaros no es injusta cosa
 matar a quien me trajo en sus entrañas,
 yo mataré a mi madre rigurosa.

¹⁴³⁵ *Ibid.*, III, vv. 2022-2047.

¹⁴³⁶ *Ibid.*, III, vv. 2048-2054.

¹⁴³⁷ Gilbert, Françoise et Rodríguez, Teresa, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or*, op. cit., p. 159.

¹⁴³⁸ *Ibid.*, p. 160.

Daré fin con su muerte a sus marañas,
 acabarán sus vicios y maldades,
 sus diabólicas artes y sus mañas;
 evitaré sus fieras crüeldades,
 cortaréle en agraz su vil deseo,
 gozaré yo mis reinos y ciudades. [...]
 dos cosas mi alma me inspira
 metida en este combate
 y ardiendo en saña y en ira:
 o que te deje, o te mate¹⁴³⁹;

Pour les Grands de la cour, Zameis Ninias évoque une mort exemplaire dans un récit merveilleux où il leur apprend que sa mère a été rappelée par les dieux comme l'avait fait dans le deuxième acte la reine elle-même en évoquant son époux Nino. Ce procédé du mensonge marque la continuité de la cruauté et de la tyrannie à travers le nouveau roi qui fait preuve de la même malhonnêteté que sa mère et dont l'assassinat est davantage perçu comme un matricide qu'un tyrannicide : « la maldad que es matar su madre un hombre », (III, v. 2101). Cela rappelle le matricide commis sur la reine Olympias, assassinée par son fils dans *Las grandezas de Alejandro* de Lope de Vega. Seul le public est au courant de la passion incestuelle de la reine et les autres personnages pensent qu'elle a été condamnée pour ses actes criminels. En réalité, le prince mentionne la légitime défense pour mettre fin aux soupçons d'inceste, apeuré qu'il était de se retrouver abusé puis tué par sa mère :

¡Si yo quisiera un tiempo me gozaras
 en tu lascivo, infame y sucio lecho;
 después, como a los otros me mataras
 por encubrir estas maldades fieras,
 que el cielo las descubre y hace claras!¹⁴⁴⁰

Seul face au public, la dernière action de la pièce par le roi est de faire brûler le corps de la reine : « Ese sangriento cuerpo muerto y frío / [...] Ahora vamos con presteza luego / dar ese lascivo cuerpo al fuego », (III, v. 2342, vv. 2346-2347) comme Sémiramis l'avait fait pour le corps de Nino. Malgré la reconnaissance par les autres personnages d'une reine exceptionnelle sur le plan politique, la crémation du corps de Sémiramis décidée par son fils, prive la reine d'un enterrement digne des plus grands souverains.

3.2.4 Sémiramis, la présumée innocente : l'exécution contournée dans *La hija del aire*

Dans l'œuvre de Calderón, *La hija del aire*, la mort de Sémiramis est une fois de plus révélatrice d'un problème de genre. En effet, l'exécution de la reine se fait un peu par erreur

¹⁴³⁹ Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, op. cit., III, vv. 1626-1634, vv. 1678-1681.

¹⁴⁴⁰ Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire*, op. cit., 2^e partie, III, vv. 1609-1613.

puisque celle-ci est toujours sous l'identité de son fils Ninias. Elle n'est pas jugée par ses pairs mais est entraînée dans son combat pour le pouvoir. Elle fait face à ses ennemis qui contestent son autorité. Sa mort est toutefois spectaculaire et, contrairement à l'œuvre de Virués, son assassinat est représenté. Voulant défier Lidoro, toujours dans une lutte entre le beau-frère et le prince, son neveu, la reine se lance dans une énième bataille qui ne lui fait pas peur. Elle compte battre une seconde fois Lidoro, cette-fois ci sous l'identité de son fils :

SEMÍRAMIS : Yo me huelgo de verte
libre para prenderte
segunda vez, y para que mi brío
tenga más que vencer, que, en fin, es mío.

IRÁN : Pues si esto te provoca, embiste.

SEMÍRAMIS : Toca al arma.

LIDORO : Al arma toca.

LICAS : Hoy verás el valor que desconfías.

FRISO : Hoy verás el valor de quien te fías.

SEMÍRAMIS : Yo haré que el tiempo esta victoria escriba.
(Dentro.)
¡Guerra!

Entran todos sacando las espadas¹⁴⁴¹.

La bataille est impressionnante, les ennemis de la reine sont multiples : en plus de Lidoro, elle doit vaincre Irán et Licas, n'ayant à ses côtés que le fidèle Friso. Elle se bat comme un homme, déterminée à aller jusqu'au bout de la victoire. Mais elle est blessée et tombe d'une des nombreuses tours de son splendide palais. Chato, le témoin des grands moments de la vie de Sémiramis, se cache pour observer la scène, espérant la défaite de celui qu'il pense être le roi :

CHATO : ¿Qué hago? Tomo y vengo
y rompo aquesta cadena,
y de madre y hijo huyendo,
tan malo es uno como otro,
pasarme a otra tierra quiero.
Trabada está la batalla,
y, en tanto que los encuentros
se barajan, quiero yo
echar a esta suerte el resto.
Escondido entre estas peñas
he de esperar el suceso. [...]
y cuál anda allí el estruendo!
Y aun aquí, que, derramados,
los dos ejércitos veo
no dejar parte ninguna

¹⁴⁴¹ *Ibid.*, III, vv. 3190-3199.

que no ocupen.¹⁴⁴²[...]

Puis, il entend la voix de la reine, sans savoir de qui il s'agit : « SEMIRAMIS : (Dentro.) ¡Ay de mí! », (III, V. 3227). Il perçoit tant bien que mal une forme masculine qui tombe du haut de la tour : « por aqueste monte / bajar despeñado veo / un hombre, y no es bien quitarle / que él haga el papel del muerto. », III, vv. 3228-3231).

Puis la reine apparaît sur scène, le visage couvert de sang et le corps criblé de flèches ; elle appelle à l'aide, toutefois consciente qu'il est trop tard :

Cayendo SEMÍRAMIS, sangriento el rostro, y flechas en el cuerpo.

SEMÍRAMIS: ¡Valedme, Cielos!

CHATO : Y, así, acuda yo a esconderme,
y él a morirse.

SEMÍRAMIS: ¡Ah, qué presto
has acabado, Fortuna,
con mi vida y con mis hechos!¹⁴⁴³

La reine reproche aux divinités comme Vénus et Diane qui lui ont donné la vie dans un combat violent de la lui retirer par cette même violence, alors qu'elle se trouve à la pleine apogée de son règne, et ce même si les présages de la grotte d'Ascalón ont toujours pesé sur elle. Elle n'a finalement pas échappé à son destin. Ironiquement, sa chute mortelle du haut d'une tour du palais correspond à la fin de son règne :

SEMÍRAMIS: En fin, Diana, has podido
más que la deidad de Venus,
pues sólo me diste vida
**hasta cumplir los severos
hados que me amenazaron
con prodigios, con portentos,**
a ser tirana y cruel
homicida y de soberbio
espíritu, hasta morir
despeñada de alto puesto¹⁴⁴⁴.

Mélancolique une fois de plus, elle se remémore une vie réussie et au cours de laquelle elle a accompli ce qu'elle désirait et sans regret. Elle meurt donc satisfaite :

¿Qué es vivir? Aunque no es mucho
que ella viva, si yo muero.
Mas lo poco que me queda
de vida, lograrlo pienso;
**que a costa de muchas muertes,
morir bien vengada intento.**

¹⁴⁴² *Ibid.*, III, vv. 3207-3216, vv. 3218-3223.

¹⁴⁴³ *Ibid.*, III, vv. 3233-3237.

¹⁴⁴⁴ *Ibid.*, III, vv. 3240-3249.

Ce moment de rétrospective qui correspond au défilé succinct de sa vie est terni par les visions qu'elle a des fantômes de ses victimes : Menón et Nino, l'un le visage en sang par ses blessures aux yeux, l'autre blafard par le poison qu'il a ingéré et son fils Ninias, venu lui faire des reproches sur son comportement, viennent la hanter dans ses derniers moments :

¿Qué quieres, Menón, de mí,
de sangre el rostro cubierto?
¿Qué quieres, Nino, el semblante
pálido y macilento?
¿Qué quieres, Ninias, que vienes
a afligirme triste y presto?¹⁴⁴⁵

Chato qui n'est pas sûr de l'identité du cadavre qu'il aperçoit, comprend que celui-ci est en proie à des délires et commente ce qu'il voit : « Sin duda que ve fantasmas / este que se está muriendo. », (III, vv. 3274-3275). Enfin, les derniers mots de Sémiramis sur scène sonnent comme une semi-confession de ses crimes, car elle s'entête à nier sa responsabilité dans le suicide de Menón et l'empoisonnement de Nino. Le seul crime qu'elle reconnaît est l'usurpation du royaume au prince héritier, mais sa mort venge cet acte en lui rendant ce qu'elle lui a ravi :

Yo no te saqué los ojos,
yo no te di aquel veneno,
yo, si el Reino te quité,
ya te restituyo el Reino.
Dejadme, no me aflijáis :
vengados estáis, pues muero,
pedazos del corazón
arrancándome del pecho.
Hija fui del Aire, ya
hoy en él me desvanezco.

*Muere*¹⁴⁴⁶.

C'est sans doute son ambition démesurée qui la pousse dans un dernier sursaut d'orgueil à ne pas se livrer en tant que coupable et criminelle. Enfin, la dernière caractéristique de cette exécution spectaculaire de la reine déchu est l'effet de découverte de sa véritable identité qui sonne comme un dernier pied de nez de la reine à tous ceux qui ne la croyaient pas capable d'être comme un homme. Seuls Friso et le public sont dans la confiance. Lorsque le fidèle favori de la reine comprend l'erreur, il prend peur à cause de son implication dans la supercherie de la reine mais ne révèle pas pour autant la mort de la souveraine :

FRISO : Mayor es de la que vemos;
que este cadáver...
[Aparte.]

¹⁴⁴⁵ *Ibid.*, III, vv. 3268-3273.

¹⁴⁴⁶ *Ibid.*, III, vv. 3276-3285.

Mas, ¡ay infeliz!, no el sentimiento
me haga decir que yo supe
antes de ahora este secreto,
pues sólo puede salvarme
el sagrado del silencio. [...]
¡Ay de mí,
que ella ha sido la que ha muerto!¹⁴⁴⁷

Même Chato qui avait eu des doutes lorsqu'il avait entendu les dernières paroles de la reine, cette voix lui rappelant bien des souvenirs – « La voz quiero conocer, / aunque es verdad que no quiero », (III, vv. 3238-3239) – tombe également dans le piège et va annoncer à tous la nouvelle de la mort du prince, à commencer par sa maîtresse Astrea qui est affligée : « ... Ninias muerto. / ASTREA : ¡Ay, infelice de mí! / Máteme mi sentimiento. », (III, vv. 3331-3334)

La découverte du corps par les ennemis Licas et Lisías leur donne une idée : celle de remettre à la place du trône la reine, soudainement devenue la seule capable de les sauver du chaos de la guerre, marquée par une fureur toujours plus meurtrière : « estas iras », (III, v. 3314). Ils transportent le corps de celui qu'ils pensent être le prince pour l'enterrer et de libérer la reine de la pièce où elle s'était soit-disant retirée :

LICAS : Tan gran desdicha, Lisías,
no tiene ya otro remedio
sino que en el mausoleo
a Ninias depositemos
y de su oculto retiro
a Semíramis saquemos,
pues sólo puede salvar,
o su fortuna o su esfuerzo,
nuestra patria de estas iras.

LISÍAS : En los hombros le llevemos.

Llevan LICAS y LISÍAS en los brazos a SEMÍRAMIS¹⁴⁴⁸.

Le prince, enfermé dans les appartements de la reine est le premier surpris mais ne manifeste aucune souffrance face à la mort de sa mère. Pour incarner un roi juste et bon, il pardonne à tous ceux qui ont été trompés par la reine et ainsi se termine l'œuvre :

NINIAS : Yo, agradecido a los dos,
pago a Astrea lo que debo
y perdono a quien estuvo
culpado en tenerme preso¹⁴⁴⁹,

¹⁴⁴⁷ *Ibid.*, III, vv. 3295-3301, vv. 3344-3345.

¹⁴⁴⁸ *Ibid.*, III, vv. 3306-3314.

¹⁴⁴⁹ *Ibid.*, III, vv. 3376-3379.

Même si pour certains critiques comme Alfredo Hermegildo, « son los dioses, el destino, una fuerza superior, quienes asumen la responsabilidad del hecho desordenador »¹⁴⁵⁰ ou Françoise Gilbert pour qui, à travers l'exécution de Sémiramis, « asistimos al cumplimiento total del oráculo a través del triunfo del componente vil del personaje bastardo de Semíramis »¹⁴⁵¹, il reste au public à juger, au sortir de la représentation, les crimes de cette fille de l'air qui semblait bien suspecte mais qui demeure néanmoins présumée innocente.

Si les reines Sémiramis, Cléopâtre, Rosemonde et Jézabel subissent une exécution mortelle plus ou moins douloureuse, toutes n'ont pas convaincu ni de leur innocence ni de leur culpabilité dans les crimes commis. Cette interaction entre le tragique et le judiciaire s'exprime parfaitement et à différents degrés dans ces exemples où le doute est toujours permis.

¹⁴⁵⁰ Hermenegildo, Alfredo, « La responsabilidad del tirano: Virués y Calderón frente a la leyenda de Semíramis » in *Anejos de la revista Segismundo*, Madrid, 6, 1982, p. 897-911, p. 901-902.

¹⁴⁵¹ Gilbert, Françoise, « La violencia en *La hija del aire* (1653): otra lectura del personaje de Semíramis » in *La violencia en el teatro de Calderón*, op.cit., p. 251-266, p. 263.

CONCLUSION

Au cours de cette étude, nous avons tenté de mettre en lumière différents types de reines transgressives et criminelles, ce qui s'est révélé pour le moins complexe, voire étonnant. En effet, les oppositions et les contradictions, nombreuses et réelles, ne facilitent pas toujours une conceptualisation simple et limpide du personnage. Nous espérons néanmoins avoir permis de définir l'un des nombreux archétypes féminins du théâtre espagnol du Siècle d'Or, dans la lignée de la *mujer varonil*.

La première partie du travail a d'abord réuni un certain nombre de considérations qui paraissent indispensables pour comprendre le fonctionnement du personnage dans le théâtre du Siècle d'Or. Le premier chapitre, qui a pris en compte de façon globale la figure de la reine dans l'Histoire de l'Espagne et de ses mentalités, a démontré combien le conflit était fondamental pour appréhender la souveraine. L'image de la reine en Espagne est elle-même conflictuelle : le cadre juridique et légal délimite étroitement les devoirs de la reine, et ne lui apporte que peu de droits. Contrairement aux reines consorts que nous avons nommées reines du roi, réduites à assumer un statut plutôt qu'à investir une fonction, Isabelle de Castille, modèle de reine-roi, provoque, dérange mais prouve que le pouvoir au féminin n'est pas une absurdité. Ses exploits et son sens du devoir pour le peuple servent des discours à double sens que les défenseurs d'un féminisme de la Renaissance véhiculent contre les misogynes. Une querelle européenne, inspirée d'exemples conséquents et remarquables de femmes fortes en perpétuel renouvellement depuis l'Antiquité, engendre un courant littéraire à succès et inédit pour le genre féminin : les *Vies* de femmes. La reine est extraordinaire parce ce qu'elle sort du lot mais aussi et surtout parce qu'elle agit. Toutefois, la polarisation au sein même de la catégorie de femmes extraordinaires et hors normes a vite fait de les opposer les unes aux autres, en ternissant ces portraits flatteurs. En se concentrant sur la partie négative des femmes hors normes, toutes sortes de caractéristiques viennent affiner les portraits de femmes de pouvoir : ambitieuse, ensorceleuse, égoïste, jalouse, lubrique... Comme s'il s'agissait de contrôler la présence de la femme et encore plus de la reine mise en scène, la reine Isabelle de Castille est presque toujours le modèle de souveraine plébiscité par les dramaturges pour incarner la rigueur et la justice dans leurs pièces.

Si la *dama* transgressive et criminelle s'insère dans le système des personnages du théâtre espagnol du XVII^e siècle, propice aux intrigues les plus recherchées ou innovantes, la difficulté de l'associer à un type particulier de personnages a été évoquée : d'une part, à cause de son rapport au pouvoir, en principe réservé aux hommes, et, d'autre part, à cause de son comportement anticonformiste. Dès lors, inclassable ou hors cadre, elle se raccroche néanmoins à des caractéristiques typiques de la femme virile ou travestie, répondant à des

pratiques théâtrales courantes et très appréciées du public. Là encore, les auteurs sont face à une contradiction : rendre la femme plus masculine tout en conservant les atouts de sa féminité. Ils s'essaient à toutes sortes de variantes de la reine parfaite et véritable chef politique à la reine amazone, faussement ou superficiellement transgressive, le but étant, dans la plupart des cas que nous avons traités, de plaire au public : par exemple, en le transportant Outre-Atlantique sur les terres des Amazones ou au royaume scandinave de la redoutable et excentrique Christine de Suède. L'apport d'une particularité dans le personnage de la reine est toujours le bienvenu : un monde sans hommes, des repas humains ou encore des désirs bisexuels. Si ce qui est différent peut éduquer et avertir le public féminin, c'est encore mieux. Outre cette dimension didactique importante, les auteurs que nous avons lus vont plus loin dans l'expérience de la différence. Ils confrontent le public à ses angoisses liées à l'autre. Avec cette peur, les auteurs questionnent l'invisible ou l'indicible en explorant les voies du mental et du psychisme, des domaines plus subtils que celui de l'apparence physique. Quoi de plus naturel pour eux que d'y ajouter de la violence, du sang et des crimes, des ingrédients théâtraux très prisés, afin de rendre les pièces atypiques.

Nous avons été confrontée au genre des pièces qui ne peut être déterminé de façon arbitraire pour le type de personnage que nous avons analysé. Même si les tragédies l'emportent largement, toutes les reines du corpus ne finissent pas tragiquement : nous avons distingué les rôles hypertragiques, portant sur l'outrance, des rôles plus « doux » ou modérés, au rythme d'une évolution du théâtre entre 1580 et 1650. Enfin, la complexité des personnages apporte des rôles fondamentaux aux carrières des comédiennes, au cœur d'un monde professionnel en pleine mutation, où les femmes s'émancipent et comptent réellement dans le succès des pièces. Malgré le peu de documents nous renseignant sur les actrices ayant incarné des reines transgressives, nous postulons que le rôle de la souveraine transgressive, criminelle et hyperactive sur scène a fait partie des rôles incontournables des grandes comédiennes espagnoles.

Dans la deuxième partie de notre analyse, nous avons pu aller au cœur des textes et des mots des reines qui matérialisent les transgressions et les traits caractéristiques d'une crise du personnage. La transgression commune à nos reines s'établit dès leur définition au pouvoir. Même si les voies d'accès sont différentes, il y a toujours une lutte que les oblige à se surpasser : garder le pouvoir, le partager ou non. En l'absence d'un roi, ou en présence de souverains ou d'héritiers affaiblis, efféminés ou tyranniques, certaines reines prennent le pouvoir au sein de l'autorité royale pour incarner la reine absolue, la reine-roi, unique dépositaire du pouvoir. La façon d'exercer le pouvoir prend différents aspects : certaines

reines comme Jeanne ou Cléopâtre se soumettent en quelque sorte à la normalisation du pouvoir afin de faire rebasculer le monde qu'elles ont mis à l'envers. En observant leur place au pouvoir, nous avons mis en lumière les alliances qui sont formées : l'enjeu avec ces personnages est qu'ils tiennent face aux pressions et résistent aux attaques des autres protagonistes. Pour les plus transgressifs d'entre eux comme Sémiramis, Jézabel ou Rosemonde, ils sont souvent confrontés à des désaccords, des résistances, des critiques ou des remises en question de leur position et de leurs actions. Si le personnage clame son indépendance vis-à-vis du masculin, il n'en reste pas moins qu'il fonctionne par et grâce aux autres. Ainsi, les reines marquent leur besoin d'être conseillées, entourées, adulées et aimées par des femmes, mais surtout par des hommes sur qui elles exercent un pouvoir moins conventionnel et plus pervers.

À partir d'une violence conjugale banalisée à la fois dans la société du Siècle d'Or et dans la représentation théâtrale, nous avons pu observer les méthodes employées par les hommes vis-à-vis des femmes au pouvoir. Force est de constater que les mêmes violences commises sur de simples femmes s'exercent sur les reines : viols, tentatives de viols, mutilations, violence psychologique et verbale ; malgré leur pouvoir et leur force, les souveraines n'échappent pas à un destin traditionnellement, si l'on peut dire, féminin. Face aux violences subies, et seulement à cet instant, nous considérons que les dramaturges apposent une empreinte féministe plus ou moins marquée. Comme les pro-féministes de la Renaissance, ils montrent, bien que de façon temporaire et éphémère, que les femmes ont les mêmes capacités que les hommes. L'impact des œuvres de Rojas Zorrilla est pour nous le plus remarquable car ce poète donne aux reines la force de répliquer, de rendre « coup pour coup », en inversant l'ordre, les règles, ainsi que les statuts de victimes et d'agresseurs.

À l'opposé de la reine en position de légitime défense, nous avons observé la construction du personnage de la reine *tirana*. A la question de savoir si la violence est plus exacerbée lorsqu'il s'agit de femmes, nous affirmons qu'elle ne l'est pas davantage mais qu'elle a une saveur nouvelle et plus insolite que pour les *tiranos*. Ce qui relève de l'interdit pour les femmes, la luxure, le meurtre, la convoitise, est particulièrement mis en avant dans les gouvernements tyranniques des reines. En portant un regard sur les différents types de tyrannie, plusieurs usurpations sont apparues : l'usurpation conjugale, au sein du couple comme Jézabel et Achab, familiale, telles les deux Sémiramis qui ravissent la place de leur fils héritier de la couronne, et enfin identitaire, en se faisant passer pour un roi. Puis, en examinant les particularités des reines devenues *tiranas*, nous avons pu définir des tyrannies motivées par une libido déchaînée, comme pour Jézabel dans *La mujer que manda en casa*,

ou au contraire une libido réfrénée, comme celle de Cléopâtre dans *Los áspides de Cleopatra*, une relation à la sexualité plus exploitée que dans les tyrannies masculines. Enfin, nous avons pris en compte l'exploitation des espaces par les reines. Si le palais comme monde du dedans est particulièrement privilégié et que les coins, couloirs, labyrinthes, prisons, servent largement la conquête des lieux par les reines, il permet également l'émancipation du personnage féminin en des lieux qui ne lui sont habituellement pas réservés. Les univers plus typiquement féminins comme le jardin, le banquet ou la *quinta* sont détournés par les souveraines qui utilisent ces espaces pour se confondre, tromper, voire tuer. Enfin, il nous a paru évident qu'il nous fallait nous concentrer sur les manifestations théâtrales et métathéâtrales de la reine en crise. Grâce aux avantages de la nuit et de l'obscurité feinte dans les pièces, les reines se saisissent du seul pouvoir qui les distingue des hommes : leur corps.

Nous avons constaté deux phénomènes de distinction qui sont proprement féminins et qui marquent les pièces par une originalité du travestissement : d'une part, le travestissement de reine en roi par les deux Sémiramis dans *La gran Semíramis* et *La hija del aire*, qui va beaucoup plus loin dans le spectacle du trouble sexuel. Il est de loin le plus saisissant car il demande un jeu de comédienne extrêmement habile. D'autre part, le travestissement plus habituel de la reine en une autre femme, dont la fonction, en dehors d'une manipulation de l'identité, est avant tout le plaisir visuel procuré au public.

Dans la dernière partie de notre travail, nous avons rassemblé les caractéristiques propres à un mal féminin distinct du mal masculin. Là encore, la diversité dans les exemples a permis de mettre en évidence un large spectre du crime féminin qui est plus ou moins intense et plus ou moins sensationnel. La particularité que nous avons fait ressortir se trouve dans le choix des méthodes : du traditionnel empoisonnement au dépeçage de son enfant, la maîtrise, le sang-froid et la préméditation définissent les criminelles. Certaines reines font même preuve d'originalité en combinant les méthodes d'exécution comme Cléopâtre qui opte pour l'empoisonnement après avoir envisagé l'immolation dans *Los áspides de Cleopatra* ou Jeanne qui empoisonne puis étrangle dans *La reina Juana de Nápoles*. D'autres reines comme les Sémiramis sont des récidivistes ou des « veuves noires » qui prennent goût au meurtre, quitte à les maquiller pour ne pas être suspectées. Quelques-unes sont criminelles malgré elles, contraintes de tuer pour sauver leur vie comme Procné dans l'œuvre de Rojas Zorrilla ou Jeanne dans *La reina Juana de Nápoles*. Enfin, l'exemple de Procné qui tue une victime innocente vient couronner la liste des crimes commis par les reines. Nous avons observé les cheminements de l'idée de tuer à l'acte de tuer de ces commanditaires ou exécutrices, seules, en duo, voire entre femmes, en prenant en compte les moments-clés *pré* et *post-mortem*. Au

centre, nous avons mis en avant les types de crimes : ceux qui sont mis en scène de façon spectaculaire comme la lapidation de Naboth ordonnée par Jézabel dans *La mujer que manda en casa* et ceux qui sont cachés mais commentés comme l'assassinat de Térée par son épouse Procné et sa belle-sœur Philomène dans l'œuvre de Rojas Zorrilla. Outre les crimes de pouvoir qui montrent la domination des reines sur autrui, nous nous sommes penchée sur les crimes des reines en tant que femmes et notamment dans leur rôle de mères. Que ce soit par la confession des désirs incestueux de Sémiramis dans *La gran Semíramis*, par le massacre commis par Procné sur son fils Ithys dans l'œuvre de Castro ou par l'abandon par Jézabel de ses enfants, par la rivalité de Sémiramis avec Ninias dans *La hija del aire*, le personnage de la femme de pouvoir qui néglige son rôle de mère est déroutant et particulièrement propice à une distinction genrée.

Face aux crimes commis et aux déviations maternelles, nous avons tenté de discerner quelques justifications ou partis pris de la part des auteurs. En remontant au récit de la folie, nous avons comparé les visages d'une folie féminine, en rapprochant ce type de femme de la furieuse et de l'hystérique. Trois types de folles se sont détachés : les folles de nature ou de naissance, comme Sémiramis dans *La gran Semíramis*, qui transmettent le gène de leur déviance à leur progéniture, faisant de la folie un phénomène cyclique, les folles passagères, comme Procné et Cléopâtre qui sont affectées par des sursauts excessifs dus à la passion et les folles sans retour, telles Jézabel et Rosemonde, pour qui aucune issue de secours n'est possible. Nous nous sommes intéressée à la question de la jouissance qui devient perverse et diabolique, une expérience visuellement et théâtralement très enrichissante. Si la scène est cet endroit privilégié où les émotions sont mises en avant, il est évident que le théâtre agit comme un lieu libérateur qui sert les désirs des reines perverses qui exultent sous toutes leurs formes de jouissances. Plaisir et spectacle rentrent donc parfaitement dans cette esthétique à la fois du visuel et du vivant où les auteurs cherchent toujours plus à plaire à leur public, tout en leur donnant à voir la complexité de l'être humain, ses désirs, ses contradictions et ses pires actions.

Pour cela, nous avons procédé à une étude des formes privilégiées par les reines comme les monologues, les soliloques, les apartés, considération qui a été essentielle afin de faire émerger les caractéristiques d'une expression de la folie féminine. Face aux doutes qui planent autour des criminelles, ces instants sont privilégiés pour exprimer par des mots des conflits internes, intimes et psychologiques. Il s'agit également du seul moment où les reines transgressives sont honnêtes, partageant ainsi un rapport que le public considère comme étant privilégié et unique. En nous penchant sur les vers, les mètres, les sonorités, ce sont les

souffrances et les émotions de femmes prisonnières de leurs déviances qui transparaissent. Parfois, elles se parlent à elles-mêmes et invoquent ce mal qui les ronge comme Jézabel dans *La mujer que manda en casa* ou Sémiramis dans *La hija del aire*. Une mise en perspective avec le regard porté par les autres personnages sur leur comportement éclaire sur la prise en compte du sujet par les dramaturges. L'image récurrente de la folie féminine est associée à la monstruosité, un mal féminin qui est montré à travers la reine. Les autres images véhiculent les messages liés aux angoisses du féminin et à des manifestations psychologiques incompréhensibles pour l'époque, et qui demeurent du domaine du spectacle.

Grâce à ce cheminement par les voix des reines et celles des autres personnages, nous en sommes arrivées à considérer les conséquences des actes des souveraines. Notre dernière réflexion a voulu rendre compte du lien existant entre les procédés judiciaires et les personnages de reines criminelles. Afin de faire en sorte que la justice ne soit pas absente des dénouements de ces pièces, ce que chacun des auteurs s'efforce de faire, une rhétorique théâtrale proche du discours judiciaire est particulièrement présente. Le plus souvent au début des pièces, il y a des procès menés par les reines, en position de juges. Dans la perte progressive de la raison par certaines souveraines comme Sémiramis dans les œuvres de Virués et Calderón de la Barca, ou de Rosemonde dans *Morir pensando matar* de Rojas Zorrilla, s'effectue un renversement du pouvoir judiciaire qui place désormais les reines en position d'accusées. Les suspectes sont arrêtées par leurs homologues à la fois masculins et féminins, puis sont soumises au jugement et enfin au verdict. Comme pour chaque procès, la peine est différente. Si certaines sont exécutées devant tous, comme Jézabel, d'autres disparaissent de la scène comme Sémiramis dans *La gran Semíramis*, tuée par son propre fils. Enfin, quelques-unes sont acquittées, comme Jeanne dans *La reina Juana de Nápoles* et les deux Procné, ou d'autres encore comme Sémiramis dans *La hija del aire* sont exécutées mais sans que leur culpabilité n'ait été réellement établie. Quoi qu'il en soit, les crimes commis par les reines ne restent pas sans retour. Ainsi, aucune femme potentiellement dangereuse ne peut être laissée vivante au sein de la société. Le cheminement proposé par les dramaturges est en quelque sorte une façon linéaire de concevoir la justice à l'époque.

Cette thèse offre un point de vue qui, selon nous, permettrait d'ouvrir d'autres pistes. En effet, l'analyse que nous présentons, fondée sur des types différents de crimes, pourrait être étendue à la femme criminelle sans forcément être une femme de pouvoir. Le sceau de la folie féminine meurtrière plutôt que le crime comme légitime défense, mériterait, à notre sens une étude plus poussée et qui ne s'arrêterait pas uniquement au genre théâtral de la tragédie ou de la pièce de tonalité tragique. Nous pensons notamment aux personnages féminins dans

les pièces comiques qui sont touchées par des déviances mentales ou même aussi aux *comedias* hagiographiques de Calderón de la Barca comme *Las cadenas del demonio*¹⁴⁵² : nous pensons notamment au personnage d'Irène ou à Julia, la meurtrière dans *La devoción de la cruz*¹⁴⁵³. On citera l'analyse de Julia sur l'un de ses nombreux crimes, lorsque, prise d'une pulsion meurtrière, elle déclare :

Salí del convento ; fui
al monte, y porque me dijo
un pastor que mal guiada
iba por aquel camino,
neciamente temerosa,
por evitar mi peligro
le aseguré y le di muerte,
siendo instrumento un cuchillo
que en la pretina traía.
Con este, que fue ministro
de la muerte, a un caminante¹⁴⁵⁴.

La comparaison entre ces personnages de *damas* hors normes ou violentes comme Cassandre dans *La cruel Casandra* de Virués pourrait notamment s'avérer pertinente sur ces fureurs féminines et plus largement sur la criminalité féminine.

Si la violence féminine est de moins en moins un tabou de nos jours, le thème du mariticide a traversé les époques et reste trop souvent ignoré au profit des uxoricides. Il reste néanmoins une manière contournée ou moins traditionnelle d'aborder le pouvoir féminin sans forcément être politique. Enfin, le rapport entre la théâtralisation et la ritualisation du procès, au sein d'un tragique judiciaire, nous semble encore à creuser, permettant de relier à la fois femme et pouvoir, folie et crime¹⁴⁵⁵.

¹⁴⁵² Calderón de la Barca, Pedro, *Las cadenas del demonio*, in *Comedias de don Pedro Calderón de La Barca*, Madrid, Ediciones Atlas, 1945.

¹⁴⁵³ Calderón de la Barca, Pedro, *La devoción de la cruz*, éd. Adrián J. Sáez, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2014.

¹⁴⁵⁴ *Ibid.*, vv. 1948-1958.

¹⁴⁵⁵ C'est par ailleurs dans cette perspective que nous aborderons le premier Congrès International de Jeunes Chercheurs en Etudes Théâtrales à l'Université de Murcie en novembre 2016, afin d'examiner la mise en forme du procès dans le théâtre du Siècle d'Or, http://eventos.um.es/event_detail/4925/detail/congreso-internacional-de-jovenes-investigadores-en-estudios-teatrales-international-conference-of.html

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres du corpus : éditions utilisées

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La hija del aire*, éd. de F. Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, « Letras Hispánicas », n° 270, 2009.

CASTRO, Guillén de, *Progne y Filomena*, in *Obras de don Guillén de Castro*, éd. Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Revista de archivos, Bibliotecas y Museos, 1925, vol. I, p. 121-164.

MOLINA, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, in *Comedias completas. Cuarta parte de comedias*, éd. Dawn L. Smith, Pamplona, Griso-Instituto de Estudios Tirsianos, 1999, p. 347-486.

ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Los áspides de Cleopatra*, éd. R. Mesonero Romanos, in *Comedias escogidas de D. Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1918, p. 421-440.

—, *Morir pensando matar*, éd. Raymond R. MacCurdy, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.

—, *Progne y Filomena*, éd. Juan José Pastor Comín, in *Obras completas*, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez et Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, vol. III, p. 425-576.

VEGA, Lope de, *La reina Juana de Nápoles*, éd. Marcella Trambaioli, in *Comedias de Lope de Vega*, dir. Alberto Blecua y Guillermo Serés, Lleida, Milenio, 2005, vol. VI-2, p. 903-1030.

VIRUÉS, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, éd. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Cátedra, « Letras Hispánicas », n° 538, 2003.

2. Autres œuvres citées

AGRIPPA, Henri Corneille, *Discours abrégé sur l'excellence du sexe féminin, de sa prééminence sur l'autre sexe et du sacrement du mariage : 1537*, éd. Marie-Josèphe Dhavernas, Paris, Côté-femmes, 1990.

ALPHONSE X LE SAGE, *Las siete partidas*, éd. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Castalia, 1992.

ALPHONSE X LE SAGE, *Deuxième partie*, in *Les Livres d'e-Spania*, dir. Georges Martin, Paris, SEMH-Sorbonne, 1, 2010, <http://e-spanialivres.revues.org/66>

ALIGHIERI, Dante, *Enfer : la divine comédie*, éd. Danièle Robert, Arles, Actes Sud, 2016.

ALEMAN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, éd. Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983.

ALONSO DE CÓRDOBA, Fray Martín, *Jardín de nobles donzellas*, éd. Golberg, Harriet, Chapel Hill, University of North Carolina, 1974.

ANONYME, *Comedia de Progne y Filomena*, manuscrit de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura Ms. 14640.

ANONYME, *Rosimonde ou le parricide puni*, Rouen, L. Oursel, 1640.

ANONYME, *Tragaedia Jezabelis*, Villagarcía de Campos, ms. 384 de Col. de Cortes, R. A. H., ff. 32r°-45r°.

ANONYME, *Crónicas anónimas de Sahagún*, éd. Antonio Ubieto, Saragosse, Anubar, 1987.

ANONYME, *Le roman d'Enéas*, trad. MartineThiry-Stassin, Paris, H. Champion, 1985

ARCHER, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres: Antología de textos medievales*, Madrid, Cátedra, Instituto de la Mujer, 2001.

ARIOSTE, L', *Roland furieux*, éd. Rochon, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

ARISTOTE, *Politics*, Loeb Classical Library n° 264. Oxford, 1932.

—, *Rhétorique*, éd. Médéric et André Wartelle, Paris, Gallimard, 1991.

—, *La Poétique* éd. R. Dupont-Roc et J. Lalot, Paris, Seuil, 1980.

AULNOY, Marie-Catherine, *Relation du voyage d'Espagne*, Mezeray La Haye, chez Henry van Bulderen, MDCXCII, 1692.

BANCES CANDAMO, Francisco Antonio, *¿Cuál es afecto mayor: Lealtad, sangre o amor?*, in *Comedias nuevas, parte cuarenta y ocho, escogidas de los mejores ingenios de España*, Francisco Martínez Abad Madrid, 1704, p. 213-267, exemplaire de la Biblioteca Nacional de España, R/22701.

BANCES CANDAMO, Francisco Antonio, *El vengador de los cielos y rapto de Elías*, Juan Centené y Juan Serra, Impresores y Libreros, Biblioteca de Menéndez Pelayo, Sig. 31243.

BANCES CANDAMO, Francisco Antonio, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, éd. Moir, Duncan W., Londres, Tamesis books, 1970.

—, *Quién es quien premia al amor*, in *Poesías cómicas*, éd. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, Madrid, Iberoamericana, 2014.

BARO, Balthazar, *Rosemonde*, Paris, A. de Sommaville, 1651.

BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, édition 1949s.

BELMONTE, Luis de, *Los tres señores del mundo* in *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España*, Madrid, Melchor Sánchez, 1653, p. 242-261, exemplaire de la Biblioteca Nacional de España, R/22656.

BILLARD DE GOURGENAY, Claude, *Alboin*, in *Tragédies*, Paris, F. Huby, 1612.

BOCCACIO, Giovanni, *Des cleres et nobles femmes. Ms. Bibl. Nat. 12420*, éd. Jeanne Baroin et Josiane Haffen, Paris, Les Belles Lettres, 1993-1995.

BOIARDO, Matteo Maria, *Orlando innamorato*, éd. Giuseppe Anceschi, Milano, Garzanti, 1978.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, (attribution), *Marco Antonio y Cleopatra*, Exempleire de la Biblioteca Nacional de España, T/20133.

—, *Las cadenas del demonio*, in *Comedias de don Pedro Calderón de La Barca*, Madrid, Ediciones Atlas, 1945.

—, *La Hija del aire*, éd. Gwynne Edwards, London, Tamesis Books, 1970.

—, *Comedias de capa y espada : La dama duende; No hay cosa como callar*, éd. Angel Valbuena Briones, Madrid, Espase-Calpe, 1973.

—, *Lo que va del hombre a Dios* in *Obras Completas III. Auto Sacramentales*, éd. A. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1991.

—, *¿Quién hallará mujer fuerte?*, éd. Ignacio Arellano et Luis Galván, Pamplona, Reichenberger, 2001.

—, *La protesta de la fe*, éd. Gregory Peter Andrachuk, Pamplona, Reichenberger, 2001.

—, *La gran Cenobia*, in *Comedias. I, Primera parte de comedias*, éd. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006.

—, *También hay duelo en las damas*, Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias*, III, éd. Don William Cruickshank, Madrid, José Antonio de Castro, 2007.

—, *Afectos de odio y de amor*, in *Comedias*, III, éd. Don William Cruickshank, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007.

—, *La fille de l'air*, trad. Denise Laroutis dans *Le théâtre de Calderón aux éditions théâtrales*, éd. Maison Antoine Vitez, 2008.

—, *La niña de Gómez Arias*, in *Comedias*, éd. Sebastian Neumeister, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010.

—, *El pintor de su deshonor*, éd. Alan K. G. Paterson, Universidad de Navarra, Kassel, Edition Reichenberger, 2011.

—, *A secreto agravio, secreta venganza*, éd. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011.

—, *El médico de su honra*, éd. Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2012.

—, *La devoción de la cruz*, éd. Adrián J. Sáez, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2014.

—, y PÉREZ DE MONTALBAN JUAN, ROJAS ZORRILLA, FRANCISCO DE, *El Monstruo de la fortuna. La Lavandera de Nápoles*, in *Parte XXIV de Comedias escogidas de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, 1666.

CARO MALLÉN DE SOTO, Ana María, *El conde Partinuplés*, éd. Juana Escabias, Madrid, Esperpento Ediciones Teatrales, 2015.

—, *Valor, agravio y mujer*, éd. Lola Luna, Madrid, Castalia / Instituto de la mujer, 1993.

CASTIGLIONE, Baltassare, *El cortesano*, éd. M. Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994.

CASTILLEJO, Cristóbal de, *Diálogo de mujeres*, éd. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Castalia, 1986.

CASTRO, Guillén de, *El amor constante* in *Obras completas*, éd. Juan Oleza. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997.

CERDA, Juan de la, *Libro intitulado vida política de todos los estados de mugeres en el que se dan muy prouechosos y christianos documentos y auisos para criarse y sonseruarse deuidamente las mugers en sus estados ...con vn indice alphabetic omuy copiosode materia*, éd. Veuve de Juan Gracia, Alcala de Henares, 1599.

CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Historia de Marco Antonio y Cleopatra, última Reina de Egipto* Barcelona, F. Torelló Cendra, 1946.

CHRETIEN DES CROIX, Nicolas, *Rosemonde ou la vengeance*, Théodore Reinsart, Rouen, 1603, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61736c>

CORNEILLE, Pierre, *Les délices du pouvoir : Corneille, Cinna, Rodogune, Nicomède*, éd. Gallardo, Jean-Luc, Orléans, Paradigme, 1997.

COVARRUBIAS, Sebastián de, *Emblemas morales*, éd. Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.

CTESIAS DE CNIDE, *Histoires de l'Orient*, trad. Janick Auberger, Les Belles Lettres, Paris, 1991.

DE CHAMPAGNE, DURAND, *Speculum dominarum. Miroir aux dames*, Bibliothèque Nationale, Fonds français, n° 610.

DE LEÓN, Fray Luis, *La perfecta casada*, Dueñas, Palencia, Simancas Ediciones, 2005.

DE LAUDUN D'AIGALIERS, Pierre, *L'Art poétique François*, éd. Jean-Charles Monferran, Paris, STFM, 2000.

DE LONGUYON, Jacques, éd. Catherine, Gaullier-Bougassas, Paris, Klincksieck, 2011.

DESFONTAINES, Nicolas, *La Véritable Sémiramis*, Paris, Pierre Lamy, 1647.

DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque Historique*, trad. B. Eck, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

DUMONT, Jean, *Le corps universel diplomatique du droit des gens au XVIII^e siècle*, Amsterdam, 1739.

ENCINA, Juan del, « Contra los que dicen mal de mujeres », in *Antología de poetas líricos castellanos*, Menéndez y Pelayo, Marcelino et Enrique Sánchez Reyes, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944.

ERASME, *Éloge de la folie*, Paris, Union latine d'éditions, 1967.

ESCHYLE, *Euménides*, éd. Alan H. Sommerstein, Alan Herbert, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1989.

ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*, trad. Jean-Paul Savignac, Paris, Belin, 2000.

—, *Agamemnon*, trad. Florence Dupont, Florence, Paris, L'Arche, 2013.

ESPINOZA DE MEDRANO, Juan, *Diálogo en laude de las mujeres*, éd. José López Romero, Granada, A. Ubago, 1991.

GUEVARA, Antonio de, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, éd. M. Martínez de Burgos, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

—, *Epístolas familiares*, éd. Emilio Blanco, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2004.

GILBERT, Gabriel, *Sémiramis*, Paris, A. Courbé, 1647.

GIRALDI, Giovanni Battista, *Orbecche in Teatro del Cinquecento*, éd. Renzo Cremante, Milan et Naples, 1988.

HERODOTE, *Histoires, Tome IV. Livre IV, Melpomène*, éd. Philippe-Ernest, Legrand, Paris, Les Belles lettres, 1985.

HOMERE, *Iliade*, éd. Paul Mazon, Collection Classiques en poche, Paris, Les Belles Lettres, 2015.

HUARTE, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Madrid, Cátedra, 2005.

JODELLE, Étienne, *Cléopâtre captive*, éd. Françoise Charpentier, Jean-Dominique Beaudin et José Sanchez, Mugron, Editions José Feijóo, 1990.

JUSTIN, *Epitoma Historiarum Philippicarum*, <http://www.thelatinlibrary.com/justin.html>

JUVENAL, *Satires*, éd. Pierre de Labriolle et François Villeneuve, Paris, Les Belles lettres, 2011.

LASSO DE LA VEGA, Gabriel, *Romancero general* in *Biblioteca de Autores españoles*, éd. Agustín Durán, Madrid, Ediciones Atlas, tome X, 1945, p. 395-396.

LE FEVRE, Jean, *Le Livre de Leesce*, éd. A. G. Van Hamel, 1895.

LE MOYNE, Pierre, *La Galerie des femmes fortes*, Paris, chez Charles Osmont, 1672.

LIPSE, Juste, *Vesta et les vestales (de vesta et vestalibus)*, éd. Filip Vanhaecke, Peeters Publishers, 2006.

LÓPEZ DE CASTRO, Diego, *Marco Antonio y Cleopatra*, éd. H. A Rennert, in *Marco Antonio y Cleopatra. A tragedy by Diego López de Castro*, in *Revue Hispanique*, 19, 1908, p. 184-237.

LÓPEZ Y FRANCO, Pedro, *Oración fúnebre en las exequias de la Sereníssima Reyna Nuestra Señora, D. Maria Luisa Gabriela de Saboya; celebradas por la siempre vencedora Ciudad de Huesca*, Huesca, Joseph Lorenzo de Larumbe, 1714.

LUNA, Álvaro de, *Libro de las virtuosas é claras mujeres*, éd. Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, 1891.

MALHERBE, François de, *Poésies de François Malherbe*, éd. Jean-Baptiste Tenant de La Tour, Paris, Charpentier, 1842.

MANFREDI, Muzio, *La Semiramis*, éd. Grazia Distaso, Taranto, Lisi, 2002.

MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, éd. Joaquín González Muela, Madrid, Castalia, 1970.

MENA, Juan de, *Laberinto de fortuna*, éd. John G. Cummins, Madrid, Cátedra, 1990.

MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, éd. Antonio Castro, Madrid, Catedra, 1989.

MIRA DE AMESCUA, Antonio, *El ejemplo mayor de la desdicha*, in *Teatro completo*, éd. Agustín de la Granja, Volumen I, Universidad de Granada, Diputación de Granada, 2001.

—, *Amor, ingenio y mujer*, in *Teatro Completo*, éd. Ascensión Caballero Ménendez, Vol. 3, Agustín de la Granja, Granada, 2003, p. 327-419.

—, *La reina Sevilla, infanta vengadora*, éd. A. Madroñal, in *Teatro completo*, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2012, vol. XII, p. 391-488.

MOLINA, Tirso de, *La república al revés*, in *Obras dramáticas completas*, éd. Blanca de los Rios, Tome 2, Madrid, Espagne, Aguilar, 1962.

—, *Los cigarrales de Toledo*, in *Preceptiva dramática española*, éd. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Gredos, 1972.

—, *Don Gil de las calzas verdes*, éd. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Castalia, 1990.

—, *Amazonas en las Indias*, éd. M. Zugasti, Kassel, Reichenberger, 1993.

—, *Antona García*, éd. Eva Galar, in *Cuarta parte de comedias*, éd. Ignacio Arellano et Instituto de estudios tirsianos, 1999.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, éd. Emmanuel Naya, Delphine Rguig-Naya et Alexandre Tarrête, Gallimard, Paris, 2009.

NEBRIJA, Antonio de, *Prólogo en gramática de la lengua castellana*, Madrid, Cultura hispánica, 1992.

PALENCIA, Alfonso de, *Crónica incompleta de los Reyes Católicos*, éd. Puyol, Julio, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934.

PARE, Ambroise, *Des monstres et prodiges*, Genève, Droz, 1971.

PARIS, Alexandre de, trad., *Le Roman d'Alexandre*, France, Librairie générale française, 1994.

PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán, *Generaciones y semblanzas*, éd. Antonio Marquina Barrio, Madrid, Cátedra, 1998.

PISAN, Christine de, *Le Livre de la Cité des dames*, éd. Thérèse Moreau et Eric Hicks, Paris, Stock, 1986.

PLATON, *Les Lois*, in *Oeuvres complètes*, éd. Maurice Croiset, Paris, Les Belles Lettres, 1962-1978.

—, *La République*, in *Œuvres complètes*, tome VI, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

—, *Le banquet, Phèdre, Ménon*, trad. Victor Cousin, Clermont-Ferrand, éd. Paleo, 2008.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, Livre II, trad. Alfred Ernout, Les Belles Lettres, 1947-1998.

—, *Histoire naturelle*, Livre X, éd. Eugène de Saint Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

PLUTARQUE, *Vie de Thésée* in *Vies parallèles*. II, trad. J. Alexis Pierron, éd. Jean Sirinelli, Paris, Flammarion, 1996.

PLUTARQUE, *Vie d'Antoine*, éd. Françoise Frazier, Paris, Les Belles Lettres, 2015.

PSEUDO-SENEQUE, *Octavie*, éd. Gauthier Liberman, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

OVIDE, *Les métamorphoses*, éd. Jean-Pierre Néraudau, trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992.

QUEVEDO, Francisco de, *Cómo ha de ser el privado*, éd. L. Gentili, Viareggio, Lucca, Baroni, 2004.

RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan, *Obras completas*, éd. Hernández Alonso, Madrid, 1982.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí, *Las sergas de Esplandián*, éd. Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia, 2003.

ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *La viña de Nabot*, éd. A. Castro, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1917.

—, *Lucrecia y Tarquino*, éd. Raymond R. MacCurdy, Albuquerque, University of New

Mexico Press, 1963.

—, *Santa Isabel, Reina de Portugal*, Coimbra, Comibra Editora, 1965.

—, *La vida en el ataúd*, éd. Raymond R. MacCurdy, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

—, *Numancia destruida*, éd. de Raymond R. MacCurdy, Madrid, Porrúa, 1977.

—, *Obligados y ofendidos*, Madrid, Editorial Fundamentos, Real Escuela Superior de Arte Dramático, 1999.

—, *Casarse por vengarse*, in *Obras completas* éd. María Teresa Julio, I, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p. 417-551.

RUCELLAI, Giovanni, *Rosmunda*, éd. Giovanni Povoleri, Farmington Hills, Mich, Cengage Gale, 2009.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego de, *De la política y razón de Estado del Rey Católico Don Fernando*, in *Obras de don diego de Saavedra Fajardo y del Lienciado Pedro Fernández Navarrete*, Madrid, Rivadeneyra, 1853.

—, *España y Europa en el siglo XVII: Correspondencia de Saavedra Fajardo*, éd. Aldea Vaquero et Centro de estudios históricos, Madrid, 1986.

SAINT THOMAS D'AQUIN, *De Regimine principum, Du gouvernement royal*, trad. Claudet Roguet avec la collaboration de M. l'abbé Poupon, Préface Reginald Garrigou-Lagrange, Paris, Editions Saint-Remi, 2008.

SAN PEDRO, Diego de, *Obras completas*, éd. K. Whinnom, Madrid, Castalia, 1985.

SCUDERY, Madeleine de, *Les femmes illustres : 1644*, éd. Claude Maignien, Paris, Côté-femmes, 1991.

SÉNÈQUE, *Phèdre*, éd. Jean-Philippe, Royer et Léon, Herrmann, Paris, Les Belles Lettres, 1996.

SHAKESPEARE, William, *Antony and Cleopatra*, éd. Mary Berry and Michael Clamp, Cambridge University Press, 1994.

—, *Henry V*, éd. Gary Taylor, New York, Oxford University Press, 2008.

SOLÍS, Antonio de, *Las Amazonas*, éd. M. Sánchez Regueira, in *Comedias de Antonio de Solís*, Tomo I, Madrid, CSIC, 1984.

SOPHOCLE, *Edipe*, trad. Jacques Lacarrière, Paris, éd. du Félin, 1994.

—, *Antigone*, trad. Philippe Brunet, Paris, Éditions du relief, 2009.

TIMONEDA, Juan de, *Tragicomedia llamada Filomena*, in *Obras de Juan de Timoneda*, vol. III, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1948.

TASSO, Torquato, *Gerusalemme liberata*, Traduction Gérard Genot, éd. Lanfranco Caretti,

Paris, Les Belles Lettres, 2008.

Tragedias, éd. Luigi Giuliani Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

VALERA, Diego de, *Defensa de virtuosas mujeres*, éd. Federica Accorsi, Pise, 2009.

VEGA, Lope de, *El niño inocente de la Guardia* in *Obras de Lope de Vega*, éd. Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Ediciones Atlas, 1965.

VEGA, Lope, de, *Las grandezas de Alejandro*, in *Obras de Lope de Vega, XIV : Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*, éd. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas (BAE, CXC), 1966, p. 330-390.

—, *El mejor mozo de España*, éd. Warren T. Mc Cready, Salamanca, Anfdffffaya, 1967.

—, *La Filomena*, in *Obras poéticas*, éd. J. M. Bleca, Barcelona, Planeta, 1989.

—, *Lo fingiendo verdadero*, éd. Maria Teresa Cattaneo, Roma, Bulzoni, 1992.

—, *Las justas de Tebas*, in *Comedias I*, éd. M. Arroyo Stephens, Madrid, Turner, 1993.

—, *Roma abrasada*, in *Comedias*, VIII, éd. Jesús Gómez et Paloma Cuenca, Madrid, Turner, 1994.

—, *Los locos de Valencia*, éd. Hélène Tropé, Colección Clásicos Castalia, 277, 2003.

—, *La Circe*, in *Poesía. IV*, éd. Antonio Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003.

—, *Arte nuevo de hacer comedias*, éd. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.

—, *El caballero de Olmedo*, éd. Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Madrid, Espasa Calpe, 2007.

—, *El animal de Hungría*, in *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, éd. Alberto Bleca y Guillermo Serés, Lleida, Editorial Milenio, 2007.

—, *Las mujeres sin hombres*, éd. Óscar García Fernández, León, Universidad de León, 2008.

—, *Fuenteovejuna*, éd. Lola Josa, Edebé, Barcelone, 2011.

—, *El peregrino en su patria*, éd. Julián González-Barrera, Madrid, Cátedra, 2016.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *La serrana de la Vera*, éd. Piedad Bolaños Donoso, Castalia, Madrid, 2001.

—, *El diablo cojuelo*, éd. Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 2001.

—, *La corte del demonio*, éd. William R. Manson et C. George Peale, Newark, Juan de la Cuesta, 2006.

—, *La luna de la sierra*, éd. William R. Manson et C. George Peale, Newark, Juan de la Cuesta, 2006.

—, *El Rey naciendo mujer*, éd. Piedad Bolaños Donoso, William R. Manson et C. George Peale, Newark, Juan de la Cuesta, 2006.

—, *La conquista de Oran* in *Comedias nuevas escogidas*, Parte 35, 42b, Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España, 2010.

VIRGILE, *Énéide, Le roman d'Énée et de Didon*, éd. René Martin, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1990.

VIRUÉS, Cristóbal de, *La cruel Casandra*, in *Teatro clásico en Valencia*, éd. Teresa Ferrer Valls, Biblioteca Castro, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997.

—, *Atila Furioso*, in *Teatro clásico en Valencia*, in *Teatro clásico en Valencia*, éd. Teresa Ferrer Valls, Biblioteca Castro, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997.

VIVES, Juan Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*, éd. Elizabeth Teresa Howe, Madrid, Fundación Universitaria, 1995.

3. Ouvrages de référence

BRASEY, Edouard, *La Petite Encyclopédie du merveilleux*, Paris, Éditions le pré aux clercs, 2007.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/>

CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 2009.

COVARRUBIAS, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, éd. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Universidad de Navarra, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2006.

Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT), édition digitale, Ferrer Valls, Teresa, Kassel, Reichenberger, 50, 2008.

Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española [1726-1739], version en ligne, <http://web.frl.es/DA.html>

Diccionario de la Lengua Española, 23^e édition, 2014, version en ligne, <http://www.rae.es>

Diccionario del teatro, éd. Manuel Gómez García, Madrid, Akal, 1998.

DU CANGE, Charles Du Fresne, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, éd. L. Favre, Niort, 1887, t. 7, col. 093c, <http://ducange.enc.sorbonne.fr/>

DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, Collection Points, 1972.

DUFOUR-GOMPERS, Roger, *Dictionnaire de la violence et du crime*, Toulouse, Érès, 1992.

Encyclopédie politique et historique des femmes : Europe, Amérique du Nord, éd. Christine Fauré, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

FAGGION, Lucien et REGINA, Christophe, *Dictionnaire de la méchanceté*, Paris, Max Milo, 2013.

GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire latin-français*, éd. Pierre Flobert, Paris, Hachette, 2001.

<http://www.idt.paris-sorbonne.fr>

La Bible de Jérusalem, trad. Ecole biblique de Jérusalem, Paris, éd. du Cerf, 1998.

LITRE, Émile, *Dictionnaire de la Langue Française* [1863-1874], <http://www.littre.org>

PAVIS, Patrice et UBERSFELD, Anne, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2003.

SCHMIDT, Joël, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2012.

VERGES, Jacques, *Dictionnaire amoureux de la justice*, Paris, Plon, 2002.

Webster's third new international dictionary of the English language, unabridged, with seven language dictionary, éd. Encyclopaedia Britannica, Chicago, London, Toronto, 1981, vol. II.

4. Travaux critiques

ABITEBOUL, Maurice, *Théâtres du Monde. La folie au théâtre*, Cahier n°17, Institut de recherches internationales sur les arts du spectacle, Avignon, 2007.

ADDE, Amélie, *La versification du théâtre espagnol du Siècle d'Or*, Paris, L'Harmattan, 2013.

ALBERT, Dominique, « Brisure et abandonnisme » in *Gestalt, Séparations*, n° 2, p. 107-123.

ANDIOC, René et COULON Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII : 1708-1808*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997.

ANDRES, Christian, « La nature de la femme : Aristote, Thomas d'Aquin et l'influence du *Cortesano* dans la *Comedia* Lopesque », *Bulletin Hispanique*, 91, n° 2, 1989, p. 255-277.

—, « La fonction dramatique de la mélancolie et de la folie dans la 'Comedia' lopesque » in *Théâtres du Monde. La folie au théâtre*, Cahier n°17, Institut de recherches internationales sur les arts du spectacle, Avignon, 2007, p. 57-64.

ANTONUCCI, Fausta, « A proposito di retorica e teatro nel XVII secolo spagnolo », in *Studi Ispanici*, Pisa, 1986/87, p. 243-269

—, « Paradigma processuale e retorica giudiziaria in alcuni drammi di Lope de Vega » in *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Pina Ledda*, éd. Antonina Paba, Roma, Aracne, 2007, p. 135-166.

APPLETON, William S., *Pères et filles : le complexe d'Électre*, trad. Nadine Fallon, Verviers, Marabout, 1983.

ARANDA, Maria, *Le galant et son double. Approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanentes et ses structures variables*, Presses Universitaires du Mirail, Hespérides, Toulouse, 1995.

ARANGO, Manuel Antonio, « El gracioso. Sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca », in *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXXV, 2, 1980, p. 377-386.

ARCHIBALD, Elizabeth, *Incest and the Medieval imagination*, Oxford University, Oxford, 2001.

ARCKENHOLTZ, Johan, *Memoires concernant Christine reine de Suede: pour servir d'eclaircissement a l'histoire de son regne et principalement de sa vie privée, et aux evenemens de l'histoire de son tems civile et littéraire: suivis de deux ouvrages de cette savante princesse, qui n'ont jamais été imprimés...* Chez Pierre Mortier, 1760.

ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción: Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.

—, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2008.

—, « Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón », in *Anuario calderoniano*, 2, 2009, p. 15-49, p. 38.

—, « El honor calderoniano en las comedias de capa y espada » in *Romanische Forschungen*, 125, 3, 2013.

—, « *No hay cosa como callar* de Calderón: Honor, secreto y género », in *Rilce*, vol. 29, nº3, 2013, p. 617-638.

—, « Mujeres perversas y perversiones femeninas en Calderón. Cuestiones de género (*Genders y Genres*) » in *Hispanófila*, Chapel Hill, N.C., nº 175, 2015.

ARENAS CRUZ, María Elena, « Las representaciones de Rojas en el siglo XVIII y su valoración en el Memorial literario » in *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico*, éd. Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena E. Marcello, 2000, p. 379-394.

ARMAS, Frederick A. de, « *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina: monumento a una madre ideal », in *La madre en el teatro clásico español: Personaje y referencia*, éd. Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2012, p. 103-117.

ARNAUD, Sabine, *L'invention de l'hystérie au temps des Lumières (1670-1820)*, éd. École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2014.

ARNOULD, Colette, *Histoire de la sorcellerie*, Paris, Plon, 1992.

ASHCOM, B. B., « Concerning 'la mujer en hábito de hombre' in the *comedia* », in *Hispanic Review*, 28, 1960, p. 43-62.

AUDUBERT, Louise, « Musique théâtrale et chanson populaire en Espagne au XVI^e siècle », in *Travaux et Documents Hispaniques / TDH*, 2, 2011, *Le Jeu : textes et société ludique (I. Littérature espagnole)*.

Autoras y actrices en la historia del teatro español, éd. García Lorenzo, Luciano, Murcia, Universidad de Murcia, 2000.

BACHOFEN, Johann Jakob, *Le droit maternel : recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique*, Traduction Étienne Barilier, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1996.

BARD, Christine, *Femmes et justices XIX^e-XX^e siècles*, PUR, Rennes, 2002.

BARRANCO GARCÍA, Margarita, « La Reina Viuda o la muerte del cuerpo simbólico », in *Chronica Nova: Revista de Historia Moderna de La Universidad de Granada*, n° 34, 2008, p. 45-61.

BARRETT, A.A., *Agrippina. Sex, Power and Politics in the Early Empire*, Londres, Routledge, 2005.

BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, éd. de Minuit, Paris, 1957.

BATAILLON, Marcel, « Un problème de l'influence d'Erasmus en Espagne : l'Eloge de la folie » in *Actes du congrès Erasme*, p. 136-147.

BAUER-FUNKE, Cerstin, « Análisis comparado de *El ejemplo mayor de la desdicha* de Antonio Mira de Amescua y *Bélisaire* de Jean Rotrou », in *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, éd. Christoph Strosetzki, Münster, 2001, p. 176-186.

BECHTEL, Guy, *La sorcière et l'Occident ; la destruction de la sorcellerie en Europe, des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 2000.

BELY, Lucien, *La société des princes : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1999.

BELY, Lucien et CONIEZ, Hugo, *Le cérémonial de la Cour d'Espagne au XVII^e siècle*, éd. Hugo Coniez, Paris, 2009.

BENASSAR, Bartolomé, « Problématique de la prostitution en Espagne à l'époque moderne », in *La prostitution en Espagne de l'époque des Rois Catholiques à la II^e République*, éd. Rafael Carrasco, Paris, Centre de Recherches sur l'Espagne Moderne, 1994, p. 13-21.

—, *La España del Siglo de Oro*, trad. Pablo Bordonaba, Barcelona, Crítica, 2001.

—, *Le lit, le pouvoir et la mort : reines et princesses d'Europe de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Edition de Fallois, 2006.

BERMÚDEZ, Jerónimo, *El tirano en escena: Tragedias del siglo XVI*, éd. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

BERTON-CHARRIERE, Danièle, « Cyril Tourneur : déictique et /ou didascalie, écriture d'un décor virtuel », in *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. VI, n° 3, 2008, p. 262-278.

BERTRAND, Alain, *L'Archétype des amazones*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2000.

BERRUEZO SÁNCHEZ, Diana, « Amor, humor y equívocos en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina », in *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, n° 3, 2011, Murcia, p. 38-52.

BIET, Christian, « Du critère de la misogynie appliqué au XVII^e siècle : le cas de La Bruyère », in *Les Cahiers Du GRIF* 47, n° 1, 1993, p. 25-36.

—, « Naissance sur l'échafaud ou la tragédie du début du XVII^e siècle » in *Intermédialités*, n° 1, 2003, p. 75-105.

—, « Montrer, montrer, montrer, la tragédie sanglante du premier XVII^e siècle, une affaire de violence », in *Montrer/Cacher. La représentation et ses ellipses dans le théâtre du XVII^e et XVIII^e siècles*, éd. Lucie Comparini et Marc Vuillermoz, Chambéry, Éditions de l'université de Savoie, 2008, p. 171-184.

—, « La comparution théâtrale. Pour une définition politique et esthétique de la séance » in *Tangence*, « Devenir de l'esthétique théâtrale », n° 88, 2008, p. 29-43.

—, « La spirale vengeresse dans les tragédies de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle : une forme, une obsession », in *La Tragédie espagnole et son contexte européen XV^e-XVII^e siècle - Circulation des modèles et renouvellement des formes*, éd. Christophe Couderc et Hélène Tropé, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2013, p. 21-31.

BIGEARD, Martine, *La folie et les fous littéraires en Espagne : 1500-1650*, Paris, Centre de recherches hispaniques, Institut d'études hispaniques, 31, rue Gay-Lussac, 1972.

BLANCO, Mercedes, « Tirso de Molina : une dramaturgie du travesti féminin », in *Travestissement féminin et libertés*, éd. G. Leduc, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 125-140, p. 131-132.

—, « L'Amazone et le Conquistador ou les noces manquées de deux rebelles. À propos d'*Amazonas en las Indias* de Tirso de Molina », in *Réalité et représentation des Amazones*, éd. G. Leduc, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 179-197.

—, « Antigüedad de la tragedia y teatro moderno. Una coyuntura aristotélica en el teatro áureo (1623-1633) », in *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 42(1), 2012, p. 121-144.

—, « *La gran Semíramis* de Cristóbal de Virués : une méditation humaniste de l'histoire », in *e-Spania*, 21 juin 2015, consulté le 01 mars 2016, <http://e-spania.revues.org/24641>

BLYTHE DANIELS, Mary, « Desenmascarando a las mujeres del teatro español del siglo diecisiete », in *El texto puesto en escena : Estudios sobre la comedia del Siglo de Oro en*

honor a Everett W. Hesse, éd. Bárbara Louise Mujica et Anita K. Stoll, London, Tamesis, 2000, p. 14-21.

BLOCH, Howard R., « La misogynie médiévale et l'invention de l'amour en Occident », in *Les Cahiers du GRIF*, 47, n° 1, 1993, p. 9-23.

BOCK, Gisela, *Women in European History*, Oxford, Malden, Mass., Blackwell, 2002.

BODIQU, Lydie, CHAUVAUD, Frédéric, et SORIA, Myriam, *Les vénéneuses : figures d'empoisonneuses de l'Antiquité à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad, « Deconstrucción de arquetipos tradicionales: Voz, traje y ademanes en *El rey naciendo mujer*, de Luis Vélez de Guevara », in *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: Ficción teatral y realidad histórica*, éd. Juan A. Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez, Granada, Editorial Universidad de Granada, 1998, p. 57-81.

BOLUFER PERUGA, Mónica, « Ecos de la *Querelle des femmes* en la España del siglo XVIII », in *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen. Actas de la II Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*, éd. L.C. Alvarez Santaló y M.C. Cremades Griñán, vol. II., Murcia, Universidad de Murcia, 1993, p. 185-194.

BOTTINEAU, Claire, « La Querelle des femmes en paroles et en actes dans le *Livre du Courtisan* de Baldassare Castiglione », in *Acta Iassyensia Comparationis*, 4, 2006, p. 25-32.

BOUCHÉ, Luis, *Nuevos y viejos problemas en la sucesión de la corona española: Pragmática de Carlos III sobre matrimonios desiguales*, Hidalguía, Madrid, 1999.

BOURGET, Paul, *Physiologie de l'amour moderne : fragments posthumes d'un ouvrage de Claude Larcher*, Paris, A. Lemerre, 1891.

BOUZY, Christian, « Tératologie et emblématique : la fonction symbolique du monstre au Siècle d'Or », in *Le monstre : Espagne & Amérique latine*, éd. Desvois, Francis, Paris, l'Harmattan, 2009, p. 67-82.

BRAVO, Paloma, *L'Espagne des favoris (1598-1645) : splendeurs et misères du valimiento*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

BRAVO ARRIAGA, María Dolores, « Protagonismo real y dramático de los Reyes Católicos », in *Isabel la católica y la política*, éd. Valdeón Baruque, Julio, Valladolid, Instituto Universitario de Historia Simancas, 2001, p. 407-421.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.

BREUER, Josef et FREUD, Sigmund, *Études sur l'hystérie*, Joseph Breuer ; traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

BRUERTON, Courtney, « The Chronology of the *Comedias* of Guillén de Castro », *Hispanic Review*, 12, 1944, p. 89-151.

—, y MORLEY Sylvanus G., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.

BUENO, Lourdes, *Heroínas con voz propia: El discurso femenino en los dramas de Calderón*, Universidad de Extremadura, 2003.

BUEZO, Catalina, « El drama de honor conyugal *Casarse por vengarse*: Mecanismos trágicos y presencia de la figura del rey-galán » in *Rojas Zorrilla en su IV centenario*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, p. 547-560.

—, « La mujer Barbuda en la literatura española », in *Le monstre : Espagne & Amérique latine*, *Le monstre : Espagne & Amérique latine*, éd. Desvois, Francis, Paris, l'Harmattan, 2009, p. 161-176.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre, Gender trouble : le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraus, Paris, la Découverte, 2006.

CABA, María Yaquelin, *Isabel La Católica en la producción teatral española del siglo XVII*, London, Tamesis, 2008.

CABALLERO, Ernesto, DOMÉNECH Fernando, *Morir pensando matar*, éd. Fernando Doménech, Madrid, Editorial Fundamentos, Real Escuela Superior de Arte Dramático, 2009.

CABRERO ARAMBURO, Ana, « La figura de la amazona en tres obras de Lope de Vega », in *Scripta manent, Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*, éd. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Pamplona, 2012, p. 61-69.

CAAMAÑO ROJO, María José « Pseudopresencia y pseudoausencia de la madre en Calderón de la Barca », in *La madre en el teatro clásico español: Personaje y referencia*, éd. Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2012, p. 119-146.

CANAVAGGIO, Jean, « Los disfrazados de mujer en la comedia », *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse, 1979, p. 133-145.

CAÑAS MURILLO, Jesús, « El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega », *Anuario de Lope de Vega*, III, 1997, p. 25-36.

CAPÁRROS ESCALANTE, Luis, « Desbordamiento de la personalidad y horror moral en *La Gran Semíramis* de Virués », *Epos: Revista de filología*, 1986, 2, p. 49-58.

CARAMUEL, Juan, « La epístola XXI de Juan Caramuel sobre *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega [1668] », éd. E. Hernández Nieto, in *Segismundo*, 23-24, 1976, p. 203-288, 1976F.

CARDI, Coline, « La ‘mauvaise mère’ : figure féminine du danger », *Mouvements*, 49, 2007, p. 27-37.

— et PRUVOST, Geneviève, « La violence des femmes : un champ de recherche en plein essor », *Champ pénal/Penal field*, vol. VIII, 2011.

CASA, Franck P., « El tema de la violación sexual en la comedia » in *Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, p. 203-212.

CASALDUERO, Joaquín, « Alfonso El Sabio: El matrimonio y la composición de *Las Partidas* » *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36, n° 1, 1988, p. 203-218.

CASSAGNES-BROUQUET, Sophie, « Penthésilée, reine des Amazones et Preuse, une image de la femme guerrière à la fin du Moyen Âge », *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, n° 20, 2004, p. 169-179.

—, *Un manuscrit d’Anne de Bretagne : Les Vies des femmes célèbres d’Antoine Dufour*, Nantes, Editions Ouest-France, 2007.

— et DUBESSET, Mathilde, « La fabrique des héroïnes », *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, n°30, 2009, p. 7-18.

—, *Chevalereses : une chevalerie au féminin*, Paris, Perrin, 2013.

CATTANEO, María Teresa, « Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla », in *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático : Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico*, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena E. Marcello, 2000, p. 39-54.

CAVILLE, Jean-Pierre, « Masculinité et libertinage dans la figure et les écrits de Christine de Suède », *Les Dossiers du Grihl*, n° 2010-01.

CHAUCHADIS, Claude, *La loi du duel : le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI^e-XVII^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997.

CHOUZA-CALO, María del Pilar, « Violencia de género en *El médico de su honra*. La víctima del mal de amor se convierte en asesino » in *La violencia en el teatro de Calderón*, éd. Manfred Tietz et Gero Arnscheidt, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, p. 119-128.

CISNEROS, Odile, « De viragos a mujeres que matan: Feminismo en los dramas femeninos de Rojas Zorrilla », in [http://www.ach.lit.ulaval.ca/Congreso_abierto/2004/Odile_Cisneros.htm]

CLAVERÍA, Carlos, « Gustavo Adolfo y Cristina de Suecia, vistos por los españoles de su tiempo », *Clavileño*, 18, 1952.

CLAVIER, Tatiana, « L'exemplarité de Didon dans les *Vies* de femmes illustres à la Renaissance », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 30, 2009, p. 5.

COLLARD, Franck, *Pouvoir et poison : histoire d'un crime politique de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

—, « De Parytis à Catherine de Médicis, Femmes de pouvoir et poison à travers l'histoire », *Mémoires de la société des sciences et des lettres de Loir-et-Cher*, 44, 2009, p. 46-50.

COLLENUCCIO, Pandolfo, *Compendio de le istorie del regno di Napoli*, éd. Alfredo Saviotti, Bari, G. Laterza, 1929.

COSANDEY, Fanny, *La Reine de France : symbole et pouvoir*, Paris, Gallimard, 2000.

COTARELO Y MORI, Emilio, Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas, Madrid, Revista de Archivos, 1911.

—, Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca. Parte primera, Madrid, Bibl. y Museos, 1924.

—, « Actores famosos del siglo XVII. María de Córdoba "Amarilis" y su marido Andrés de la Vega », *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, X, 1933, p. 1-33.

COUDERC, Christophe, *Le système des personnages de la 'comedia' espagnole (1594-1630) : Contribution à l'étude d'une dramaturgie (1594-1630)*, Thèse de doctorat, Paris Ouest Nanterre La Défense, 1997.

—, « La comedia de enredo y su adaptación en Francia en el siglo XVII: Transformación de un género », in *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico de Almagro*, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez et Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, p. 269-283.

—, « 'Quedar vacío el tablado': Sobre el tiempo y la continuidad de la acción en dos comedias de Lope (*El castigo sin venganza* y *La villana de Getafe*) », in *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or*, éd. Isabel Ibáñez, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, Anejos de Rilce, 52, 2005, p. 89-110.

—, *Galanes y damas en la comedia nueva: Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2006.

—, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

—, « *La vida es sueño* leída desde el desenlace », *Anuario calderoniano*, 4, 2011, p. 79-97.

—, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or : Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*, Presses universitaires de France, 2012.

—, « La construcción del personaje de la reina Semíramis en la tragedia de Virués » in *El hombre histórico y su puesta en discurso en el Siglo de Oro*, és. J. Enrique Duarte e Isabel Ibáñez, Batihoja, 18, New York, IDEA, 2015, p. 39-50.

CRUZ, Anne J., « La búsqueda de la madre: Psicoanálisis y feminismo en la literatura del Siglo de Oro », in *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, Vol. 2, 1998, p. 137-144.

CURTIUS, Ernest Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

D'ARTOIS, Florence, *La tragedia et son public au Siècle d'or (1575-1635). Introduction à l'étude d'un genre : le cas de Lope de Vega*, thèse doctorale, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2009.

—, « L'évolution du pathétique de la tragédie philippine à la tragédie lopesque » in *La Tragédie espagnole et son contexte européen XV^e-XVII^e siècle -Circulation des modèles et renouvellement des formes*, éd. Christophe Couderc et Hélène Tropé, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. Travaux du Centre de recherches sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, 2013, p. 81-94.

DAMET, Aurélie, « La part du féminin et du masculin dans l'infanticide : des realia aux représentations tragiques (Athènes, époque classique) », in *Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfants*, éd. S. Dubel et A. Montandon, PUBP, 2012, p. 315-327.

DARMON, Pierre, *Le mythe de la procréation à l'âge baroque*, Paris, J.J. Pauvert, 1977.

DAVIS, Charles et VAREY, John Earl., *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudios y documentos*, Madrid, Tamesis Books, 1997.

DE CASTELNAU, Jacques, *Christine : reine de Suède, 1626-1689*, Paris, Hachette, 1944.

DE LA TORRE, Antonio, « Isabel la Católica, corregente de la Corona de Aragón », in *Anuario de Historia del Derecho Español*, XXIII, 1953.

DELGADO, Manuel, *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*, 1984, Barcelona, Puvill libros.

DELPECH, François, « La leyenda de la serrana de la vera: Las adaptaciones teatrales. », in *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, France-Ibérie recherche, Université de Toulouse-le Mirail, 1979, p. 23-38, p. 32-33.

—, « De l'héroïsme féminin dans quelques légendes de l'Espagne du Siècle d'Or. Ebauche pour une mythologie matronale », in *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles : des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, éd. Augustin Redondo, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994, p. 13-31.

—, « Muger hay en la guerra : remarques sur l'exemplaire et curieuse carrière d'une guerrière travestie, Juliana de los Cobos », in *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles : Réalités et fictions*, éd. Augustin, Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 53-65 ;

DELUMEAU, Jean, *La peur en Occident : XIV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Hachette, 1982.

DESPREZ, François, *Rituel judiciaire et procès pénal*, Paris, LGDJ, 2009.

DE SALVO, Mimma, « Jerónima de Burgos y Pedro de Valdés: Biografía de un matrimonio de representantes en la España del Seiscientos », *Diablotexto*, 4-5 (1997-1998), p. 143-175.

—, « Apodos de los actores del Siglo de Oro: Procedimientos de transmisión », *Scriptura*, 17, 2002, p. 293-318.

—, « La importancia de las sagas familiares en la transmisión del oficio teatral en la España del Siglo del Oro: El caso de las actrices », in *Líneas actuales de investigación literaria: Estudios de literatura hispánica*, 2004, p. 187-198.

—, « Mujeres en escena : las primeras damas en el teatro español de los Siglos de Oro », in *Texto, códice, contexto, recepción: Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega*, Pescara, Libreria dell'Università, 2006.

—, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: La búsqueda de un espacio profesional*, Thèse doctorale, Universitat de València, 2008.

DIAGO MONCHOLÍ, Manuel, « La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: Entre la sumisión y la astucia (A propósito de *Las tres Comedias* de Joan Timoneda) », in *Criticón*, 63, 1995, p. 103-117.

DIEL, Paul, *Le symbolisme dans la mythologie grecque : étude psychanalytique*, Petite Bibliothèque Payot, 1966.

DÍEZ BORQUE, José María, « Notas sobre la crítica para un estudio del personaje de la comedia española del Siglo de Oro » in *Teoría del personaje*, éd. Castilla del Pino, Madrid, Alianza, 1989, p. 97-120.

DIXON, Ann, *Women who ruled: queens, goddesses, amazons in Renaissance and Baroque art*, London, Merrel, 2002.

DONOSO RODRÍGUEZ, Miguel, « Mujer y misoginia en tres textos medievales españoles », in *Taller de letras*, n° 43, 2008, p. 121-130.

DUFOUR, Antoine, *Les Vies des femmes célèbres*, éd. Jeanneau, Gustave, Genève, Droz, Paris, Minard, 1970.

DUMEZIL, Georges, *Le crime des Lemniennes : rites et légendes du monde égéen*, éd. Bernadette Leclercq-Neveu, Paris, Macula, 1998.

DUPONT, Florence, *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1999.

—, *L'orateur sans visage : essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

DUPUIT, Christine, « Huysmans et Charcot : l'hystérie comme fiction théorique » in *Sciences sociales et santé*, 1988, volume 6, n° 3, p. 115-131.

DURO RIVAS, Reyes, « La fuerza de la mujer: Sobre ‘Santa Isabel, Reina de Portugal’, de Rojas Zorrilla » in *Scripta manent*, éd. Carlos Mata Induráin et Adrián J. Sáez, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, p. 157-172.

EDWARDS, Gwynne, *The Prison and the Labyrinth. Studies in Calderonian Tragedy*, Cardiff, University of Wales Press, 1978.

EL SAFFAR, Ruth, *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novéis of Cervantes*, Berkeley, University of California Press, 1984.

ELIAS, Norbert, *La société de cour*, trad. Pierre Kamnitzer et Jeanne Etoré-Lortholary, Paris, Flammarion, 1985.

EYMERICH, Nicolau, *Le manuel des inquisiteurs*, trad. Sala-Molins, Louis, Paris, La Haye, Mouton, 1973.

ESCALONILLA LÓPEZ, Rosa Ana, « Mujer y travestismo en el teatro de Calderón », *Revista de Literatura*, 63, n°125, 2001, p. 39-88.

—, « Estética escénico-lingüística y ficción cómica de los travestidos en las comedias de Tirso de Molina », in *Memoria de la palabra*, éd. Lobato, María Luisa; Domínguez Matito, Francisco, Madrid, Frankfurt, 2004, Iberoamericana, Vervuert, p. 723-736.

—, « La historia moderna en Calderón: *Afectos de odio y amor* », en *Actas del Congreso, El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio*, éd. Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, Eunsa, 2005, vol. 1, p. 647-658.

ESQUIROL, Jean Etienne Dominique, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, J. B. Baillière, 1838.

EVAIN, Aurore, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, Univers Théâtral, 2001.

FALIU-LACOURT, Christiane, « La madre en la comedia », in *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Actas del IIº coloquio del grupo de estudios sobre teatro español (GESTE), Toulouse, 1978, p. 39-60.

—, *Guillén de Castro*, Thèse de doctorat, Toulouse, 1984

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*, éd. F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, p. 139-160.

—, « La mujer sobre el tablado en el siglo XVII: De actriz a autora » in *Damas en el tablado. Actas de las XXXI Jornadas Internacionales de teatro clásico de Almagro*, éd. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, p. 83-100.

FERRIS, Lesley, *Acting women: images of women in theatre*, New York University Press, 1989.

FIGURE, Paul, « El disfraz varonil y la mujer en el teatro: su génesis, evolución y elaboración dramática en la obra de Tirso de Molina », *Estudios*, 156-57, 1987, p. 137-43.

FINKEL, Irving J., « Les jardins suspendus de Babylone » in *Les Sept Merveilles du monde*, éd. Peter Arthur Clayton et Martin Jessop Price, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 1993, p. 35-50.

FLACELIERE, Robert, « Le féminisme dans l'ancienne Athènes », *Comptes Rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 115, n° 4, 1971, p. 698-706.

FORESTIER, Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français : 1550-1680, le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, Champion-Slatkine, 1988.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976.

FREUD, Sigmund, *Dora, Fragment d'une analyse d'hystérie*, Presses Universitaires de France, Quadrige, 2006.

—, *Totem et tabou*, éd. Dorian Astor, et Pierre, Pellegrin, Paris, Flammarion, 2015.

FROLDI, Rinaldo « La gran comedia de *La hija del aire* » in *Teatro calderoniano sobre el tablado: Calderón y su puesta en escena a través de los siglos*, actas editadas por Manfred Tietz, Franz Steiner Verlag Stuttgart, 2003, p. 145-161.

—, « La legendaria Semíramis, protagonista de dos tragedias finales del Quinientos, compuestas por el italiano Mutio Manfredi y por el español Cristóbal de Virués », in *Trabajo y aventura: studi in onore di Carlos Romero Muñoz*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 113-125.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Ouvrages de dames : Ariane, Hélène, Pénélope...*, Paris, éd. du Seuil, 2009.

FUENTE PÉREZ, María Jesús, « ¿Reina la Reina? Mujeres en la cúspide del poder en los reinos hispánicos de la Edad Media (siglos VI-XIII) », *Espacio, Tiempo y Forma, Historia Medieval*, Serie III, n° 16, 2003, p. 53-57.

GALÁN-JUÁREZ, Mercedes, « Estudios jurídicos sobre el papel de la mujer en la Baja Edad Media », *Anuario Filosófico*, 1993, p. 541-557.

GARCIA, Charles, « Le pouvoir d'une reine », *e-Spania*, juin 2006, <http://e-spania.revues.org/319>

GARCÍA BARRANCO, Margarita, *Antropología histórica de una élite de poder: Las reinas de España*, Thèse de doctorat, Université de Grenade, 2007.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Óscar, « Mujer busca hombre: Protagonistas mitológicas y legendarias en Lope de Vega y Rojas Zorrilla », in *Damas en el tablado. XXXI Jornadas de Teatro*

Clásico, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Almudena García González, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, p. 215-226.

GARCÍA GUZMÁN, Helena, « Penthesilea o el invencible poder seductor de la belleza », in *Culturas de la seducción*, éd. Patricia Cifre Wibrow et González de Ávila, Manuel, Universidad de Salamanca, 2014, p. 95-103.

GARCÍA LORENZO, Luciano, « Guillén de Castro. Obra dramática y puesta en escena », in *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, éd. Ignacio Arellano, Barcelona, Anthropos, 2004, p. 51-59.

—, *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2008.

GARCÍA-VALDECASAS, Amelia, « La tragedia de final feliz: Guillén de Castro », *Estudios literarios*, Universidad de Valencia, 1995, p. 211-225.

GARGANTILLA MADERA, Pedro, *Enfermedades de los reyes de España, los Austrias: De la locura de Juana a la impotencia de Carlos II el Hechizado*, Madrid, la Esfera de los libros, 2005.

GARROT ZAMBRANA, Juan Carlos, « Le Diable comme auteur et metteur en scène, dans les *Auto sacramentales* de Calderón de la Barca » in *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie*, Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 2010, p. 111-130.

GASIOR, Bonnie L., « Manifestaciones de la monstruosidad femenina en tres obras de la literatura del Siglo de Oro español », in *Le monstre : Espagne & Amérique latine*, éd. Desvois, Francis, Paris, l'Harmattan, 2009, p. 149-160.

GERMAIN, Yves, « Ressemblance et vraisemblance dans *Afectos de odio y amor* », in *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro*, éd. Isabel Ibáñez, Pamplona, Anejos de Rilce, 52, 2005, p. 187-198.

GILBERT, Françoise, « La dramatización de una conversión al catolicismo en el auto de Calderón *La protesta de la fe* (1656): El sueño como espacio de transmisión del dogma », *Criticón*, 102, 2008, p. 123-152.

— et RODRÍGUEZ, Teresa, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or : Cristóbal de Virués, La gran Semíramis, Lope de Vega, El castigo sin venganza, Calderón de la Barca, El médico de su honra*, Clefs concours, Paris, Atlande, 2012.

—, « La violencia en *La hija del aire* (1653): otra lectura del personaje de Semíramis », *La violencia en el teatro de Calderón*, éd. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, Archivum Calderonianum, 13, 2014, p. 251-266.

GIORDANO GRAMEGNA, Anna, « Il sentimento tragico nella *Semiramis* di Muzio Manfredi e nella *Gran Semiramis* di Cristóbal de Virués. Tecnica teatrale », in *Nascita della Tragedia di Poesia nei Paesi Europei*, Vicenza, 1990, p. 301-321.

GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, 1972.

GIROD, Virginie, *Agrippine : sexe, crimes et pouvoir dans la Rome impériale*, Paris, Tallandier, 2015.

GITLITZ, David, « *El mejor mozo de España* de Lope: Montaje de un mito nacional » in *El escritor y la escena*, éd. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, 1993, p. 129-135.

GIULIANI, Fabienne, « L'impossible crime », *Champ pénal/Penal field*, Vol. VIII, 2011.

GÓMEZ CANSECO, Luis, « A otro perro con ese hueso. Antropofagia literaria en el Siglo de Oro », *Etiópicas*, 1, 2004-2005, p. 1-32.

GÓMEZ RUBIO, Gemma, *Tragedias de Rojas Zorrilla*, Tesis doctoral, Universidad Castilla-la-Mancha, 2008.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, « Cleopatra, una figura femenina del teatro de Rojas » in *Rojas Zorrilla en su IV centenario*, éd. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, p. 269-291.

GONZÁLEZ-DORIA, Fernando, *Las reinas de España, San Fernando de Henares*, Madrid, Bitácora, 1989.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano, « La mujer en el teatro del Siglo de Oro español », *Teatro: Revista de estudios teatrales*, nº 6-7, 1995, p. 41-70.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Lola « La mujer vestida de hombre: aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica » in *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, éd. Burgos-La Rioja, Francisco Domínguez Matito et María Luisa Lobato López, 2004, p. 905-916.

—, « Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y autora María de Navas », *Teatro de Palabras: Revista Sobre Teatro Áureo*, nº2, 2008, p. 135-158.

—, « El léxico de tradición petrarquista en los sonetos amorosos de la Edad de Oro » in *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, éd. María Cruz García de Enterría, Alicia Cordon Mesa, Vol. 1, 1998, p. 723-734.

GRIFFIN, Nigel, *Two Jesuit Ahab Dramas*, Exeter Hispanic Texts, University of Exeter, 1976, p. 119-163.

GRILLI, Giuseppe, « Amarsi e perdersi : Donne innamorate 'Más allá del Poder' », in *Atti del XX Convegno, La penna di venere : scritture dell'ammore nelle culture iberiche*, éd. Domenico Antonio Cusato, Loretta Frattale, Vol. 1, 2002, p. 165-176.

GUERRA, Lucía, *La mujer fragmentada: Historias de un signo*, Casa de las Américas, La Habana, 1994.

GÜNTERT, Georges, « Primera y segunda parte de *La hija del aire* : significación y coherencia interna », in *Teatro y Siglo de Oro*, p. 177-201.

GUTIÉRREZ, Jesús, *La « fortuna bifrons » en el teatro del Siglo de Oro*, Santander, Sociedad Menéndez y Pelayo, 1975.

GUTIÉRREZ GIL, Alberto, « Hungría como espacio mítico en las comedias palatinas de Lope de Vega, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla » in *Teatro de palabras*, 7, 2013, p. 217-235.

HALM-TISSERANT, Monique, « Festin cannibale. La mère égorgeuse » in *Kentron*, n°10, 1, 1994, p. 59-70.

HAMILTON, Edith, *La mythologie : ses dieux, ses héros, ses légendes*, trad. Abeth de Beughem, Allier, Marabout, 1997.

HELLOT, Marie-Christiane, « Régner ou être libre », in *Jeu*, n° 147, 2, 2013, p. 14-20.

HERMENEGILDO, Alfredo, « La responsabilidad del tirano: Virués y Calderón frente a la leyenda de Semíramis », *Anejos de la revista Segismundo*, Madrid, 6, 1982, p. 897-911.

—, « Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror », *Criticón*, Toulouse, XXIII, 1983, p. 89-115.

—, « Experiencias dramáticas y públicos teatrales: La tragedia española del Renacimiento », in *Nascita della Tragedia di Poesia nei Paesi Europei*, éd. M. Chiabò y F. Doglio, Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1991, p. 261-282.

—, « Cristóbal de Virués y las estrategias de teatralización », in *El teatro en tiempos de Felipe II. (Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1998)*, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p. 31-49.

—, *Teatro de palabras: Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.

—, « Mover palabras en el espacio escénico: La Cruel Casandra de Virués » in *El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Homenaje a Frédéric Serralta*. éd. Françoise Cazal, Christophe González et Marc Vitse, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, Biblioteca Áurea Hispánica, 17, 2002, p. 313-335.

—, « El rol multiforme: Semiosis de la madre en el teatro español del siglo XVI », in *La madre en el teatro clásico español: Personaje y referencia*, éd. Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2012, p. 39-56.

HESHMAT KASEM, Nozad, « La privación materna en *La Hija del Aire* y *La Épica de Fatema la Vigorosa* », *Diversidad*, 2012, n° 5, p. 22-45.

Histoire des femmes en Occident, III, XVI^e- XVIII^e siècle, sous la direction de Georges Duby, Michelle Perrot, Natalie Zemon Davis et Arlette Farge, Paris, Plon, Perrin, 2002.

HOLLMANN, Hildegard H., « El retrato del tirano Aureliano en *La gran Cenobia* », in *Hacia Calderón. Cuarto Coloquio Anglogermano*, éd. H. Flasche, K.-H. Körner y H. Mattauch, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 1979, p. 46-55.

HOMERO ARJONA, Jaime, « El disfraz varonil en Lope de Vega », *Bulletin Hispanique*, 39, 1937, p. 120-145.

HONING, Edwin, « Calderón's strange mercy play », *The Massachusetts Review*, Vol. 3, n° 1, 1961, p. 80-107.

HOUEL, Annik, MERCADER, Patricia et SOBOTA, Helga, « Femmes criminelles, femmes ordinaires ? », *Cycnos*, vol. 23 n° 2, juin 2006.

HUGON, Alain, « Groupes et réseaux féminins à la Cour de Philippe IV d'Espagne (1621-1665) », *Genre & Histoire*, n° 12-13, 2014, <http://genrehistoire.revues.org/1842>.

IBAÑEZ, Isabel, « Inversion et spécularité dans les 'comédies de tyrans' de Tirso de Molina », *Bulletin Hispanique*, Tome 107, n° 2, 2005, p. 347-432.

IBAÑEZ EHRLICH, María Teresa, « El concepto de héroe y su desarrollo en la literatura española actual », *Céfiro: Enlace Hispano Cultural y Literario* 9, n°1, 2009, p. 35-65.

IGLESIAS, Rafael, « *Cómo ha de ser el privado de Francisco de Quevedo* y la tradición española antimaquiavelista de los siglos XVI y XVII », *La Perinola*, 14, 2010, p. 101-127.

IGLESIAS IGLESIAS, Noelia, « El jardín minado de *El galán fantasma* de Calderón », *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, vol. 1, n° 2, 2013, p. 51-76.

JURALDE, Pablo, « La actriz en el teatro de Tirso de Molina » in *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, éd. Augustin Redondo, p. 239-249.

JAY-ROBERT, Ghislaine, « Rôle de la femme dans *Lysistrata*, *Les Thesmophories* et *L'Assemblée des Femmes* d'Aristophane, ou Les femmes et la création théâtrale », *Euphrosyne*, n° 34, 2006, p. 30-50.

JOLY, Monique, « Geografía y flokllore: En torno a tres etapas del itinerario de Guzmán de Alfarache » in *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, éd. Manuel García Martín, Vol. 2, 1993, p. 537-542.

JOMBART, Émile, *Manuel de droit canon : conforme au Code de 1917 et aux plus récentes décisions du Saint-Siège*, Paris, Beauchesne et ses fils, 1958.

JOUAN, François, « Le thème de l'enfant maudit dans les mythes grecs », in *Enfants et enfances dans les mythologies*, éd. Danièle Auger, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

JOUANNO, Corinne, « Alexandre et Olympias : de l'histoire au mythe », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, octobre 1995, p. 211-230.

Juana of Castile: history and myth of the mad queen, María A. Gómez, Santiago Juan-Navarro, and Phyllis Zatlin, Lewisburg, Bucknell University Press, 2008.

JULIO, María Teresa, « Para acabar con el feminismo de Rojas. Una visión crítica a la crítica », in *Rojas Zorrilla en su IV centenario*, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal et Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, p. 311-326.

—, « Ilustrados y cómicos frente a frente. *Los áspides de Cleopatra* de Rojas Zorrilla en los escenarios », in *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 6, 2012, p. 17-30.

—, « La madre o la (in)visibilidad de un personaje dramático en Rojas Zorrilla », in *La madre en el teatro clásico español: Personaje y referencia*, éd. Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2012, p. 163-196.

—, « Violencia y mujer en la dramaturgia de Rojas Zorrilla », in *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, éd. Arellano, Ignacio y Juan Antonio Martínez Berbel, New York, IDEA, 2013, p. 129-142.

JUNG, Carl, *Psychoanalysis and Neurosis*, Princeton University Press, 1970.

KANTOROWICZ, Ernst Hartwig, *Les deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen âge*, trad. Jean-Philippe Genet et Nicole Genêt, Paris, France, Gallimard, 1989.

KARSENTI, Tiphaine, « Les scènes de procès dans Hécube et les Troyennes d'Euripide. L'institution à l'épreuve de la tragédie. » in *Représentations du procès Droit, Théâtre, Littérature, Cinéma*, dir. Christian Biet et Laurence Schifano, Collection Représentation Université Paris X-Nanterre, 2003, p. 313.

KAUFMANT, Marie-Eugénie, *Poétique des espaces naturels dans la "comedia nueva"*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.

KELLY, Joan, « Did women have a Renaissance? » in *Becoming Visible, Women in European History*, éd. Renate Bridenthal et Claudia Koonz, Houghton Mifflin Co., Boston, 1977.

KENJI, Inamoto, « La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 12, n° 2, 1992, p. 137-144.

KENNEDY, Ruth L., « On the date of five plays by Tirso », *Hispanic Review*, X, 1942, p. 183-214.

—, « Studies for the chronology of Tirso's Theatre », *Hispanic Review*, XI, 1943, p. 17-46.

KING, Margaret, L., « *Virgo et virago*: La mujer y la alta cultura », in *Mujeres renacentistas: La búsqueda de un espacio*, Alianza, Madrid.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane, « La lutte pour la culotte, un *topos* iconographique des rapports conjugaux (XV^e-XIX^e siècles) », *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, 34, 2011, p. 203-218.

KNOX, John, *Premier coup de trompette contre le gouvernement monstrueux des femmes, 1558*, Traduction Pierre Janton, Paris, H. Champion, 2006.

KUIZENGA, Donna « Écriture à la mode / modes de réécriture : « Les Femmes illustres » de Madeleine et Georges de Scudéry », in *La femme au XVII^e siècle*, éd. R.G. Hodgson, Tübingen, G. Narr, 2002, p. 151-163.

La reina Isabel I y las reinas de España: Realidad, modelos e imagen historiográfica, éd. María Victoria López-Cordón et Gloria Angeles Franco Rubio, Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, 2005.

LACARRA, María Jesús, « El arquetipo de la mujer sabia en la literatura medieval », in *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Foro Hispánico, 5, Groningen, 1993, p. 1-21.

LACARRA LANZ, Eukene, « Incesto marital en el derecho y en la literatura europea medieval », *Clio y Crimen*, 7, 2010, p. 16-40.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel, « Isabelle de Castille : exercice du pouvoir et modèle politique », in *Femmes de pouvoir, femmes politiques durant les derniers siècles du Moyen Âge et au cours de la première Renaissance*, Bruxelles, De Boeck, 2012, p. 47-66.

LAHARIE, Muriel, *La folie au Moyen âge : XI^e-XIII^e siècles*, Paris, Le Léopard d'or, 1991.

LANGER, Ullrich, *Vertu du discours, discours de la vertu : littérature et philosophie morale au XVI^e siècle en France*, Genève, Droz, 1999.

LAPLANTE, Jacques, *La violence, la peur et le crime*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2001.

LARA ALBEROLA, Eva, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglo de Oro*, Valencia, Universitat de València, 2010.

LASSERRE DEMPURE, Odile, « La mise en spectacle de la mort dans deux pièces du théâtre espagnol du Siècle d'Or », *Babel*, 13, 2006, consulté le 21 avril 2015, <http://babel.revues.org/933>

LAUER, Robert A., « La imagen del rey tirano en el teatro calderoniano », in *Hacia Calderón*, ed. Hans Flashe, Archivum Calderonianum, 5, Stuttgart, Franz Steiner, Verlag 1988, p. 65-76.

—, « *La hija del aire* de Mónica Raya. El teatro sin límites » in *Los Universitarios*, 35, 2003, p. 54-58.

—, « La puesta en escena de *La hija del aire*, de Calderón, en El Chamizal National Memorial (2003) » *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 29, n°1, Ángulos y perspectivas. Reconsideración de la dramaturgia aurisecular, 2004, p. 201-211.

—, « Representación del canibalismo en las obras teatrales del siglo áureo sobre la conquista de América », in *Estudios de teatro español y novohispano*, éd. Melchora Romanos, Ximena González et Florencia Calvo, Buenos Aires, AITENSO, 2005, p. 411-418.

LAVELLI, Jorge, *La hija del aire de Pedro Calderón de la Barca, dirigida por Jorge Lavelli*, éd. de A. Facio, Madrid, Cuadernos del Teatro Español, 2006.

LAZARD, Madeleine, *Les Avenues de fémynie. Les femmes et la Renaissance*, Paris, Fayard, 2001.

LEHOURS, Emilie, « Création et recréation d'images symboliques de femmes fortes dans le répertoire d'Elisabetta Sirani », in *La construction des images : persuasion et rhétorique, création des mythes*, juin 2009, Paris Sorbonne, publication en ligne http://www.paris-sorbonne.fr/la-recherche/les-ecoles-doctorales/ed-4/archives-1115/article/la-construction-des-images?var_mode=calcul

LEDUC, Claudine, « Françoise Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...* », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 32, 2010, mis en ligne le 31 décembre 2010, consulté le 22 juin 2016, <http://clio.revues.org/9960>

Le monologue au théâtre, (1950-2000) : la parole solitaire, textes réunis par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Dijon, éd. Universitaires de Dijon, 2006, p. 8.

LEROUX, Virginie, « L'érotisme de la belle endormie », in *Seizième siècle*, 7, 2011, p. 15-36.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, Fondo de cultura económica, 2006.

LIUZZO SCORPO, Antonella, « La idea del poder en la Península Ibérica en la Edad Media: perspectivas universales y particulares en *La General Estoria* y *La Estoria de España* », *Studia Historica. Historia Medieval*, n° 29, 2011, p. 23-50.

LOBATO, María Luisa, « Puesta en escena de Rojas Zorrilla en el siglo XVII (1630-1648) », in *Rojas Zorrilla en escena: XXX Jornadas de teatro clásico*, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González, Coll. « Corral de comedias », n° 24, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, p. 17-44.

LÓPEZ CORDÓN, María Victoria, « Entre damas anda el juego: Las camareras mayores de Palacio en la Edad moderna », *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo II, 2009, p. 127.

LUJÁN, Nestor, *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*, Barcelona, Planeta, 1988.

LUNDELIUS, Ruth, « Queen Christina of Sweden and Calderón's *Afectos de odio y amor* », *Bulletin of the comediantes*, 38, 2, 1986, p. 231-248.

LUNENFELD, Marvin, *Los Corregidores de Isabel la Católica*, trad. Leonor Vernet Martínez. Barcelona, Editorial Labor, 1989.

LUZ, Pierre de, *Christine de Suède*, Paris, A. Fayard, 1951.

MACCURDY, Raymond R., *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1958.

—, *Francisco de Rojas Zorrilla*, New York, Twayne Publishers, Inc., 1968.

—, *The tragic fall: Don Álvaro de Luna and other favorites in Spanish Golden Age drama*, Chapel Hill, U.N.C., 1978.

MACKENZIE, Ann L., « Dos comedias tratando de la reina Cristina de Suecia: *Afectos de odio y amor* por Calderón y *Quién es quien premia al amor* por Bances Candamo », in *Hacia Calderón*, IV Coloquio Anglogermano, Wolfenbüttel, éd. H. Flasche, K. H. Klirner et H. Mattauch, Berlin-New York Walter de Gruyter, 1979, p. 56-70.

MARAÑÓN, Gregorio, *El conde-duque de Olivares. La pasión de mandar*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006.

MARÍN PINA, María Carmen, « Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles » in *Criticón*, 45, 1989, p. 81-94.

MÁRQUEZ DE LA PLATA, Vicenta, *Mujeres renacentistas en la corte de Isabel la Católica*, Madrid, éd. Castalia, 2005.

MÁRQUEZ DE LA PLATA Y FERRÁNDIZ, María, *Mujeres renacentistas en la corte de Isabel la Católica*, Madrid, Castalia, 2006.

MARTÍNEZ, Ana Vargas, « Sobre los discursos políticos a favor de las mujeres (*El Triunfo de Las Donas* de Juan Rodríguez de La Cámara) », *Arenal: Revista de Historia de Mujeres*, nº 2, 2013, p. 263-288.

MARTÍNEZ AGUILAR, Miguel, « ¿Función escénica o disfunción social? Los personajes femeninos en *El primer Conde de Flandes* de Mira de Amescua » in *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: Ficción teatral y realidad histórica*, éd. Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, Instituto de Estudios de la Mujer, 1998, p. 345-373.

MATAS CABALLERO, Juan, « Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla. II. Desnudo y violencia » in *Rojas Zorrilla en su IV centenario: Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de*

2007), éd. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, p. 327-359.

MAYBERRY, Nancy K., « The role of the warrior women in *Amazonas en las Indias* », *Bulletin of the Comediantes*, 29, 1977, p. 38-44.

MCKENDRICK, Meelvena, *Woman and society in the Spanish Drama of The Golden Age. A study of the mujer varonil*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.

—, *Theatre in Spain, 1490-1700*, Cambridge University Press, 1989.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 1949.

MEUNIER, Philippe, « Espace incertain, espace ambigu : la *quinta* ou le signe d'identité du drame d'honneur caldéronien » in *Appartenances/ Pertenencias. Hommage à Laura Masliah-Abbassian*, éd. Philippe Meunier, Editions du CELEC, Saint-Etienne, 2006, p. 85-98.

MÉRIMÉE, Henri, *El arte dramático en Valencia. Desde los orígenes hasta principios del siglo XVII*, trad. Octavio Pellisa Safont, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985.

METFORD, J. C., « The enemies of the theatre in the Golden Age », *Bulletin of Hispanic Studies*, XXVIII, 1951, p. 76-92.

MILHOU-ROUDIE, Anne, « De la concorde à l'amour conjugal : les humanistes espagnols et le VII^e sacrement » in *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles : réalités et fictions*, éd. Augustin Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Publications de la Sorbonne, 1995 p. 11-19.

MÍNGUEZ, Víctor, « La metáfora lunar: La imagen de la Reina en la emblemática española » in *Espai i Història*, Castellón, Universitat Jaume I, n^oXVI, 1993, p. 29-46.

MOCHÓN CASTRO, Montserrat, *El intelecto femenino en las tablas áureas: Contexto y escenificación*, Madrid, Iberoamericana, 2012.

MOIR, Duncan, « Lope de Vega's Fuenteovejuna and the Emblemas Morales of Sebastián de Covarrubias Horozco », in *Homenaje a William L. Fichter*, éd. A. David Kossoff y José Amor Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, p. 537-546.

MORATÍN, Ticknor, G., *Historia de la literatura española*, trad. Pascual de Gayangos y Enrique Vedia, Madrid, M. Rivadeneyra, 1851.

MORESCHINI, Claudio et NORELLI, Enrico, *Histoire de la littérature chrétienne antique grecque et latine, I, De Paul à l'ère de Constantin*, trad. Madeleine Rousset, Genève, Labor et Fides, 2000.

MOULINET, Daniel, « La femme forte », in *Chrétiens et sociétés*, 15, 2008.

MUCCHIELLI, Laurent et SPIERENBURG, Pieter, *Histoire de l'homicide en Europe. De la fin du Moyen Âge à nos jours*, Paris, La Découverte, 2009.

MULVEY, Laura, « Placer visual y cine narrativo », *Screen*, 16-III, 1975, p. 6-18.

NASIF, Mónica, « El mito de las amazonas en la literatura caballeresca española », in *IX Congreso Argentino de Hispanistas en Memoria Académica de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*, Universidad de La Plata, 2010, <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas>

NAUGRETTE, Florence, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2002.

NAVARRO DURÁN, Rosa, « La hija del aire: La erótica del poder » in “*La hija del aire*” de Pedro Calderón de la Barca, dirigida por Jorge Lavelli, éd. de A. Facio, Madrid, Cuadernos del Teatro Español, 2006, p. 59-90.

NEBRERA, Gregorio, *De Jardiel a Muñiz : Estudios sobre el teatro español del medio siglo*, Madrid, Fundamentos, 1999, p. 108.

NICOLAS, Marielle, « Délits, violences et conflits dans les *comedias* de Moreto : la légitimité de la violence en question » in *Délits, violences et conflits dans la littérature espagnole*, éd. Christian Manso, Paris, Littératures et Civilisations de l'Arc atlantique, 2004, p. 153-169.

NIETO-CUEVAS, Glenda Y., « Amazonas de Indias or Witches in the Amazon? Representing Otherness through the Stereotype of the Witch », in *Female Amerindians in Early Modern Spanish Theater*, éd. Gladys Robalino, Bucknell University Press, 2014, p. 39-60.

NIETO SORIA, José Manuel, « Ser reina », in *e-Spania*, 1, juin 2006, <http://e-spania.revues.org/327>

OEHRLIN, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro, El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993.

OHARA, Shima, « La formación de la memoria y la función del derecho consuetudinario en el caso del derecho sucesorio al trono de las mujeres en la Castilla Medieval », *Edad Media: revista de historia*, n° 7, 2005-2006, p. 101-120.

OLEZA, Joan, « La propuesta teatral del primer Lope de Vega » in *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, p. 251-308.

—, « La comedia y la tragedia palatinas: Modalidades del arte nuevo », *Edad de Oro*, XVI, 1997, p. 235-251.

OOSTENDORP, Henk, « Cristina de Suecia en el teatro español del siglo XVII », in *Diálogos hispánicos de Amsterdam. Ejemplar dedicado a : El teatro español a fines del siglo XVII*.

Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Dramaturgos y géneros de las postrimerías, 8, Amsterdam, Rodopi, 1989, p. 245-260.

ORNSTEIN, Jacob, « La misoginia y el profemenismo en la literatura castellana » in *Revista Filológica Hispánica*, III, 1941, p. 219-232.

ORTEGO AGUSTÍN, María Angeles, *Familia y matrimonio en la España del Siglo XVIII: Ordenamiento jurídico y situación real de las mujeres a través de la documentación notarial*, Thèse doctorale, Universidad Complutense Madrid, 2000.

OTEIZA, Blanca, « *Quién es quien premia al amor* de Bances Candamo: propuesta de estructuración dramática » in *El Siglo de Oro en escena: Homenaje a Marc Vitse*, éd. Odette Gorsse et Frédéric Serralta, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006, p. 695-706.

—, « Hipótesis de una escritura: *Quién es quien premia al amor*, de Bances », in *Ars bene docendi, Homenaje al profesor Kurt Spang*, Pamplona, Eunsa, 2009, p. 433-442.

—, « Sobre los espacios del sosiego en el teatro de Tirso de Molina » in *Homenaje a Frédéric Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de Oro*, éd. F. Cazal, Ch. González y M. Vitse Madrid, Iberoamericana, Frankfurt, Vervuert, 2002, p. 413-433.

OTERO-TORRES, Dámaris M., « Historia, ortodoxia y praxis teatral: El homoerotismo femenino en *La serrana de la vera* », in *El escritor y la escena V: Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: homenaje a Marc Vitse*, Ciudad Juárez, 1997, p. 131-139.

PAILLER, Jean-Marie, « Les matrones romaines et les empoisonnements criminels sous la République », *CRAI*, 131, 1987, p. 115-128.

PALADILHE, Dominique, *La reine Jeanne, comtesse de Provence*, Perrin, Paris, 1997.

PANDO CANTELI, María J., « The *mujer esquiva* or elusive woman: from Petarchan conceptions to dramatic portrayals », in *Heroines of the Golden Stage: women and drama in Spain and England, 1500-1700*, éd. Marguerite Corporaal and Rina Walthaus, éd. Reichenberger, Kassel, 2008, p. 15-31.

PARKER, Alexander A., « Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón » in *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, éd. Cyril A. Jones, Frank Pierce, Oxford, 1964, p. 141-160.

PASCAL, Catherine, « Les recueils de femmes illustres au XVII^e siècle », in *Connaître les femmes de l'Ancien Régime. La question des recueils et dictionnaires*, Rencontres de la SIEFAR Paris, 2003.

PASCUAL LAVILLA, Isabel, « Claves para la técnica de la representación del actor en el Siglo de Oro. *Don Gil de las calzas verdes*: Una propuesta de lectura y puesta en escena », in *Ars Theatrica-Estudios e Investigación*, 2003, http://parnaseo.uv.es/Ars/Estudios/I_Pascual.pdf

PASTOUREAU, Michel et SIMONNET, Dominique, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Editions du Panama, 2005.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., « Variantes del galanteo en Rojas Zorrilla », in *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, éd. de Roberto Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, 2003, p. 113-133.

—, « Un teatro para los oídos ‘Los áspides de Cleopatra’ », in *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p. 201-218.

PELAZ FLORES, Diana, « A la más virtuosa de las mujeres », La reina María de Aragón (1420-1445) como impulsora de las letras en la Corona de Castilla », *Hispania*, 2014, vol. LXXIV, n° 247, p. 331-356.

PEYREBONNE, Nathalie, « Femme fardée / femme monstrueuse au Siècle d’Or », in *Le monstre : Espagne & Amérique latine*, éd. Desvois, Francis, Paris, l’Harmattan, 2009, p. 177-190.

—, « Le vin-poison dans la littérature espagnole du Siècle d’Or », in *Poison et antidote dans l’Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, éd. Sarah Voinier et Guillaume Winter, Arras, Artois Presses Université, 2011, p. 50-56.

PEREZ, Joseph, *Isabelle la Catholique, Un modèle de chrétienté?*, Paris, Payot, 2004.

PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles, « Las reinas en la Monarquía española de la Edad Moderna », Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

PETRO DEL BARRIO, Antonia, *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006.

PFANDL, Ludwig, *Juana la Loca: Madre del emperador Carlos V: Su vida, su tiempo, su culpa*, Barcelona, Palabra, 2000.

PICHOT, André, *Histoire de la notion de vie*, Paris, Gallimard, 1993.

POYATOS, Fernando, *La comunicación no verbal*, Madrid, Istmo, 1994.

PRIMORAC, Berislav, « *Progne y Filomena* de Guillén de Castro –o la destrucción de un mito » in *El escritor y la escena: Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, p. 57-68.

QUILLIET, Bernard, *Christine de Suède : un roi exceptionnel*, Paris, Presses de la Renaissance, 1982.

QUINTERO, María Cristina, *Gendering the crown in the Spanish Baroque Comedia*, Ashgate, Farnham, Surrey, 2012.

RACAMIER, Paul-Claude, *L'inceste et l'incestuel*, Paris, Dunod, 2010.

RAYMOND, Jean François de, « Christine de Suède », in *Apologies*, éd. J.-F. Raymond, Paris, Cerf, 1994.

REDONDO, Augustin, *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires, de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e*, Paris, J. Vrin, 1979.

—, *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985.

REGINA, Christophe, *La violence des femmes : histoire d'un tabou social*, Paris, M. Milo, 2011.

RENNERT, Hugo A., *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, 1909.

RÍOS, Blanca de los, *Tirso de Molina. Obras dramáticas completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1946.

RODIEK, Christoph, « La adaptación enzensbergeriana (1992) de *La hija del aire* » in *Teatro calderoniano sobre el tablado: Calderón y su puesta en escena a través de los siglos*, éd. Manfred Tietz, Stuttgart, F. Steiner, 2003, p. 391-403.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, « Autoras y farsantas: la mujer tras la cortina. La presencia de la mujer en el teatro barroco español » in *Cuadernos Escénicos*, (éd.) Mercedes de los Reyes, n° 5, Sevilla, 1998, p. 35-65.

—, « Si no a dar voto, a dar voces: Mujer y poder en el Siglo de Oro », in *Vivir al margen: Mujer, poder e institución literaria*, éd. María Pilar Celma Valero y Mercedes Rodríguez Pequeño, Segovia, Fundación Instituto Castellano-Leonés de la Lengua, 2009, p. 97-136.

—, « La mujer en la escena del poder en el Siglo de Oro: naturaleza y *tejné* », in *Per tal varietas tiene belleza. Omaggio a Maria Grazia Profeti*, Florencia, Alinea Editrice, 2012.

RODRÍGUEZ GARCÍA, Eva, « Comedias sobre las Amazonas en el teatro español del siglo XVII » in *El teatro barroco revisitado. Textos, lecturas y otras mutaciones*, éd. E. I. Deffis, J. Pérez Magallón, J. Vargas de Luna, México, 2013, p. 166-194.

ROMERA NAVARRO, Miguel, « Las disfrazadas de varón en la comedia », *Hispanic Review*, II, 1934, p. 280-281.

ROMERO TABARES, María Isabel, *La mujer casada y la amazona: Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Sevilla, 1998.

—, *Silves de la Selva de Pedro de Luján*, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 2004.

ROUANE-SOUPAULT, Isabelle, « Le lexème *fiero*, marqueur de la tragicité du discours dramatique dans *La gran Semíramis* de Cristóbal de Virués » in *HispanismeS*, éd. Christian Lagarde et Philippe Rabaté, n°3, 2014, p. 68-82.

RUANO DE LA HAZA, José María, « La puesta en escena de *La mujer que manda en casa* », *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 10, n° 2, Homenaje a Tirso de Molina, 1986, p. 235-246.

RUBIO, María José, *Reinas de España : las Austrias*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2010.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español, I, (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.

—, « En torno a un monólogo de Enrique VIII en *La cisma de Inglaterra* », in *Calderón. Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, éd. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, p. 629-637.

—, *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984.

RUIZ RODRÍGUEZ, José Ignacio, *Juan José de Austria: Un bastardo regio en el gobierno de un imperio*, Madrid, Dykinson, 2005.

SÁEZ, Adrián J., « Entre el deseo y la realidad: Aproximación al incesto en la comedia áurea », *Nueva revista de filología hispánica*, Tome 61, n° 2, 2013, p. 607-628.

SAÏD, Suzanne, *Le monde à l'envers : pouvoir féminin et communauté des femmes en Grèce ancienne*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

SAMUEL, Pierre, *Amazones, guerrières et gaillardes*, Editions Complexe, Grenoble, 1975.

—, « Les Amazones : mythes, réalités, images », *Les Cahiers Du GRIF*, 14, n° 1, 1976, p. 10-17.

SANCHEZ, Jean-Pierre, *Mythes et légendes de la conquête de l'Amérique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1996.

SANGU, Delphine, *Savoir-être féminin dans le drame historique en Espagne (1625-1680)*, Thèse de Doctorat, Université Paris VIII, 2011.

SCHMITT PANTEL, Pauline, « Les femmes vertueuses sont-elles des héroïnes ? Femmes et tyrans dans les *Gunaikon Aretai* de Plutarque », in *Paysages et religion en Grèce antique : mélanges offerts à Madeleine Jost*, éd. Pierre Carlier et Charlotte Lerouge, De Boccard, p. 183-193.

SCHWARTZ LERNER, Lía, « Discursos dominantes y discursos dominados en textos satíricos de María de Zayas », in *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de*

Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz, éd. Bosse, Monika, Barbara Potthast, and André Stoll, Kassel, Reichenberger, 1999, p. 301-322.

SCUBLA, Lucien, « 'Ceci n'est pas un meurtre' ou comment le sacrifice contient la violence », in *Séminaire de Françoise Héritier. De la violence II*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 135-170.

SEGARRA AÑON, María Isabel, « Bajo la sombra de tus alas, Isabel la Católica y Cassandra Fedele » in *Miscelánea Comillas: Revista de ciencias humanas y sociales*, 69, n°134, 2011, p. 275-292.

SEGURA GRAÍÑO, Cristina, « Derechos sucesorios al trono de las mujeres en la Corona de Aragón », *Mayurqa: Revista Del Departament de Ciències Històriques I Teoria de Les Arts*, n° 22, 1989, p. 591-600.

—, « Las mujeres y la sucesión a la corona en Castilla durante la Baja Edad Media », in *En la España medieval*, n° 12, 1989, p. 205-214.

—, *Las mujeres en la España medieval*, in *Historia de las mujeres en España*, éd. Elisa Garrido González, Madrid, Editorial Síntesis, 1997, p. 115-245.

—, *La querrela de las mujeres*, XII, éd., Madrid, Almudayna, 2011.

SERRANO, Florence, « Del debate a la propaganda política mediante la *Querrela de las Mujeres* en Juan Rodríguez del Padrón, Diego de Valera y Álvaro de Luna », *Talia Dixit*, 7, 2012, p. 97-115.

SERRALTA, Frédéric, « *También hay duelo en las damas: Calderón y Solís* », *Criticón*, Toulouse, 38, 1987, p. 101-111.

SHERGOLD, Norman David y VAREY, John Earl, « Some Early Calderón Dates », *BHS*, XXXVIII, 1961.

—, y VAREY, John Earl, *Teatro y comedias en Madrid : 1687-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1979.

—, y VAREY, John Earl, *Representaciones palaciegas : 1603-1699, estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1982.

—, y VAREY, John Earl, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books, 1989.

SICARD, Frédérique, « Une reine entre ombres et lumières ou le pouvoir au féminin : le cas d'Isabelle Bourbon, reine d'Espagne, première femme de Philippe IV (1603-1644) », *Genre & Histoire*, n° 4, 2009, <http://genrehistoire.revues.org/736>

—, *La reine dans le théâtre de la cour d'Espagne : Isabelle de Bourbon, première épouse de Philippe IV*, Thèse de doctorat, Université de Caen, 2012.

—, « Condesas de Paredes: Señoras de su casa y camareras de la Reina », in *Revista de Estudios Filológicos*, n° 26, janvier 2014.

SIMON, Nicolas, *Le poison dans l'histoire : crimes et empoisonnements par les végétaux*, Thèse d'exercice, Université de Nancy, 2003.

SIMSON, Ingrid, « Caníbales y antropofagia en el teatro de Lope de Vega », in *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, éd. Christoph Strosetzki, Iberoamericana, Vervuert, 2001, p. 1216-1225.

SIRERA, Josep Lluís, « Cristóbal de Virués y su visión del poder », in *Mito e realtà del potere dall'Antichità classica al Rinascimento*, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Roma, 1987, p. 275-300.

—, « Sobre la construcción de algunos de los personajes de *La gran Semíramis*, in *La Tragédie espagnole et son contexte européen XVI^e-XVII^e siècle - Circulation des modèles et renouvellement des formes*, éd. Christophe Couderc et Hélène Tropé, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2013, p. 71-79.

—, « La mujer fuerte en el teatro español del siglo XVI », in *La mujer: De los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, éd. Romera Pintor, Irene, and Josep Lluís Sirera, Colección Parnaseo, Valencia, Universitat de València, 2011, p. 294-304.

SMITH, Dawn L., « Stagecraft, Theme and Structure in Tirso's *La mujer que manda en casa* », *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1979, vol. 3, n° 2, p. 137-160.

SOUBEYROUX, Jacques, « L'alphabétisation des corporations de métiers madrilènes aux XVII^e et XVIII^e siècles », in *Madrid en la época moderna: Espacio, sociedad y cultura*, Madrid, UAM, Casa de Velázquez, 1991, p. 201-215.

SOUFAS, Teresa, *Women's acts: plays by women dramatists of Spain's Golden Age*, Lexington, University Press of Kentucky, 1997.

SOULIER, Gérard, « Le théâtre et le procès », *Droit et Société*, 17/18-1991, p. 9-26.

STEINBERG, Sylvie, « Le mythe des amazones et son utilisation politique de la Renaissance à la Fronde » in *Royaume de Fémynie : pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde*, éd. Wilson, Kathleen, Eliane Viennot, Michel Melot et Céleste Schenck, Paris, H. Champion, 1999, p. 261-275.

SUBIRATS, Rosita, « Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II », *Bulletin Hispanique*, LXXIX, n°3-4, 1977, p. 401-479.

TAUFER, Alison, « The only good amazon is a converted amazon : the woman warrior and christianity in the Amadis Cycle », in *Playing with gender: a Renaissance pursuit*, éd. Jean R. Brink, University of Illinois Press, 1991, p. 35-48.

TEMPERA, Mariangela, « Berceur des corps démembrés dans *Orchebbe*, *Henry VI* et *Titus Andronicus* », in *Corps sanglants, souffrants et macabres, XVI^e-XVII^e siècles*, éd. Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 203-214.

TESTAS, Jean, « Le féminisme de Francisco de Rojas Zorrilla », in *Mélanges offerts à Charles Aubrun*, éd. H. Vidal Sephiha, Editions Hispaniques, vol. II, 1975, p. 303-322.

THACKER, Jonathan, « La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega », in *Memoria de la palabra*, éd. Francisco Domínguez Matito, María Luisa Lobato López, Vol. 2, 2004, p. 1717-1729.

Théâtre et justice, éd. Laurent Bove, Paris, Quintette, 1991, p. 10.

Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France, XVI^e-XVII^e siècle, dir. Christian Biet, Paris, R. Laffont, 2006.

THOURET, Clotilde, *Seul en scène : le monologue dans le théâtre européen de la première modernité (1580-1640)*, Genève, Droz, 2010.

TILLIER, Bernard, *Éternelles coupables : les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, éd. Myriam Tsikounas, Paris, Autrement, 2008.

TRAMBAIOLI, Marcella, « La reina Juana de Nápoles, un drama histórico-novelesco del primer Lope de Vega », *Anuario Lope de Vega*, n° 3, 1997, p.181-198.

—, « La figura de la amazona en la obra de Lope de Vega », *Anuario Lope de Vega*, 12, 2006, p. 233-262.

—, « La violencia y la figura materna en el teatro de Calderón » in *La violencia en el teatro de Calderón*, éd. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, Archivum Calderonianum, 13, 2014, p. 489-510.

TRILLAT, Etienne, *Histoire de l'hystérie*, éd. Frison-Roche, Paris, 2006.

—, « Promenade à travers l'histoire de l'hystérie », *Histoire, Économie et Société*, 3, n° 4, 1984, p. 525-534.

TROPÉ, Hélène, *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV al XVII*, Valence, Diputació de València, 1994.

—, « Desfiles de locos en dos obras de Lope de Vega : *Los locos de Valencia* y *El peregrino en su patria* », in *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, p. 555-564.

—, « La confrontation du roi, des nobles et des paysans dans *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara », *Études Épistémè*, 14, 2008, p. 19-30.

TSIKOUNAS, Myriam, *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Autrement, 2008.

VALDEÓN BARUQUE, Julio, *Isabel la Católica y la política*, Valladolid, Instituto Universitario de Historia, Simancas, 2001.

VALLE OJEDA CALVO, María del, « Progne y Filomena, una tragedia recuperada de la colección Gondomar », in *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, éd. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 661-680.

VANDAMME, Sarah, « Identité dynastique et identité du souverain : le cas d'une reine héritière, Jeanne 1^{re} d'Anjou », *Questes*, 24, 2012, <http://questes.revues.org/2449>

VAREY, John Earl, *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*, éd. Pablo Jauralde, Madrid, Castalia, 1987.

VASSELIN, Martine, « Histoires déformées, miroirs déformants : l'imaginaire artistique des héroïnes au XVI^e siècle », *Nouvelle revue du XVI^e siècle*, 17/2, 1994, p. 33-62.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, « Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España », *Criticón*, 62, 1994, p. 57-78.

VIENNOT, Eliane, « Revisiter la 'querelle des femmes' : mais de quoi parle-t-on ? » in *Revisiter la Querelle des femmes. Discours sur l'égalité / inégalité des femmes et des hommes, de 1750 aux lendemains de la Révolution*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012.

VIGARELLO, Georges, *Histoire du viol : XVI^e-XX^e siècle*, Paris, éd. du Seuil, 1998.

VIGIER, Françoise, « Public féminin et production littéraire en Espagne, du milieu du XV^e au début du XVI^e : traités de défense et roman sentimental », in *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles : des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, édition Augustin Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994, p. 103-116.

VIGIL, Mariló, « La vida cotidiana de las mujeres en el Barroco », in *Nuevas Perspectivas sobre la Mujer: Actas de las Primeras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, éd. Pilar, Folguera, Seminario de Estudios de la Mujer, 1982, p. 151-168.

VINCENT-CASSY, Cécile, *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII^e siècle : culte et image*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011.

Visages de la folie, 1500-1650 : domaine hispano-italien. Colloque des 8 et 9 mai 1980, éd. Redondo, Augustin et André Rochon, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981.

VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, France-Ibérie recherche, 1988.

VOISSET-VEYSSEYRE, Cécile, *Des amazones et des femmes*, Paris, L'Harmattan, 2010.

VON KRAFFT-EBING, Richard, *Psychopathia sexualis : étude médico-légale avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle*, trad. Emile Laurent et Sigismond Csapo, Rosières-en-Haye, Camion noir, 2012.

WALTHAUS, Rina, «'Gender', revalorización y marginalización: la defensa de la mujer en el Siglo XV », *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, vol. IV, p 269-274.

—, « La fortaleza de Cenobia y la mutabilidad de Fortuna: dos emblemas femeninos en *La gran Cenobia* de Calderón », in *...Que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son. Homenaje a don Pedro Calderón de la Barca*, éd. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2000, p 109-128.

—, « 'Femme forte' y emblema dramático, la Jezabel de Tirso y la Semíramis de Calderón », in *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, éd. Christoph Strosetzki, 2001, p. 1361-1370.

—, « 'Mi bien un breve sueño ha sido apenas'. Fortuna en *La gran Semíramis* de Virués y en *La hija del aire* de Calderón » in *El Siglo de oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, p. 1103-1113.

—, « Un drama de la violencia, *Progne y Filomena* », in *Compostella Aurea, Actas del VII Congreso de la AISO*, 2011, p. 555-565.

WANEGFFELEN, Thierry, *Le pouvoir contesté : souveraines d'Europe à la Renaissance*, Paris, Payot, 2008.

WEBER DE KURLAT, Frida, « Lope-Lope y Lope-prelope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época », *Segismundo*, núm. XII, 1976, p. 111-131.

—, « Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega », in *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, II, 1977, p. 867- 871.

WEINER, Jack, « Cristina de Suecia en dos obras de Calderón de La Barca », in *Bulletin of the Comediantes* 31, n° 1979, p. 25-31.

WHINNOM, Keith, « Desde las coplas hasta el romance de la reina de Nápoles » in *Aspetti e problemi delle letterature iberiche: studi offerti a Franco Meregalli*, Bulzoni Editore, Roma, 1981, p. 371-383.

ZAFRA, Rafael, « ¿Emblema? *Imago auctoritatis*, in *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, éd. Ignacio Arellano, C. Strosetzki y E. Williamson, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, p. 285-293.

ZEMON DAVIS, Nathalie, « Women on top » in *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford UP, 1965, p. 124-151.

ZUGASTI, Miguel, « El jardín: Espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina », in *El Espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: Homenaje a Frédéric Serralta: Actas del VII Coloquio del Geste*, éd. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2002, p. 583-619.

ZÚÑIGA LACRUZ, Ana, « La figura de la reina: Mujer poderosa en el teatro áureo », in *Scripta manent*. Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro, éd. Carlos Mata Induráin y Adrián J. Sáez, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, p. 449-458.

—, « El poder de la reina en el teatro del Siglo de Oro. La figura de Cristina de Suecia », in *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, éd. Á. Baraibar y M. Insúa, Nueva York, Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares, Universidad de Navarra, 2012, p. 331-339.

—, « Reinas mitológicas: una aproximación a la figura de las amazonas », in *Festina lente, Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*, éd. Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz, Pamplona, 2013, p. 529-539.

—, *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: La figura de la reina*, Kassel, Edition Reichenberger, 2015.

ANNEXES

RÉSUMÉS DES ŒUVRES DU CORPUS

La gran Semíramis, Cristóbal de Virués

Édition moderne :

VIRUES, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, éd. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Cátedra, «Letras Hispánicas» n° 538, 2003.

Publication et datation :

L'œuvre complète de Virués qui contient cinq tragédies (*La gran Semíramis*, *La cruel Casandra*, *Atila furioso*, *La infelice Marcela* et *Elisa Dido*) dans *Obras trágicas y líricas del Capitán Virués*¹⁴⁵⁶ est publiée à Madrid en 1609 par Esteban Boga, marchand de livre. L'écriture de l'œuvre est estimée vers 1580 voire 1579¹⁴⁵⁷.

Sources :

Les sources de l'histoire légendaire de Sémiramis sont essentiellement tirées de la littérature antique. La reine d'Assyrie est citée une première fois par l'historien romain Justin, *Abrégé des histoires philippiques*¹⁴⁵⁸ au III^e siècle avant J-C puis par Diodore de Sicile dans sa *Bibliothèque historique*¹⁴⁵⁹ au I^{er} siècle avant J-C. Pline l'Ancien dans un chapitre *Histoire naturelle*¹⁴⁶⁰, présente Sémiramis sous des traits peu flatteurs. Ayant résidé quelques temps en Italie, il est probable que Virués ait lu le chant V de Dante dans *L'enfer*¹⁴⁶¹, et qu'il ait lu les portraits de Boccace dans *De claris mulieribus* ou les vers de Pétrarque dans *Trionfi d'amore*¹⁴⁶² entre 1351 et 1374. Si l'on s'en tient à une datation de l'œuvre autour de 1580, Virués n'eut probablement pas connaissance de *Semiramis*, une œuvre diptyque composée de deux tragédies de l'Italien Muzio Manfredi, *Semiramis, tragedia* et *Semiramis*,

¹⁴⁵⁶ Sur la préface « Al discreto lector » de l'œuvre publiée en 1609, voir <http://www.idt.parissorbonne.fr/html/Virues-Obrastragicas-Preface.html> et notamment le prologue contenu dans l'œuvre de *La gran Semíramis*, <http://www.idt.parissorbonne.fr/html/Virues-Semiramis-Prologue.html>

¹⁴⁵⁷ A propos des possibles dates de composition de l'œuvre, voir Moratin, Ticknor, G., *Historia de la literatura española*, trad. Pascual de Gayangos y Enrique Vedia, Madrid, M. Rivadeneyra, 1851, Mérimée, Henri, *El arte dramático en Valencia. Desde los orígenes hasta principios del siglo XVII*, trad. Octavio Pellisa Safont, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985 et Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español, I, (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.

¹⁴⁵⁸ Justin, *Epitoma Historiarum Philippicarum*, <http://www.thelatinlibrary.com/justin.html>, Livre I, II, 1-10.

¹⁴⁵⁹ Diodore de Sicile, *Bibliothèque Historique*, *op. cit.*, Tome II, IV, 1.

¹⁴⁶⁰ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, éd. Eugène de Saint Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1961, livre II, XIX.

¹⁴⁶¹ Alighieri, Dante, *Enfer : la divine comédie*, éd. Danièle Robert, Arles, Actes Sud, 2016.

¹⁴⁶² III, v. 75-79.

*boscareccia*¹⁴⁶³, imprimées en 1593¹⁴⁶⁴. En tout cas, les deux œuvres étant extrêmement proches dans le temps, elles peuvent être à certains égards ressemblantes¹⁴⁶⁵.

Représentation :

Aucune information n'indique la représentation de l'œuvre à l'époque¹⁴⁶⁶.

Acte I

Pendant le siège de la ville de Bactres, mené à bien par les troupes du roi assyrien Nino, Sémiramis, l'épouse du général Menón qui l'accompagne sur le front vêtue en homme, trouve une tactique pour attaquer la forteresse ennemie et permet ainsi aux soldats du roi de conquérir la ville. Le roi, impressionné par la victoire, découvre l'identité de la travestie et lorsqu'il la voit en femme, il en tombe immédiatement amoureux. Il la demande donc en mariage en proposant à Menón de lui donner la main de sa propre fille. Menón désespéré par la demande du roi, tente d'annuler ce mariage mais incapable d'y parvenir, il se suicide par pendaison. Son corps est découvert par deux soldats, Zopiro et Celabo, au service de Sémiramis.

Acte II

Le roi couronne devant son peuple sa reine et Sémiramis demande à son nouvel époux la permission de gouverner pendant cinq jours le royaume dont la capitale est devenue Ninive. Ayant obtenu ce pouvoir, elle s'entoure de ses fidèles confidents Celabo et Zopiro.

¹⁴⁶³ Manfredi, Muzio, *La Semiramis*, éd. Grazia Distaso, Taranto, Lisi, 2002.

¹⁴⁶⁴ Rinaldo Frolidi soutient que Cristóbal de Virués a pu avoir connaissance de l'œuvre de l'Italien, Frolidi, Rinaldo, « La legendaria Semíramis, protagonista de dos tragedias finales del Quinientos, compuestas por el italiano Muzio Manfredi y por el español Cristóbal de Virués », in *Trabajo y aventura: studi in onore di Carlos Romero Muñoz*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 113-125, p. 118.

¹⁴⁶⁵ Giordano Gramagna, Anna, « Il sentimento tragico nella Semiramis di Muzio Manfredi e nella Gran Semíramis di Cristóbal de Virués. Tecnica teatrale », in *Nascita della Tragedia di Poesia nei Paesi Europei*, Vicenza, 1990, p. 301-321.

¹⁴⁶⁶ On soulignera les représentations contemporaines de *Semíramis* le 10 septembre 1985 au théâtre d'Almagro sous la direction de Miguel de Bilbatúa dans laquelle le rôle de Sémiramis est attribué à la célèbre actrice barcelonaise Maite Brik (*Diccionario del teatro*, éd. Manuel Gómez García, Madrid, Akal, 1998, p. 117) et le 1^{er} juin 1991, à la Sala Comunale de Volterra dans le cadre du *Congreso Internacional sobre « El teatro español e italiano en el siglo XVI »* organisé par l'Université de Valence et le Professeur Rinaldo Frolidi. *La tragedia de la gran Semíramis* est dirigée par Ricard Salvat et le rôle de Sémiramis est repris par María José Peris Aliaga. Sur la mise en scène de Ricard Salvat et le rapport au texte d'origine, voir Lluís Sirera, Josep, « Sobre la construcción de algunos de los personajes de *La gran Semíramis*, in *La tragédie espagnole et son contexte européen. XVI^e-XVII^e siècles, op. cit.*, p. 71-79.

Amoureuse de Zopiro, elle le manipule et planifie une double séquestration. Elle fait emprisonner Nino dans une cellule secrète du palais et envoie le prince dans un temple de vestales, son fils Zameis Ninias, qu'elle fait travestir et enfermer. Revêtue des habits de son fils, elle se présente à la cour sous son identité et annonce aux conseillers la mort du roi, qui aurait été emporté aux cieus par un char. Pendant ce temps, ses complices se chargent de donner au roi prisonnier un poison préparé par la reine. Celui-ci apprend alors que le commanditaire de son meurtre n'est autre que sa femme qui l'a trahi.

Acte III

Après seize années de pouvoir manipulé, Sémiramis dévoile la vérité à ses courtisans et se présente vêtue en femme à la cour. Elle demande à son peuple d'accepter la supercherie sans se soulever et présente ainsi toutes les améliorations du royaume sous son gouvernement. Le prince Zameis Ninias revient au palais et défie sa mère. Il veut prendre sa revanche sur elle mais Sémiramis lui avoue son attirance pour lui, une passion qu'elle ne peut plus réprimer. Choqué et horrifié, le prince la piège dans sa chambre et tue sa mère, ce que Celabo qui a observé la scène vient relater, ainsi que l'assassinat de Zopiro par la reine. Le roi qui a récupéré sa place ment à la cour et raconte que sa mère s'est envolée dans les cieus comme son défunt époux, transformée en colombe. Le peuple est contraint de se soumettre à ce nouveau souverain.

La reina Juana de Nápoles, Lope de Vega

Édition moderne :

VEGA, Lope de, *La reina Juana de Nápoles*, éd. Marcella Trambaioli, in *Comedias de Lope de Vega*, dir. Alberto Blecuá y Guillermo Serés, Lleida, Milenio, 2005, vol. VI-2, p. 903-1030.

Publication et datation :

L'œuvre *La famosa comedia de La reina Juana de Nápoles y marido bien ahorcado* se trouve dans le même manuscrit que *La ocasión perdida, Parte 6* (1615), Biblioteca Nazionale de Nápoles (signature I.E.41, ff. 1-64r^o). La datation de l'œuvre entre 1597-1603 est établie par Bruerton y Morley¹⁴⁶⁷. La pièce est considérée comme appartenant à la période du Lope-casilope¹⁴⁶⁸.

Sources :

La reine de la pièce correspond à Jeanne 1^{er} 1326-1382, fille de Charles de Calabrie et de Marie de Valois. Elle hérite du trône à la mort du grand-père Robert en 1343 et fit étrangler son premier époux André de Hongrie pour pouvoir se marier en secondes noces avec Louis de Tarente¹⁴⁶⁹. Il existe un *romance* médiéval composé en castillan dont l'auteur est inconnu et intitulé « La triste reina de Nápoles, hermana del rey católico »¹⁴⁷⁰. L'historien italien Pandolfo Collenuccio a composé une biographie sur la reine Jeanne dans *Compendio delle storie del regno di Napoli*¹⁴⁷¹, traduit en castillan à la moitié du XVI^e siècle. Menéndez y Pelayo pense que la source directe utilisée par Lope de Vega est une *novella italiana* sans pour autant la citer¹⁴⁷².

¹⁴⁶⁷ Bruerton, Courtney, y Morley Sylvanus G., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968, p. 135, p. 388-389.

¹⁴⁶⁸ Weber de Kurlat, Frida, « Lope-Lope y Lope-prelope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época », in *Segismundo*, núm. XII, 1976, p. 111-131.

¹⁴⁶⁹ Les diverses sources possibles de la pièce sont évoquées dans l'article de Trambaioli, Marcella, « *La reina Juana de Nápoles*, un drama histórico-novelesco del primer Lope de Vega », in *Anuario Lope de Vega*, n° 3, 1997, p.181-198.

¹⁴⁷⁰ Whinnom, Keith, « Desde las coplas hasta el romance de la reina de Nápoles » in *Aspetti e problemi delle letterature iberiche: studi offerti a Franco Meregalli*, Bulzoni Editore, Roma, 1981, p. 371-383.

¹⁴⁷¹ Collenuccio, Pandolfo, *Compendio de le istorie del regno di Napoli*, éd. Alfredo Saviotti, Bari, G. Laterza, 1929.

¹⁴⁷² Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 1949, II, p. 324.

Représentation :

A la fin du manuscrit, deux licences indiquent qu'il s'agit d'une copie de représentation d'une compagnie théâtrale : « Representese esta comedia. En Madrid, a 25 de marzo de 1617. [Firma] » et « Puédese representar esta comedia atento certificose por de susso y 16 de septiembre de 1617. [Firma] ».

Acte I

Le prince Mathias qui vient d'arriver à Naples rencontre le comte Antoine et apprend que son cousin le prince André souhaite se marier avec la reine Jeanne qui vient de perdre son père même si celle-ci rejette cette décision. L'armée d'André a encerclé la ville napolitaine pour faire pression sur la reine et l'inciter à conclure le mariage. Son cousin est accusé de trahison par son ami Ludovic, prince de Tarente, à qui André avait pourtant promis la main de Jeanne. La reine s'entretient avec le prince André et tente de le convaincre d'abandonner l'idée du mariage en lui proposant une alliance avec l'héritière du duc de Ferrara, Isabelle, mais le prince refuse, l'accusant de préférer Ludovic. Mathias tombe amoureux du portrait de la dame ferraraise qu'il montre d'ailleurs au comte Antoine, celui-ci tombant également amoureux d'Isabelle. Isabelle, amoureuse de Ludovic, apprend par le laquais du duc qu'un astrologue lui a prédit des noces avec une veuve. Lorsqu'elle voit le duc, ils exposent leur souhait commun de devenir les prochains rois mais Ludovic confesse à Mathias son véritable amour pour la reine. Jeanne se prépare à revoir son amant Ludovic mais sans lui révéler qui elle est, elle décide de lui déposer sa couronne sur la tête pendant qu'il dort et mais elle doit se cacher lorsque fait irruption Isabelle. La reine accuse alors cette dernière et Ludovic de vouloir lui ravir son royaume.

Acte II

Au palais, les grands de la cour, le comte Ursino, le marquis Leonelo et le duc Jean se réunissent et tentent de convaincre la reine de céder à la pression d'André pour sauver son peuple. Ludovic, qui surprend la conversation, prend la défense de la reine. Suivi de ses soldats, André prétend tuer le plus de personnes possibles afin que la reine se plie à son chantage et se marie avec lui. Ludovic s'en va donc prématurément pour défendre la ville. Acculée, la reine consent finalement à l'union pour éviter un grand malheur et Ludovic est contraint de fuir, poursuivi par le nouveau roi. Mathias est emprisonné sur ordre de la reine

pour avoir désobéi au roi et refusé d'agir contre Ludovic. Pendant ce temps, Ludovic, rendu fou, a fui à la campagne où il fait brûler des vignes et des prés. Les bergers alentour se plaignent du désastre et demandent à ce qu'on le punisse. Face à des ordres contradictoires envoyés par la reine, Ludovic est présenté aux rois pour être jugé. De son côté, André conspire pour tuer la reine et prépare un poison qu'il cache. Il prévoit d'assassiner Jeanne puis de se marier avec Isabelle mais celle-ci rejette ses propositions. Blessé dans son orgueil, le roi s'apprête à violer Isabelle quand arrive la reine. A la cour, Ludovic doit choisir sa condamnation : celui-ci souhaite mourir. Isabelle convainc Mathias de se marier avec elle.

Acte III

A l'aube, le duc Jean et le marquis Leonelo cités à comparaitre par le roi, en profitent pour commenter les récents événements. Si avant ils souhaitaient que la reine se mariât avec le prince André, maintenant, ils rejettent ce mariage, le roi se comportant en vrai tyran et ils craignent même pour la sécurité et la vie de la reine. Celle-ci vit recluse depuis quelques jours dans ses appartements, inquiète pour Ludovic qui a été attaqué par un inconnu qui portait une cape royale. Le roi et le comte Antoine rentrent du palais après avoir violé les deux filles d'un vieil homme et tué les deux frères de celles-ci qui tentaient de les défendre. Une lettre signée par Ludovic et adressée au roi de France pour lui remettre la ville de Naples est découverte. Jeanne demande des comptes au roi mais arrive alors Ludovic qui porte la cape que le roi avait perdu la nuit où il l'avait attaqué. André, de peur d'être découvert, à cause de la cape, s'enfuit. Lorsqu'il revient au palais accompagné du comte, la reine les attend pour les tuer. Le comte s'empresse de chercher le poison préparé par le roi pour la supprimer en premier mais celui-ci est attiré dans sa chambre où les servantes l'étranglent avec le cordon de soie préparé par la reine. Lorsque le comte arrive, la reine lui intime de boire le verre qu'il apporte et il meurt empoisonné. Mathias arrive accompagné d'Isabelle qu'il a pu sauver et, nommé roi de Hongrie, demande la main d'Isabelle.

Progne y Filomena, Guillén de Castro

Édition moderne :

CASTRO, Guillén de, *Progne y Filomena*, in *Obras de don Guillén de Castro*, éd. Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Revista de archivos, Bibliotecas y Museos, 1925, vol. I, p. 121-164.

Publication et datation:

L'œuvre est publiée dans la *Primera Parte de las Comedias* del autor à Valence en 1618 et en 1621. La date de composition est estimée entre 1608 et 1612 selon Courtney Bruerton¹⁴⁷³ mais Eduardo Juliá Martínez dans son édition de l'œuvre la situe avant 1600¹⁴⁷⁴.

Sources :

Les sources de l'histoire de Procné et de sa sœur Philomène viennent directement du récit du poète romain Ovide dans *Les métamorphoses*¹⁴⁷⁵ écrites au début de notre ère. Le mythe a sans doute été inspiré par *Térée*, une œuvre du dramaturge Sophocle, aujourd'hui perdue et mentionnée par Aristophane dans *Les oiseaux*¹⁴⁷⁶ en 414 avant J-C. En Espagne, le mythe est évoqué par Alphonse X le Sage dans *General e grand estoria*, puis par le poète Juan de Mena dans *Laberinto de Fortuna*¹⁴⁷⁷ au XV^e siècle. Au XVI^e siècle, deux pièces portent sur la reine Procné et sa sœur : la *Tragicomedia llamada Filomena*¹⁴⁷⁸ de Juan de Timoneda, et la *Comedia de Progne y Filomena*¹⁴⁷⁹, (1575-1580), une œuvre anonyme conservée à la Bibliothèque Nationale de Madrid. Ces versions ont sans nul doute été connues de Guillén de Castro.

¹⁴⁷³ Bruerton, Courtney, « The Chronology of the *Comedias* of Guillén de Castro », in *Hispanic Review*, 12, 1944, p. 89-151.

¹⁴⁷⁴ Castro, Guillén de, *Progne y Filomena*, in *Obras de don Guillén de Castro*, éd. Eduardo Juliá Martínez, p. LXI.

¹⁴⁷⁵ Ovide, *Les métamorphoses*, op. cit., Livre VI, vv. 412-674.

¹⁴⁷⁶ Primorac, Berislav, « *Progne y Filomena* de Guillén de Castro –o la destrucción de un mito » in *El escritor y la escena : Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, p. 57-68, p. 57-58.

¹⁴⁷⁷ Mena, Juan de, *Laberinto de fortuna*, éd. de John G. Cummins, Madrid, Cátedra, 1990.

¹⁴⁷⁸ Timoneda, Juan de, *Tragicomedia llamada Filomena*, in *La Turiana*, Valencia, 1564.

¹⁴⁷⁹ Walthaus, Rina, « Un drama de violencia *Progne y Filomena* » in *Compostella aurea actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, éd. Antonio Azaustre Galiana, Santiago Fernández Mosquera, 2011, p. 555-565, p. 555-557.

Représentation :

Aucun témoignage ne fait malheureusement état d'une représentation de cette pièce même si l'on sait que Guillén de Castro alimentait les théâtres avec ses pièces.

Acte I

Philomène et Procné attendent avec impatience le roi de Thrace Térée qui vient à la cour de leur père, Pandion roi d'Athènes, afin de prendre pour épouse Procné qu'il a choisie après avoir reçu les portraits des deux princesses par l'intermédiaire de son frère Teosindo. Mais lorsque le prince découvre sa promesse, il ne cache pas sa déception et s'aperçoit que suite à une erreur dans les noms indiqués sur les portraits, il a demandé au roi la main de Procné alors que celle qu'il s'était mis à aimer était Philomène. Malgré tout, les noces sont célébrées lors d'un banquet où les nouvelles reines servent leurs époux. Un prophète prédit des événements terribles à venir à cause de l'erreur des portraits. Comprenant que son frère a des sentiments pour Philomène, Térée l'accuse d'avoir volontairement échangé les noms et pour se venger, il envoie Teosindo sur le front protéger ses territoires. Il peut ainsi profiter de Philomène qui a rejoint le palais à la demande de sa sœur abandonnant son père Pandion.

Acte II

Six années plus tard, après avoir eu deux enfants avec son épouse Procné, Ithys, jeune prince de quatre ans et Arminda, princesse d'un an, Térée éprouve encore du désir pour sa belle-sœur qui n'a de cesse de le repousser. Lors d'une partie de chasse, il tombe sur Philomène qui avait secrètement rendez-vous avec son amant Teosindo et compte se saisir de l'occasion pour enfin profiter d'elle. Mais lorsqu'elle le repousse, elle lui avoue être enceinte de Teosindo, son amant qu'elle continue de voir en cachette. Fou de jalousie, il la blesse à la langue dans l'espoir qu'elle ne puisse raconter la tentative de viol et l'abandonne ensanglantée. Teosindo qui arrive au rendez-vous trop tard pense que son frère a abusé de sa maîtresse et Philomène muette lui confirme avoir été brutalisée. Teosindo est poursuivi par les soldats de son frère qui tentent de le poignarder. Pandion organise de son côté le mariage de Philomène avec le roi de Thèbes car il n'a plus de nouvelles de Teosindo parti à la guerre mais il apprend que sa fille s'est suicidée en se jetant à la mer avec son cheval. Procné reste inconsolable et reçoit en cadeau une toile anonyme qui a été confiée au paysan qui avait sauvé Philomène. Sur le tissu, elle y lit un message qui relate la tentative de viol de la part de Térée

sur sa sœur. Folle de rage, Procné planifie sa vengeance et s'en prend à son fils Ithys qu'elle dépèce et invite Térée à manger le corps et boire le sang de leur fils.

Acte III

Philomène a fait vœu de silence et trouve refuge dans une grotte où elle accouche de son fils Driante qu'elle élève sans jamais lui parler. Celui-ci devenu adulte fait la rencontre d'Arminda, dont il tombe amoureux. La jeune fille, elle-même élevée dans la nature par un paysan suite à la mort de son frère lui apprend à parler. Ils se lancent également dans la guerre. A la cour, Procné prend part à la guerre de son royaume et tombe sur Teosindo avec qui elle se cache. Térée se met à la recherche de sa femme et de son frère, déterminés à les tuer tous les deux. Retranchée près d'une grotte, Philomène voit sa sœur et Teosindo arrive à ce moment. Les amants se retrouvent, Philomène raconte la vérité à Teosindo et Driante apprend que Teosindo est son père. De son côté, Arminda retrouve son père Térée. Pour retrouver sa fille, Procné se rend à son mari qui lui pardonne l'infanticide. Les deux frères se font face mais l'intervention des enfants les oblige à faire la paix. Pandion demande une réconciliation générale en organisant les mariages de Teosindo et Philomène d'un côté et Driante et Arminda de l'autre côté.

La mujer que manda en casa, Tirso de Molina

Édition moderne :

MOLINA, Tirso de, *La mujer que manda en casa*, in *Comedias completas. Cuarta parte de comedias*, éd. Dawn L. Smith, Pamplona, Griso-Instituto de Estudios Tirsonianos, 1999, p. 347-486.

Publication et datation :

Le texte est publié dans la *Cuarta parte de comedias* de Tirso de Molina en 1635, et sa composition est située entre 1621 et 1625 (dates retenues par Dawn L. Smith dans son édition de l'œuvre¹⁴⁸⁰).

Sources :

L'histoire de Jézabel est racontée dans l'*Ancien testament* de *La Bible*, dans la partie des *Rois*¹⁴⁸¹. En 1565 est représentée à Medina del Campo une œuvre anonyme *Tragediae Jezabelis*¹⁴⁸². On retrouve Ségovie en 1589 la reine israélienne intégrée dans les *Emblemas Morales*¹⁴⁸³ de Sebastián de Covarrubias. Don Martín Carillo, abbé de Montaragón reprend la figure de la reine biblique dans *Elogio de mujeres insignes del Viejo testamento* en 1627, publié à Huesca qui se termine par un sonnet de Pedro Blusón¹⁴⁸⁴ intitulé « A los huesos de la misma, Epitafio »¹⁴⁸⁵.

¹⁴⁸⁰ Sur la datation de l'œuvre, Blanca de los Ríos propose une date de composition comprise entre 1611 et 1612 dans *Tirso de Molina. Obras dramáticas completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1946, p. 567-585 contre 1621-1625 retenue par Kennedy, Ruth L., « On the date of five plays by Tirso », in *Hispanic Review*, X, 1942, p. 183-214 et « Studies for the chronology of Tirso's Theatre », in *Hispanic Review*, XI, 1943, p. 17-46.

¹⁴⁸¹ *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, Livres III (6, 29-33 ; 17, 1-24 ; 18, 1-46 ; 19, 1-8 ; 21, 1-16 et IV (9, 1-37).

¹⁴⁸² Anonyme, *Tragedia Jezabelis*, dans le manuscrit de Villagarcía de Campos, ms. 384 de Col. de Cortes, R. A. H., ff. 32r°-45r° et cité par Griffin, Nigel, *Two Jesuit Ahab Dramas*, Exeter Hispanic Texts, University of Exeter, 1976, p. 119-163.

¹⁴⁸³ Covarrubias, Sebastián de, *Emblemas morales*, éd. Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978, Livre III.

¹⁴⁸⁴ Dédicace à l'infante doña Marguerite d'Autriche, fille de l'empereur Maximilien II et de doña María, sœur de Philippe II : « Para que sirvan de exemplo a las virtuosas, por la perpetua infamia que queda de su mala vida a ellas y a sus cosas, y sean ansí mesmo exemplo de guardarse las buenas... », « Advertencia al Lector de estos Elogios », fols. 166r°-173v°.

¹⁴⁸⁵ « Las carnes que animó su vida austera / sepultan las entrañas de algún perro, / que fue el justo sepulcro de una loba. », *Elogios de mujeres*, fol. 173v°.

Représentation :

Aucun document ne mentionne une représentation de la pièce à l'époque mais de nombreux indices au sein de la pièce montrent qu'il s'agit d'une œuvre avant tout pensée pour être mise en scène¹⁴⁸⁶.

Acte I

Achab, roi d'Israël qui vient de se marier avec Jézabel, persécute les prophètes de Dieu et impose le culte de Baal à la demande de son épouse afin de pouvoir s'adonner en toute liberté aux plaisirs de la chair. L'ensemble du peuple est soumis à la tyrannie des rois et à ce nouveau Dieu. Naboth, jeune et beau soldat, rentre d'une campagne militaire victorieuse et est rapidement mis au courant par sa femme Rachel des dérives du gouvernement. Il est convoqué par la reine qui a jeté son dévolu sur lui et tente de le séduire dans les jardins du palais. Comme Naboth repousse les avances de Jézabel, celle-ci se met en tête de se venger de ce refus. Élie, l'un des prophètes de Dieu qui a échappé à la persécution, met en garde les rois contre leur comportement et prédit une sécheresse de trois ans sur le royaume. Poursuivi par les soldats des souverains il s'envole et disparaît dans les airs.

Acte II

Comme l'avait prédit Élie, une terrible sécheresse s'abat sur le pays et le peuple israélien meurt de faim, et se trouve contraint de sacrifier ses propres bêtes. Des groupuscules de résistants s'organisent comme Abdías, un conseiller au service du roi qui vole en cachette de la nourriture au palais et l'achemine aux prophètes qui ont survécu à la persécution. C'est ainsi qu'Élie, caché dans les montagnes, récupère des mets dérobés par deux corbeaux lors d'un banquet organisé par les rois. Achab commence à prendre peur des mauvais présages et craint les retombées de la persécution et du culte de Baal mais Jézabel reste sereine. Sous les menaces de mort, la reine prend le contrôle du pouvoir et charge ses soldats de tout mettre en œuvre pour retrouver Élie, responsable de la sécheresse. Le roi, quant à lui, souhaite récupérer la vigne de Naboth pour protéger son royaume mais celui-ci refuse de céder à la pression du souverain. Élie est retrouvé et amené au roi et les deux ennemis se défient au cours d'une

¹⁴⁸⁶ Voir l'article de Ruano de la Haza, José María, « La puesta en escena de *La mujer que manda en casa* » in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 10, n° 2, 1986, p. 235-246 et les « Notas escénicas » de la Professeure Dawn L. Smith dans son introduction à l'œuvre, p. 375- 377.

épreuve qui met en compétition Baal et Dieu. Le prophète bat le roi et fait revenir la pluie. Jézabel face à ce second refus de Naboth de se plier à ses règles promet une vengeance terrible.

Acte III

Jézabel, exaspérée par les plaintes et les craintes de son mari, usurpe son pouvoir et entreprend de mettre à exécution sa vengeance envers Naboth. Face à lui, elle lui laisse une dernière chance de céder à ses avances mais la position de Naboth n'ayant pas faibli, elle le fait lapider sous un faux prétexte, celui du blasphème envers Baal. Rachel, la femme de Naboth accuse les rois du meurtre de son mari et lance une nouvelle malédiction sur les souverains en leur prédisant leur mort ainsi que celle de leurs deux fils. Très rapidement, Achab meurt au combat assassiné par les soldats des prophètes et Jéhu devient le nouveau chef des persécutés. Il revient au palais pour destituer Joram, fils de Jézabel qui règne sur le royaume depuis la mort d'Achab. Jézabel, recluse dans ses appartements depuis trois années en tant que veuve, entend un chant qui lui rappelle la mort de Naboth et lui annonce son châtement à venir, des scènes qu'elle aperçoit horrifiée dans son miroir. Jéhu parvient à tuer Joram au combat et entre triomphalement au palais où il est accueilli par Rachel qui le couronne officiellement roi. Jézabel pour conserver son pouvoir, tente de séduire Jéhu, mais celui-ci la défenestre de son balcon et son corps tombé est dévoré par les chiens. Le nouveau roi ordonne alors d'exterminer la famille entière, vengeant ainsi la mort cruelle de Naboth.

Progne y Filomena, Francisco de Rojas Zorrilla

Édition moderne :

ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Progne y Filomena*, éd. Juan José Pastor Comín, in *Obras completas*, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez et Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, vol. III, p. 425-576.

Publication et datation :

Le texte est publié dans la *Primera parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, à Madrid en 1640, par Pedro Coello, marchand de livres.

Sources :

En plus des sources citées et utilisées par Guillén de Castro, Rojas Zorrilla a sans doute eu connaissance du poème *La Filomena*¹⁴⁸⁷ de Lope de Vega publié en 1621.

Représentation :

Une représentation de la pièce a été donnée au Palais Royal à Madrid le 10 janvier 1636 par la compagnie de Juan Martínez de los Ríos¹⁴⁸⁸.

Acte I

Philomène raconte à son amant Hippolyte que son père Pandion, roi d'Athènes, a envoyé à Térée, roi de Thrace et frère d'Hippolyte, les portraits de Philomène et de sa sœur Procné afin que celui-ci fasse un choix entre les deux jeunes filles pour son mariage. Comme le choix de Térée s'est porté sur le portrait de Procné, Hippolyte s'apprête à rentrer à Athènes pour ramener en Thrace l'épouse de son frère, abandonnant à Athènes sa maîtresse. Les amants s'accordent pour que le prince amène Philomène en Thrace et déjouer un mariage

¹⁴⁸⁷ Vega, Lope de, *La Filomena*, in *Obras poéticas*, éd. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1989.

¹⁴⁸⁸ Sur la mise en scène de cette œuvre, voir Emilio Cotarelo y Mori dans *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Revista de Archivos, 1911, p. 40, qui fait état de la représentation de la pièce devant les Rois le 10 janvier 1936 par la compagnie de Juan Martínez. Selon MacCurdy, Shergold et Varey, il s'agit de l'une des *comedias* de Rojas Zorrilla les plus représentées au XVII^e siècle. Elle sera également mise en scène au XVIII^e siècle selon Elena Arenas une vingtaine de fois entre 1700 et 1739 à Madrid. Arenas Cruz, María Elena, « Las representaciones de Rojas en el siglo XVIII y su valoración en el Memorial literario » in *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico*, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena E. Marcello, 2000, p. 379-394, p. 380.

arrangé par Pandion avec le roi d'Albanie. Dans la nuit, Procné qui attend son futur mari rêve de sa sœur violée par Térée. Philomène, attirée par les cris de sa sœur tente de la calmer et se blesse avec le poignard qu'a pris sa sœur lors de son cauchemar. Térée fait son arrivée à Athènes et découvre avec horreur que celle qu'il comptait épouser n'est en réalité pas Procné mais Philomène. Il accuse son frère Hyppolite d'avoir échangé les noms des tableaux pour garder Philomène pour lui. Afin de l'éloigner de celle qu'il désire, il envoie son frère sur le front de Valachie en Roumanie pour pouvoir manœuvrer avec les sœurs. Les amants sont donc contraints à se faire leurs adieux.

Acte II

Deux années plus tard, Philomène se réfugie dans la chambre de sa sœur pour fuir le harcèlement dont elle est victime de la part de son beau-frère Térée. Procné affronte son époux et lui fait comprendre qu'elle veut que le harcèlement envers sa sœur cesse. Les sœurs échafaudent un plan pour sortir Philomène de cette situation : grâce à un échange de messages Philomène donne rendez-vous dans les bois à Hippolyte qui vient tout juste de rentrer du front pour lui demander de partir avec lui. Mais le billet est intercepté et Térée, fou de jalousie, jure de faire de Philomène sa femme ou le cas échéant de tuer son frère. Il se rend au lieu de rendez-vous, dans les bois, et s'y cache tandis qu'Hippolyte arrive au palais de Thraces où il reçoit la lettre de Philomène avec du retard. Il se rend la nuit avec une torche pour signaler sa présence mais dans l'obscurité, Philomène se dirige vers Térée pensant qu'il s'agit de son amant et est victime de l'agresseur. Lorsqu'Hippolyte la trouve, il découvre sa maîtresse dénudée, les cheveux ensanglantés et crachant du sang. Avant de s'enfuir, Philomène lui montre sa langue sectionnée et écrit dans le sable avec l'arme d'Hippolyte ce qu'elle vient de subir. Le prince qui veut retrouver le criminel est arrêté par son oncle Aurélien qui lui conseille de se cacher à Athènes car Térée a lancé une chasse à l'homme pour poursuivre son frère qu'il hait encore plus, avec une centaine de soldats.

Acte III

Quatre mois ont passé depuis le viol de Philomène et la fuite d'Hippolyte et Procné est inquiète du silence de sa sœur. Lorsqu'elle entend son époux se plaindre de ses sentiments pour Philomène, elle lui demande des explications mais devant les dénégations de Térée, elle devient suspicieuse. De son côté, Philomène qui vit cachée dans la nature confesse que sa

langue est en voie de guérison et se dit prête à revenir au palais venger son offense. Hippolyte est enfin prêt à affronter son frère et à se venger et réfléchit à un plan grâce à l'aide de Pandión, le père des princesses, et il compte sur l'aide de son oncle Aurélien qui refuse finalement de trahir son neveu. Procné fait le même rêve de l'agression de sa sœur et, encore choquée par le cauchemar, Philomène la rejoint et lui raconte ce qu'elle a subi. Les deux sœurs s'accordent pour sauver leur honneur face au violeur et au mari infidèle et récupèrent le poignard qu'Hippolyte avait abandonné sur les lieux de l'agression. Elles pénètrent alors dans la chambre de Térée et lui assènent un coup fatal.

Los áspides de Cleopatra, Francisco de Rojas Zorrilla

Édition moderne:

ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Los áspides de Cleopatra*, éd. R. Mesonero Romanos, in *Comedias escogidas de D. Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1918, p. 421-440.

Publication :

La pièce a probablement été écrite entre 1640 et 1645¹⁴⁸⁹. Elle est publiée dans la *Segunda parte des comedias* de Rojas Zorrilla en 1645, à Madrid, à l'imprimerie de Francisco Martínez, sous la direction de Pedro Coello, marchand de livres.

Sources :

Parmi les sources antiques, nous pouvons citer la *Vie d'Antoine*¹⁴⁹⁰ dans *Les vies parallèles* de Plutarque, *Histoire naturelle*¹⁴⁹¹ de Pline l'Ancien. Aucune information ne nous indique si l'auteur espagnol avait eu connaissance de la pièce de l'Anglais William Shakespeare, *Antonio y Cleopatra*¹⁴⁹², publiée en 1623 et représentée en 1608. Peut-être lut-il la pièce de Diego López de Castro écrite en 1582, *Marco Antonio y Cleopatra*¹⁴⁹³. L'écrivain Alonso de Castillo Solórzano a composé en 1639 une histoire romanesque des amants intitulée *Historia de Marco Antonio y Cleopatra, última Reina de Egipto*¹⁴⁹⁴ publiée à Saragosse¹⁴⁹⁵.

¹⁴⁸⁹ MacCurdy, Raymond R., *Francisco de Rojas Zorrilla*, New York, Twayne Publishers, Inc., 1968, p. 39.

¹⁴⁹⁰ Plutarque, *Vie d'Antoine*, éd. Françoise Frazier, Paris, Les Belles Lettres, 2015.

¹⁴⁹¹ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, éd. Eugène de Saint Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1961, Livre X, xxxv, 58.

¹⁴⁹² Shakespeare, William, *Antony and Cleopatra*, *op. cit.*

¹⁴⁹³ López de Castro, Diego, *Marco Antonio y Cleopatra*, éd. H. A Rennert, in *Marco Antonio y Cleopatra. A tragedy by Diego López de Castro*, in *Revue Hispanique*, 19, 1908, p. 184-237.

¹⁴⁹⁴ Castillo Solórzano, Alonso de, *Historia de Marco Antonio y Cleopatra, última Reina de Egipto*, Barcelona, F. Torelló Cendra, 1946.

¹⁴⁹⁵ Sources mentionnées par González Cañal, Rafael, « Cleopatra, una figura femenina del teatro de Rojas », art. cit., p. 272-274.

Représentations :

Plusieurs dates de représentation sont connues dans la seconde moitié du XVII^e siècle : le 16 mai 1675 au Palais d'Aranjuez, le 30 janvier 1676 au Palais Royal par la compagnie de Manuel Vallejo, le 10 décembre 1679 au Palais du Buen Retiro par la compagnie José de Prado, le 21 janvier 1689 par la compagnie Agustín Manuel et le 21 octobre 1695 au Palais Royal, par la compagnie Carlos Vallejo¹⁴⁹⁶.

Acte I

Le général romain Lépido courtise Irène mais celle-ci le rejette car il vient d'être vaincu par Cléopâtre, reine d'Egypte et ennemie des Romains. Elle lui révèle être amoureuse d'un autre général, Marc Antoine, parti en guerre, qu'elle attend impatiemment pour conclure leur mariage. Marc Antoine revient victorieux d'Asie alors qu'Octavien a été battu par Cléopâtre. Il confesse à son ami être malgré tout tombé amoureux de son ennemie et lui demande de l'aider à la conquérir. Scellant un pacte d'amitié, Marc Antoine part pour Alexandrie et promet à Octavien de lui ramener Cléopâtre. A Alexandrie, Cléopâtre déchaîne les critiques à son encontre, qui font d'elle une reine tyrannique. Elle vient en effet d'ordonner que l'amour charnel disparaisse de la terre d'Egypte. Libia, sa dame de compagnie, raconte à Caimán, un soldat romain, que la reine vient de condamner au bûcher une femme qui avait eu des relations sexuelles avec un homme. Lorsque la reine assiste à l'exécution publique de son ennemie, la femme lance une malédiction à Cléopâtre : qu'elle meure d'amour par la morsure de deux aspics. Marc Antoine arrive au palais d'Alexandre mais la reine, mal à l'aise depuis le présage, se couvre le visage pour lui faire face. Lorsqu'elle se découvre, elle succombe au charme du Romain et ils tombent instinctivement amoureux.

¹⁴⁹⁶ Sur les dates des représentations, voir Subirats, Rosita, « Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II », in *Bulletin Hispanique*, LXXIX, n°3-4, 1977, p. 401-479, p. 426 et Shergold, Norman D. y Varey John E. con la colaboración de Charles Davis, *Teatro y comedias en Madrid : 1687-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books («Fuentes para la historia del teatro en España», VI), 1979, p. 301 et *Comedias en Madrid : 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, Londres, Tamesis Books (« Fuentes para la historia del teatro en España », IX, 1989, p. 63 et p. 83. Au XVIII^e siècle, on compte également de nombreuses représentations de la pièce, 47 fois selon Andioc René, et Coulon Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII : 1708-1808*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997, p. 630 et Julio, María Teresa, « Ilustrados y cómicos frente a frente. *Los áspides de Cleopatra* de Rojas Zorrilla en los escenarios », in *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 6, 2012, p. 17-30.

Acte II

Octavien, Lépido et Irène débarquent sur la plage d'Alexandrie pour venir au secours de Marc Antoine suite à la bataille d'Actium car ils sont sans nouvelle du général. Caimán leur raconte l'amour soudain entre la reine et le Romain qui se sont retirés dans un palais privé près de la plage. Les Romains, furieux de la trahison de Marc Antoine décident d'attaquer et de brûler le lieu où se trouvent les amants. Marc Antoine et Cléopâtre se préparent à fuir l'Égypte et rejoindre les montagnes du Moyen-Orient mais ils sont arrêtés par leurs ennemis. Octavien et Irène arrivent au palais royal et l'incendie également tandis que Lépido fait de même avec les navires pour qu'ils ne puissent s'échapper. Les amants se perdent dans leur fuite à cause de la nuit et Octavien les attache et les conduit au port pour les pousser à mener leurs troupes face à Octaviano, l'autre général romain.

Acte III

Marc Antoine et Cléopâtre sont seuls face aux Romains. La reine, désorientée par la passion, perd ses moyens et tombe de son cheval. Elle tire une flèche sur Irène mais accidentellement, c'est son amant qui est blessé. Traqués par Irène et Octavien, ils sont de nouveau séparés dans leur fuite, contraints d'échapper aux Romains qui souhaitent mettre à mort leurs ennemis pour se venger des affronts commis. Lépido tente de retrouver les amants pour les aider à se venger d'Octavien et Irène. Il conseille à la reine de revêtir un habit d'homme pour échapper aux ennemis mais Cléopâtre descend de la colline pour échapper à Octavien, plante sa dague dans le sable et jette sa robe à la mer pour faire croire à une noyade. Marc Antoine apprend que Cléopâtre s'est jetée à la mer et en la cherchant sur la plage, il tombe sur ses vêtements. Fou de chagrin, il se suicide en se poignardant avec la dague laissée dans le sable par la reine. Cléopâtre, qui était cachée, arrive sur les lieux et, trouvant le cadavre de Marc Antoine, se fait volontairement mordre par deux aspics et meurt ainsi aux côtés de son amant.

Morir pensando matar, Francisco de Rojas Zorrilla

Édition moderne :

ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Morir pensando matar*, éd. Raymond R. MacCurdy, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.

Publication et datation :

Le texte est publié dans la *Parte 33* des *Doce comedias famosas de varios autores*, Valencia, 1642¹⁴⁹⁷.

Sources :

Les sources de la pièce de Rojas viennent vraisemblablement de récits historiques en latin comme *De Gestis Longobardorum* du moine et historien Pablo el Diácono, écrit vers 790. Pedro Mexía mentionne la reine lombarde dans *Silva de varia lección*¹⁴⁹⁸. Enfin, Gabriel Lasso de la Vega écrit un *romance* sur la vengeance de Rosemonde, « Romance Dezimoséptimo, de la sangrienta vengança de Rosimunda con Alboino su marido Rey de los Longobardos »¹⁴⁹⁹.

Représentation :

Aucun document ne fait état d'une représentation de la pièce à l'époque¹⁵⁰⁰.

Acte I

Flabio, duc de Lorraine, et son laquais, Polo, reviennent au royaume de Lombardie après avoir vaincu les Gépides. En pleine nuit, le duc rejoint dans le jardin du palais sa

¹⁴⁹⁷ Informations relevées par Raymond MacCurdy dans son prologue de l'œuvre, p. XL qui se fondent sur l'analyse de don Emilio Cotarelo y Mori, *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, 1911.

¹⁴⁹⁸ Mexía, Pedro, *Silva de varia lección*, *op. cit.*, Livre III, chapitre XXIV.

¹⁴⁹⁹ Lasso de la Vega, Gabriel, *Romancero general* in *Biblioteca de Autores españoles*, éd. Agustín Durán, Madrid, Ediciones Atlas, tome X, 1945, p. 395-396.

¹⁵⁰⁰ La version contemporaine proposée par le metteur en scène Ernesto Caballero est représentée plusieurs fois dans l'année 2007 par la Compañía del Siglo de Oro de la Comunidad de Madrid-RESAD, le 19 juin 2007 au Festival Clásicos dans le *corral de comedias* d'Alcalá de Henares, au Festival de Teatro Clásico de Almagro, du 19 au 21 juillet au Patio de Fúcares puis au Teatro Albéniz de Madrid du 5 au 9 septembre, les 14 et 15 septembre à l'Escorial et les 4 et 5 octobre à Tolède. Le rôle de la reine Rosemonde est tenu par Lidia Palazuelos. Une version de la pièce a été imprimée par la suite, *Morir pensando matar* de Francisco de Rojas Zorrilla ; version de Caballero, Ernesto, Doménech Fernando, *Morir pensando matar*, éd. Fernando Doménech, Madrid, Editorial Fundamentos, Real Escuela Superior de Arte Dramático, 2009.

maîtresse la princesse Albsinda, sœur du roi lombard Alboin. Il lui raconte alors la bataille et le dénouement : les Lombards ont battu les Gépides et ont exécuté leur roi avant de marier la fille de celui-ci, Rosemonde, au roi Alboin. Pendant les noces, le roi fait son apparition accompagné de Rosemonde et de Leoncio, duc de Vérone, épris secrètement de la princesse lombarde. Un banquet est célébré en hommage à la victoire des Lombards, au cours duquel on festoie et on s'abreuve. Mais la tradition lombarde qui consiste à servir les boissons dans la cavité du crâne du vaincu ne plaît pas à Rosemonde qui, furieuse, quitte le banquet. Leoncio est alors chargé par le roi de calmer la reine mais il en profite pour déclarer son amour à Rosemonde qui lui demande de l'aide pour convaincre Flabio de tuer le roi.

Acte II

Dans l'obscurité du jardin du palais, Flabio et Polo attendent l'arrivée d'Albisinda. Rosemonde profite de ce moment nocturne pour prendre la place de l'infante et fait croire à Flabio que le roi est contre leur mariage. Comme celui-ci refuse de tuer le roi, elle en profite pour lui dérober son arme. Pendant ce temps, Leoncio occupe Albsinda mais lorsque Flabio s'en rend compte, il devient fou et demande des comptes à sa maîtresse. Polo parvient à calmer les amants et les réconcilie puis ils vont épier Leoncio et Rosemonde qui complotent l'assassinat du roi. Pendant ce temps, Alboin, las d'attendre, s'est assoupi et se sent tourmenté par les menaces que lui avait lancées son épouse. Leoncio le rejoint et lui annonce qu'il a convaincu la reine de lui pardonner. Rassuré, Alboin s'endort et plonge dans un rêve dans lequel il se voit mourir assassiné par sa femme. Rosemonde en profite pour attacher le roi à une chaise et laisse le champ libre à Leoncio pour agir. Lorsque le roi se réveille, il est pris au piège et, sans parvenir à lutter, se fait poignarder par Leoncio. Flabio arrive trop tard sur la scène du crime mais son arme le rend suspect du régicide qui est constaté par les Grands de la cour et la reine. Malgré les protestations d'Albisinda qui accuse la reine, Flabio est jeté en prison.

Acte III

Un mois après l'assassinat du roi, Polo et un portier racontent les événements récents du palais : le mariage entre Rosemonde et Leoncio et le couronnement de celui-ci comme roi alors que les courtisans deviennent de plus en plus suspicieux. La cérémonie de mariage est perturbée par l'intervention d'Albisinda qui se désigne comme héritière légitime et pousse le

peuple à se rebeller face aux traîtres, mais le sénéchal et les soldats se rangent du côté de la reine. Rosemonde, sentant les inquiétudes du peuple, envisage de retourner au royaume des Gépides mais Leoncio refuse d'abandonner le pouvoir et, au lieu de se battre contre les rebelles, il planifie l'assassinat par empoisonnement de Flabio sans en parler à la reine. Flabio qui se plaint de son emprisonnement dans sa cellule est libéré par Albisinda et ils se préparent à arrêter une fois pour toutes le roi et la reine. Pendant ce temps, au palais, Leoncio, de plus en plus nerveux, s'emporte et piétine le portrait d'Alboin. Pour le calmer, Rosemonde demande qu'on lui serve de l'eau mais lorsque Leoncio arrive à la moitié du verre, il oblige la reine à boire le liquide. Flabio et les siens découvrent les traîtres en train de mourir et Rosemonde, sous les effets du poison, confesse l'assassinat du roi. Alors que les partisans d'Albisinda souhaitent achever les rois à l'épée, Flabio demande à ce qu'on les laisse mourir par cette forme de suicide, ce qui permet un juste retour de l'ordre au palais.

La hija del aire, Pedro Calderón de la Barca

Édition moderne :

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La hija del aire*, éd. de F. Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, «Letras Hispánicas» n° 270, 2009.

Publication et datation :

Les deux parties ont été publiées ensemble dans la *Tercera parte de comedias de Don Pedro de Calderón de la Barca* en 1664. La datation de la première partie est établie probablement entre 1635 et 1644 et la seconde un peu avant 1653¹⁵⁰¹.

Sources :

Les sources primaires sont les mêmes que celles de Virués, même si Calderón de la Barca s'éloigne suffisamment de *La gran Semíramis* mais aussi de la *Semiramis* de Muzio Manfredi.

Représentation :

L'ensemble du diptyque est représenté au Palais Royal à Madrid en 1653, la première partie le 13 novembre et la deuxième partie le 16 novembre par la compagnie d'Adrián López¹⁵⁰².

¹⁵⁰¹ Sur les divergences d'opinion concernant les dates et l'attribution des parties à Calderón, voir l'édition de Francisco Ruiz Ramón, p. 48-50. Pour plus de détails sur la date de composition, voir Pedro Calderón de la Barca, *La Hija del aire*, éd. Gwynne Edwards, London, Tamesis Books, 1970, p. xx-xxiii.

¹⁵⁰² Shergold, Norman D., et Varey, John.E., « Some Early Calderón Dates », in *BHS*, XXXVIII, 1961, p. 278-279. Voir la page du DICAT de Teresa Ferre Valls sur les représentations. La version la plus récente a été mise en scène à Buenos Aires en 2004 par Jorge Lavelli, *La hija del aire de Pedro Calderón de la Barca, dirigida por Jorge Lavelli*, éd. de A. Facio, Madrid, Cuadernos del Teatro Español, 2006. Mentionnons les mises en scène contemporaines par Lluís Pasqual, Hans Magnus Enzensberger, cités par Güntert, Georges, « Primera y segunda parte de *La hija del aire* : significación y coherencia interna », in *Teatro y Siglo de Oro*, p. 177-201, p. 184. Voir également Frolid, Rinaldo, « La gran comedia de *La hija del aire* » in *Teatro calderoniano sobre el tablado: Calderón y su puesta en escena a través de los siglos*, actas editadas por Manfred Tietz, Franz Steiner Verlag Stuttgart, 2003, p. 145-161. En France, la pièce a également été jouée : *Semiramis ou la Fille de l'air*, adaptées par Antonio Arena et Graciela Cerasi par la Compagnie Persona au Théâtre Daniel Sorano à Vincennes en janvier et février 1984. Enfin, on citera une version en français *La fille de l'air* traduite par Denise Laroutis dans *Le théâtre de Calderón aux éditions théâtrales*, éd. Maison Antoine Vitez, 2008.

Première partie

Acte I

Sémiramis, jeune prisonnière vivant à l'état sauvage enfermée dans une grotte de la montagne d'Ascalon, est surveillée par le vieux Tiresias depuis la mort de sa mère en couches. Les soldats de la garde du roi assyrien Nino sont en chemin, menés par le général Menón. Celui-ci arrive près de la grotte, attiré par des bruits et des gémissements et il tente de communiquer avec ce qu'il pense être un monstre. Sémiramis est tiraillée par une envie de liberté et des idées suicidaires qu'elle exprime à son geôlier et confident Tiresias qui l'avertit des mauvais présages entourant la jeune femme. Tiresias s'étant jeté dans le fleuve avec les clés de la prison, le général Menón aidé du soldat Chato parvient à sortir Sémiramis de sa prison et est émerveillé par ce qu'il découvre. Il lui rend sa liberté et lui promet une vie glorieuse.

Acte II

Sémiramis, mariée au général Menón, s'ennuie dans la maison de campagne de son époux et se languit de rejoindre le monde de la cour. Menón explique au roi comment il a découvert son épouse qu'il décrit comme une déesse, ce qui ne manque pas d'attiser la curiosité du souverain. Alors que Sémiramis tente de fuir, elle tombe sur le roi Nino, parti à la chasse, qui tombe instantanément amoureux d'elle. Lorsqu'il découvre qu'il s'agit de l'épouse de son favori, les deux hommes se disputent la compagnie de Sémiramis. Le roi menace Menón de lui crever les yeux si celui-ci résiste et ne lui cède pas la main de sa femme.

Acte III

Sémiramis qui profite de la vie à la cour aux côtés d'Irène, la sœur du roi, est promenée dans la ville de Ninive mais devient la source de conflits entre le roi et son favori. Menón ne parvient pas à convaincre le roi de laisser son épouse tranquille. Le souverain fait pression sur son favori en lui proposant de l'argent et lui demande de quitter la ville. Il le poursuit même avec son épée pour le tuer mais ne parvient qu'à lui crever les yeux. Le roi en profite pour faire la cour à Sémiramis et, devant ses hésitations, il tente même de la violer. Se

défendant avec l'arme du roi, Sémiramis se fait désirer et cède à la pression du roi en acceptant de se marier avec lui. Menón, devenu aveugle, déambule au palais, et apprend, désespéré, que Sémiramis vient d'être couronnée reine.

Deuxième partie

Acte I

Sémiramis règne seule sur le trône de Babylone où s'est déplacée la cour depuis que son mari est mort assassiné et qu'elle a enfermé son fils dans une forteresse du palais. Lidoro, roi de Lidia, beau-frère de la reine et veuf d'Irène vient au palais réclamer sa place sur le trône et accuse la reine d'avoir empoisonné le roi, après avoir poussé Menón au suicide, lui qui s'est jeté dans les eaux de l'Euphrate. La reine explique pourquoi elle a mis de côté Ninias, le fils qu'elle a eu avec Nino. Lidoro demande à l'affronter sur le champ de bataille et Sémiramis le bat. Elle le fait prisonnier et ordonne qu'on l'attache comme un chien aux portes du palais. Face aux critiques virulentes du peuple qui appelle le roi sur le trône, Sémiramis est obligée d'abdiquer en faveur de son fils et se retire dans les écuries du palais. Cette décision divise les grands de la cour, notamment les frères généraux Licas et Friso ainsi que les dames Astrea et Libia.

Acte II

Le général Friso qui est resté fidèle à la reine raconte comment celle-ci s'est retirée dans les écuries du palais, à l'abri de tous, après avoir rendu les insignes du pouvoir à son fils. Ninias revient sur le devant de la scène et prend son rôle de roi au sérieux. Il fait libérer Lidoro et retrouve Astrea avec qui il avait été élevé loin de la cour et dont il est amoureux. Les amants prévoient de se marier mais très vite leur bonheur est perturbé par l'annonce de l'arrivée au palais d'Irán, fils de Lidoro qui a constitué une armée pour venir libérer son père des griffes de Sémiramis. La nuit tombant, Friso est attiré par un mystérieux visiteur qui lui a donné rendez-vous. Il comprend qu'il s'agit de la reine qui a décidé d'agir pour revenir au pouvoir. Elle lui expose son plan qui consiste à kidnapper son fils Ninias et l'enfermer dans la chambre des écuries pour pouvoir prendre sa place grâce à leur incroyable ressemblance physique. Les deux acolytes se rendent dans la chambre du roi qui s'est endormi. Ils séquestrent Ninias et Sémiramis prend la place de son fils.

Acte III

Sémiramis sous l'apparence de son fils reprend les commandes du royaume et fait emprisonner les sujets qui se sont soumis à Ninias. Elle remet en prison Lidoro à qui elle menace de couper la tête et fait attacher Chato comme un chien. Le favori Lísias tente de calmer son roi qui lui semble changé et perturbé. Sémiramis repousse Astrea qui est effondrée de voir que son amant ne l'aime plus. La reine lui ordonne de se marier avec Friso. Irán, le prince de Lidia et fils de Lidoro, entre dans Babylone et libère son père enfermé dans une tour du palais. Les deux se mettent en chemin pour défier le roi. Sémiramis est contrainte de prendre les armes pour se battre contre les deux hommes. Chato, qui assiste au combat, voit le roi tomber de la tour du palais, criblé de flèches. La reine confesse ses actes et sa responsabilité avant de rendre son dernier souffle. Lísias, Licas et Friso se précipitent dans la chambre de la reine pour libérer celle qu'ils pensent être la mère du roi mais ils découvrent à sa place Ninias et comprennent alors que le corps meurtri n'est autre que celui de Sémiramis. Lidoro et son fils Irán reconnaissent le pouvoir de Ninias qui affirme son amour à Astrea.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	1
SOMMAIRE	2
INTRODUCTION	5
1. Une réhabilitation nécessaire du personnage de la reine sur la scène espagnole du Siècle d'Or	6
1.1 Vers des typologies nouvelles du personnage de la reine	6
1.2 Une problématique de genre traitée par des hommes	8
1.3 La double caractéristique du pouvoir féminin et du crime	11
2. Présentation du corpus	14
2.1 La classification de modèles du passé	14
2.2 La question du genre féminin et du genre littéraire	14
2.3 Les reines mythiques	16
2.4 La reine biblique	17
2.5 Les reines historiques	18
2.5.1 La reine de l'histoire antique	18
2.5.2 Les reines de l'histoire médiévale	19
3. Trois axes principaux de réflexion : théorique, théâtral et psycho-juridique	21
PREMIÈRE PARTIE : REPRESENTATIONS ET RÉALITÉS DU PERSONNAGE DE LA REINE	25
CHAPITRE I : FIGURE(S) DE LA REINE DANS L'ESPAGNE DU XVII ^e SIECLE	26
1. AMBIGUÏTÉ DU DROIT FEMININ : DISCOURS ET RÉALITÉS	26
1.1 Régner sans gouverner	26
1.1.1 Devenir reine : le corps politique royal	26
1.1.2 Reine-roi : souveraine et propriétaire, une spécificité castillane	30
1.1.3 Reine <i>et</i> Roi : la souveraine régnante. Typologies et représentations historiques	32
1.2 Les corps de la reine	33
1.2.1 Être reine : le corps légitime de la reine	33
1.2.2 Rester reine : le corps biologique de la reine	37
1.3 Quand la reine gouverne : exercice de la reine-roi	39
1.3.1 Isabelle de Castille, la reine-roi au pouvoir	39

1.3.2	Normalisation du rôle de la reine	41
2.	LA REINE EN LITTÉRATURE : JEUX ET ENJEUX IDÉOLOGIQUES ..	44
2.1	D'anti-féminisme à conscience pro-féministe ?	44
2.2.1.	Idéologies et instrumentalisation de la Querelle des femmes	44
2.1.2	Les <i>Vies</i> de femmes, nouveau genre littéraire à succès	49
2.2	Visages de la femme forte : de la perfection à la diabolisation	51
2.2.1	Trois archétypes paradigmatiques de la perfection	51
2.2.2	La femme héroïque : les deux visages du féminin ?	56
3.	LA REINE-ROI AU THÉÂTRE : HYPERACTIVITÉ ET TRANSGRESSION	60
3.1	La <i>dama</i> virile : un archétype à la mode	60
3.1.1.	La reine dans le système des personnages au théâtre	60
3.1.2.	Femmes viriles au sommet du monde inversé	62
3.2	La reine nationale : construction d'un mythe du pouvoir au féminin	66
3.2.1.	Perfection et exemplarité de la reine virile	66
3.2.2.	La reine virile : tensions et ambiguïtés	70
3.3	Des virilités à l'épreuve	72
3.3.1.	Dé-construction du mythe national du pouvoir féminin	72
3.3.2.	Vers des revendications féminines : les menaces du mythe amazonique	75
CHAPITRE II : FEMMES HORS NORMES SUR SCÈNE : LA FASCINATION DE L'AUTRE FÉMININ		81
1.	LES NÉO-AMAZONES SUR SCÈNE : UN ANTI-CONFORMISME UTOPIQUE	81
1.1.	Le fonctionnement de l'Amazone antique et américaine	81
1.1.1	La première trilogie des Amazones :	81
1.1.2	Les reines Amazones tirsiennes : la fausse menace du mariticide exotique et anthropophage	84
1.1.3	Les Amazones de la fin du siècle : la permanence d'un matriarcat utopique ..	88
1.2.	L'Amazone nordique : soupçons androgynes et homosexuels	90
1.2.1.	L'image sulfureuse de Christine de Suède : réalités et pouvoirs d'une reine- garçon	90
1.2.2.	Concordances et discordances de la reine Cristerna au théâtre.....	92
1.2.3	De la reine-roi à la femme : la destruction de l'utopie christinienne	98

2. LA REINE TRANSGRESSIVE : POUR UNE RÉFLEXION SUR LA VIOLENCE FEMININE	101
2.1 De la reine juste à la reine transgressive : l'élasticité du pouvoir féminin	101
2.1.1 La polarisation dissymétrique du personnage de la reine	101
2.1.2 Monstrueuse gynocratie : la mise en scène de la peur des femmes de pouvoir	104
2.1.3 Reines transgressives : démesure et <i>furor</i>	107
2.2 Imbrication des genres de la violence et du féminin	109
2.2.1 De la représentation de la violence à la représentation de la violence des femmes	109
2.2.2 L'adaptation entre les genres tragiques et le personnage de l'outrance	111
3. PEUR DE LA FEMME, PEUR DE L'ACTRICE ?	116
3.1 Professionnalisation des actrices : les stratégies pour mettre fin à la marginalisation féminine	116
3.1.1 La comédienne en Espagne dans le droit du loisir et du plaisir : entre phobies et envies	116
3.1.2 Fonctions de l'actrice : médiatrice, agitatrice et faiseuse d'émotions	122
3.2 Interprètes et expérimentatrices	127
3.2.1 Femmes de théâtre, femmes de pouvoir : actionnaires et gestionnaires	127
3.2.2 Les opportunités carriéristes des rôles transgressifs	129
3.2.3 « Être » le personnage et incarner des tabous : l'actrice glamour et révolutionnaire	133
DEUXIÈME PARTIE : CRISES DE LA REINE : NORMES ET TRANSGRESSIONS DE LA NORME	138
CHAPITRE I : LA REINE AU CENTRE D'UN MONDE À L'ENVERS	139
1. ACCÉDER AUX SOMMETS DU POUVOIR : LES OPPORTUNITÉS PUBLIQUES ET PRIVÉES	139
1.1 Avoir ou prendre le pouvoir ?	139
1.1.1 La légitimité par le droit de naissance	139
1.1.2 La légalité des mariages arrangés	144
1.1.3 La légalité au service de l'ascension sociale	148
1.2 Être reine absolue	151
1.2.1 Le combat d'un pouvoir partagé : le cas de Jeanne dans <i>La reina Juana de Nápoles</i>	151
1.2.2 Célibat et pouvoir exclusivement féminin : l'exemple de Cléopâtre dans <i>Los áspides de Cleopatra</i>	153
1.3 La dévirilisation des rois au profit de la virilisation des reines	156
1.3.1 L'inversion des rôles entre les rois et les reines	156

1.3.2	Rester reine : stratégies et limites	160
2.	EXERCER LE POUVOIR : INTRIGUES ET SECRETS	
	À LA COUR DES REINES	164
2.1.	Confiances et résistances pour ou contre le pouvoir féminin	164
2.1.1	Techniques de défense contre les « mâles-disants » et le peuple	164
2.1.2	Les fidèles confidentes	171
2.1.3	Les atouts des favoris	177
2.2.	Méfiances et défiances entre la reine et les <i>damas</i>	181
2.2.1	Les rivales amoureuses	181
2.2.2	Les rivales politiques	183
	CHAPITRE II : VIOLENCES, TYRANNIES ET FÉMINITÉS.....	186
1.	LES REINES VICTIMES DE LA TYRANNIE MASCULINE	186
1.1	Victimes de violences intimes	186
1.1.1	Violences conjugales : multiplicité des violences	186
1.1.2	Tentatives de viol sur les reines : vengeances, désirs sexuels et abus de pouvoir	192
1.1.3	Le viol par procuration dans <i>Progne y Filomena</i> de Rojas Zorrilla	198
1.1.4	Les reines victimes de la violence verbale et psychologique	203
1.2	Insubordinations assassines	207
1.2.1	Le démantèlement du code de l'honneur comme mode de défense.....	207
1.2.2	La vengeance féminine, ce plat qui se mange chaud, tiède ou glacé	211
2.	LES REINES COUPABLES DE LA TYRANNIE FÉMININE	216
2.1.1	Usages et dérives d'un pouvoir <i>sur</i> : de reine à <i>tirana</i>	216
2.1.2	L'ambiguïté de la tyrannie féminine <i>versus</i> la tyrannie masculine	219
2.1.3	La <i>tirana</i> : commandeuse capricieuse et vicieuse	221
3.	LA TYRANNIE FÉMININE À L'ŒUVRE.....	224
3.1	Les <i>tiranas</i> usurpatrices d'identité et de pouvoir	224
3.1.1	Sémiramis : première reine usurpatrice et putchiste dans <i>La gran Semíramis</i>	224
3.1.2	Sémiramis, la double usurpatrice « bâtarde » de la famille dans <i>La hija del aire</i> de Calderón	226
3.1.3	Jézabel, l'usurpatrice conjugale et religieuse de Tirso de Molina	231
3.2	Exercices des <i>tiranas</i> : vices et humiliations	234
3.2.1	Jézabel dans <i>La mujer que manda en casa</i> : le détournement de la religion pour une tyrannie de la libido	234
3.2.2	La tyrannie de l'anti-libido : Cléopâtre dans <i>Los áspides de Cleopatra</i>	242

CHAPITRE III : LES JEUX DE PERVERSITÉ FÉMININE	247
1. LA REINE DANS LA CITÉ LABYRINTHIQUE.....	247
1.1 Fonctions des espaces publics et privés de la Cité.....	247
1.1.1 Le monde du dedans et du dehors	247
1.1.2 A la conquête de la Cité : des lieux extérieurs et publics aux lieux intérieurs et cachés dans <i>La gran Semíramis</i>	249
1.1.3 D'une prison à l'autre : resserrement et oppression de l'espace dans <i>La hija del aire</i>	254
1.2 Distorsion des espaces : partages et faux-semblants	263
1.2.1 Les lieux des banquets intérieurs et extérieurs : espaces de découvertes macabres	263
1.2.2 Les jardins des vices et des tromperies	264
1.2.3 Un palais en mouvement dans <i>Los áspides de Cleopatra</i>	269
2. MÉTAMORPHOSES ET TROMPERIES MÉTATHÉÂTRALES	275
2.1. Le travestissement d'un genre : quand un roi cache une reine	275
2.1.1 Confusions et manipulations de la nuit	275
2.1.2 Spectacle du travestissement de la reine-roi dans <i>La gran Semíramis</i>	280
2.1.3 Secret du travestissement de la reine en roi dans <i>La hija del aire</i>	286
2.2 Le travestissement dans le genre : quand une femme cache une reine	294
2.2.1 Rosemonde : de reine à infante dans <i>Morir pensando matar</i>	294
2.2.2 Jeanne : la simulatrice amoureuse dans <i>La reina Juana de Nápoles</i>	298
2.2.3 Jézabel, la belle endormie ou le jeu de l'ambiguïté érotique dans <i>La mujer que manda en casa</i>	299
2.2.4 Cléopâtre, la féminité exacerbée dans <i>Los áspides de Cleopatra</i>	303
TROISIÈME PARTIE : CRIMES ET CHÂTIMENTS : LE MAL AU FÉMININ.....	306
CHAPITRE I : MANIFESTATIONS CRIMINELLES	307
1. CRIMES DE REINES	307
1.1. Les « douces criminelles »	310
1.1.1 Traditionnelles vénéneuses	310
1.1.2 Le poison, élixir d'émancipation de Sémiramis dans <i>La gran Semíramis</i>	312
1.1.3 Suicide et poison : les crimes presque parfaits de Sémiramis dans <i>La hija del aire</i>	317
1.2 Combinaisons des recette criminelles	322
1.2.1 Déviations et détournements du poison par Rosemonde dans <i>Morir pensando matar</i>	322
1.2.2 Étranglaise et empoisonneuse : Jeanne, double meurtrière dans <i>La Reina Juana de Nápoles</i>	327

1.3 Les criminelles de l'extrême	336
1.3.1 Les blessures l'arme blanche : Procné et sa sœur dans <i>Progne y Filomena</i> de Rojas Zorrilla	337
1.3.2 La lapidation dans <i>La mujer que manda en casa</i> de Tirso de Molina	342
1.3.3 L'immolation ratée dans <i>Los áspides de Cleopatra</i> de Rojas Zorrilla	351
1.3.4 Le dépeçage de l'enfant dans <i>Progne y Filomena</i> de Guillén de Castro	358
2. CRIMES DE FEMMES : SUSPICIONS ET PASSAGES À L'ACTE DES MAUVAISES MÈRES	365
2.1 Mères délictueuses et anormales	365
2.1.1 Reine et mère à la fois : deux fonctions problématiques au théâtre	365
2.1.2 Sémiramis, dans <i>La gran Semíramis</i> : mère manipulatrice et incestuelle	368
2.1.3 La mère infanticide : Procné dans l'œuvre de Castro	382
2.2 Mères indifférentes	386
2.2.1 Sémiramis dans <i>La hija del aire</i> : une mère insensible, intraitable et rivale	386
2.2.2 La mère abandonnique : le cas de Jézabel dans <i>La mujer que manda en casa</i>	393
CHAPITRE II : LES JUGEMENTS DES DÉVIANCES.....	397
1. IDENTIFICATION DES DÉGRADATIONS PSYCHOLOGIQUES	397
1.1 Le large éventail de la folie féminine	397
1.1.1 Brève histoire d'une folie féminine.....	397
1.1.2 Variations sur la folie féminine.....	400
1.2 Folles de naissances, bipolaires et folles irréversibles	402
1.2.1 Les deux Sémiramis, les folles de naissance et la transmission génétique	403
1.2.2 Procné et Cléopâtre, les bipolaires amoureuses	406
1.2.3 Rosemonde et Jézabel, les jouissives malades	414
2. VOIX ET PERCEPTIONS DE LA FOLIE FÉMININE	421
2.1 Les symptômes de la folie	421
2.1.1 Monologues, soliloques (et apartés) comme formes des troubles psychiques	422
2.1.2 La dégradation psychique dans de Sémiramis dans <i>La gran Semíramis</i>	425
2.1.3 L'irruption de la fureur amoureuse de Cléopâtre dans <i>Los áspides de Cleopatra</i>	428
2.2 Réflexions et introspections menées par les reines	431
2.2.1 La fureur pondérée de Sémiramis dans <i>La hija del aire</i>	431
2.2.2 Reflets et spectres de la folie de Jézabel dans <i>La mujer que manda en casa</i>	433
2.3 La folie vue par les autres	437
2.3.1 Monstruosité féminine.....	437

2.3.2	Dire le monstre féminin.....	440
2.3.3	Les autres face à la versatilité féminine	442
3. FAITES ENTRER LA REINE ACCUSÉE :		
LE PROCESSUS JUDICIAIRE		448
3.1	Scènes de procès sur la scène du théâtre	448
3.1.1	Métathéâtralité du procès dans le théâtre	448
3.1.2	Des faux aux vrais procès des reines (<i>Morir pensando matar et La mujer que manda en casa</i>)	453
3.1.3	Les acquittées, coupables ou non : de la position d'accusée à celle d'excusée	461
3.2	Condamnations et peines	465
3.2.1	L'auto-condamnation de Cléopâtre dans <i>Los aspides de Cleopatra</i>	465
3.2.2	Rosemonde et Jézabel : l'exécution publique des coupables	469
3.2.3	Condamnation et exécution à huis-clos de Sémiramis, déclarée coupable dans <i>La gran Semíramis</i>	474
3.2.4	Sémiramis, la présumée innocente : l'exécution contournée dans <i>La hija del aire</i>	477
CONCLUSION		483
BIBLIOGRAPHIE		491
1.	Œuvres du corpus : éditions utilisées	492
2.	Autres œuvres citées.....	492
3.	Ouvrages de référence	501
4.	Travaux critiques	502
ANNEXES.....		534
TABLE DES MATIÈRES		560