Humanités des Suds et des Orients

actes n° 2 | 2020
(Faire) rire. Formes, manifestations et fonctions du rire dans les sociétés des Suds et des Orients

Agent comique ou complice amoureux ? Le valet dans le théâtre de Jaime de Huete

Thomas MARTI *Docteur*
Études hispaniques et hispano-américaines
ReSO
Université Paul-Valéry Montpellier

Édition électronique :
URL :
https://reso-doc-revue.numerev.com/articles/actes-2/143-agent-comique-ou-complice-amoureux-le-valet-dans-le-theatre-de-jaime-de-huete
DOI : numerev_1432
Date de publication : 22/06/2020

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : MARTI, T. (2020) Agent comique ou complice amoureux ? Le valet dans le théâtre de Jaime de Huete. *Humanités des Suds et des Orients*, (actes n°2).
https://doi.org/10.34745/numerev_1432

Parce qu'elles sont présentées le plus souvent comme des *comedias* ou des *farsas*, ces pièces profanes semblent se prêter naturellement à une étude sur le rire et le comique. Or, replacées dans le panorama dramatique espagnol du xvi[e] siècle, la seule classification générique, affichée dès le titre, ne peut suffire à affirmer l'intention de faire rire. En effet, ces informations sont généralement plus propices à semer la confusion qu'à élucider véritablement l'option formelle retenue.

Mots-clés :
Théâtre, Espagne, Valet, Jaime de Huete, XVIe siècle

Par Thomas Marti

LLACS - Université Paul Valéry Montpellier III

« N'ayant rien à perdre, ils avaient tout à inventer pour être les patriarches de cette étonnante création culturelle qu'est le théâtre castillan du Siècle d'Or » (Canavaggio, 1993, p. 365). C'est en ces termes que Pierre Heugas évoque la situation des auteurs dramatiques castillans du début du xvi[e] siècle. Dans cette entreprise collective, le nom de Bartolomé Torres Naharro se détache des autres dramaturges et ce dernier apparaît bien souvent comme le véritable « père du théâtre espagnol » (Canavaggio, 1993, p. 370). En effet, à travers les pièces qu'il publie dès 1517 dans la *Propalladia* et le texte théorique qui les accompagne (*Prohemio*), il présente une formule dramatique nouvelle : un théâtre profane et urbain pensé pour la représentation scénique. Par la suite, celle-ci est reprise par de nombreux auteurs castillans, jusque dans les années 1540/1550.[1] Les formes dramatiques concurrentes auparavant en vogue, en particulier l'églogue, sont alors reléguées au second plan (Canet Vallés, 2017, p. 108) et les nombreux textes profanes et urbains qui nous sont parvenus, en dépit de leur mise à l'index en 1559, permettent de mesurer le succès de ce théâtre.

Rire et comédie

Parce qu'elles sont présentées le plus souvent comme des *comedias* ou des *farsas*, ces pièces profanes semblent se prêter naturellement à une étude sur le rire et le comique. Or, replacées dans le panorama dramatique espagnol du XVI^e^ siècle, la seule classification générique, affichée dès le titre, ne peut suffire à affirmer l'intention de faire rire. En effet, ces informations sont généralement plus propices à semer la confusion qu'à élucider véritablement l'option formelle retenue. En ce sens, le titre de l'œuvre anonyme *Farsa a manera de tragedia* témoigne assez de l'ambiguïté, voire du flou, qui préside à l'organisation générique. Cette instabilité s'apprécie également dans l'hybridation de différents genres telle qu'on l'observe dans l'apparition de la *tragicomedia*. Aussi, de la même façon que la comédie latine constitue, à l'inverse de la tragédie, un genre dramatique aux contours mal définis, rappelons avec Huerta Calvo qu'au XVI^e^ siècle, une *comedia "puede ser tanto una tragedia o una tragicomedia, como una comedia cómica propiamente dicha"* (Huerta Calvo, 2003, p. 310). Ainsi, dans ces productions, la dimension comique ou la recherche du rire ne semblent pas indissociables de la comédie. En outre, la définition de la *comedia* que formule Torres Naharro –"*artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas representados"*(Torres Naharro, 2013, *Prohemio*, p. 971)– ne caractérise pas tant le genre par son caractère comique que par un dénouement heureux. Le *Prohemio* s'intéresse davantage aux différents types d'intrigue, ce qui justifie, selon le dramaturge, une distinction entre deux sous-ensembles de *comedias.* D'une part, la *comedia a noticia*, dont l'action s'inspire de "*cosa nota y vista en la realidad de verdad*" ; elle s'apparente aux comédies de mœurs et se situe généralement dans un environnement familier. D'autre part, celle *a fantasía*, fortement influencée par la *Celestine* et dans lesquelles l'intrigue amoureuse est généralement considérée comme le fil conducteur de la pièce à tel point que certains critiques désignent cet ensemble comme des "*romantic comedy*" (Crawford, 1937). En somme, le *Prohemio* et la théorisation de la comédie qui est exposée n'explicitent pas le rapport entre la forme et la dimension comique. Dès lors, l'ambiguïté qui entoure cette classification générique invite nécessairement à considérer les éléments potentiellement comiques et leur portée avec précaution.

Néanmoins, le théâtre profane et urbain du premier XVI^e^ siècle, au-delà de Torres Naharro, recourt à des personnages-types, des situations, des jeux linguistiques ou corporels qu'il semble légitime de considérer comme autant de supports au comique. Leur récurrence indique qu'ils étaient certainement en mesure de déclencher le rire du spectateur/lecteur. En outre, nous devinons que la dimension comique de l'œuvre devait bien constituer un horizon d'attente ; c'est en ce sens, selon nous, qu'il convient d'entendre la mise en garde, certainement nécessaire, formulée par le berger de l'*introito* de la *Comedia Himenea* qui, d'entrée de jeu, avertit que cette pièce "*no es comedia de risada*" (Torres Naharro, 2013, p. 542, v.175).

Le divertissement et la *comedia a fantasía*

Jusque dans les années 1550, ce sont les intrigues amoureuses – *comedias a fantasía* – comme celle de la *Comedia Tesorina* de Jaime de Huete, qui occupent le devant de la scène. Ces pièces sont également celles qui ont le plus attiré l'attention de la critique dont les études se sont toutefois souvent concentrées sur les deux aspects apparemment caractéristiques de ce théâtre : le potentiel comique et l'intrigue amoureuse. Cette approche a sans doute été en partie induite ou renforcée par les travaux menés autour de la définition du contexte de production et de représentation de ces pièces[2]. Quoiqu'une contextualisation précise du théâtre profane et urbain espagnol demeure toujours difficile à établir en l'absence de trace documentaire, il est généralement avancé que ces pièces s'inscriraient dans une pratique scénique courtisane[3]. Œuvres de commandes pour de prestigieux mécènes, elles seraient jouées dans un cadre privé, le plus souvent lors des fêtes célébrant mariages ou fiançailles, ce qui justifierait d'autant plus l'intrigue amoureuse[4]. Ce contexte festif et courtisan inscrit l'œuvre dramatique dans un dispositif de divertissement particulier, qui paraît conditionner la pièce et justifier le type d'intrigue amoureuse et un certain contenu comique.

L'exercice de cette influence rejaillit notamment dans les études menées autour de la *dramatis personae* de ces œuvres. À ce propos, les travaux de Puerto Moro (2016) ont mis en exergue une organisation tripartite du système des personnages qui calque en quelque sorte une représentation sociale hiérarchisée. Mais, en regardant bien la fonctionnalité dramatique des personnages nous voyons réapparaître une division dichotomique entre amour et comique. Ainsi, il y aurait d'une part les représentants du groupe social le plus élevé –les protagonistes de l'intrigue (*galán*, *dama*, parents)– tournés exclusivement vers l'intrigue amoureuse. De l'autre, un ensemble de personnages « grotesques », regroupant certains types comiques traditionnels (l'esclave ou le berger principalement), issus de la comédie romaine, élégiaque ou humanistique et "*cuya función básica es la de distender la trama, ya sea mediante su presencia en los momentos más álgidos de la acción, sea mediante el protagonismo del pequeño paso cómico que habría de derivar hacia el entremés áureo*" (Puerto Moro, 2016, paragr. 19)

Dans l'analyse des fonctionnalités typologiques, le groupe des valets et des servantes, qui occupent un statut social intermédiaire, semble quant à lui plus difficile à appréhender. Alors que pour Puerto Moro, ces personnages ne remplissent qu'une fonction de complice amoureux, au service des maîtres, pour Canet Vallés (2008), ce groupe de personnage assume une charge comique à la façon des personnages grotesques ou farcesque. Chez ces deux critiques, le potentiel comique ne serait en définitive assumé que par les personnages les plus bas socialement dont les bergers des *introitos* constituent un modèle exemplaire et récurrent. En effet, s'il constitue la figure qui a le plus suscité l'attention de la critique, le personnage du berger induit dans

de nombreux travaux une certaine conception de la dimension comique des pièces profanes et urbaines du premier XVI[e] siècle. Rappelons, notamment qu'un espace particulier–celui de l'*introito*– leur est réservé dans l'économie dramatique. Généralement, l'*introito* consiste en un monologue initial au cours duquel le discours, récité en *sayagués*[5], s'égare artificiellement vers un récit grossier, souvent obscène, qui n'hésite pas à railler le public qui l'écoute et constitue un ressors comique immédiat assez facilement identifiable. D'emblée, leur intervention s'inscrit dans un dispositif grotesque qui participe, en outre, à la neutralisation de la charge subversive du discours. Aussi, le rire que suscitent les bergers repose sur le spectacle du défaut, de l'erreur ou du ridicule ; un rire qui exclut et condamne une catégorie sociale inférieure, jugée de façon négative. Dans le même temps, l'intervention du berger permet aussi, par contraste, de mettre en valeur le spectateur/rieur –c'est à dire l'élite qui financerait et assisterait à la représentation. En ce sens, il correspond à ce que Dupréel associe au rire « produit par le sentiment de triomphe que nous fait éprouver la soudaine découverte en nous-mêmes de quelque avantage ou supériorité par rapport à quelque autre personne » (1928, p. 215).

Ainsi, des analyses autour de la *dramatis personae* et du personnage du berger se dégage une certaine conception du comique, qui s'apparente à la *burla*, la moquerie. Il en résulte aussi l'idée d'une certaine inoffensivité comique de ces *comedias* à l'égard de l'élite et qui se justifierait par un impératif idéologique induit par le contexte de production et de représentation. Nous retrouvons cette idée synthétisée par Rodrigo Mancho à propos de la *Farça a manera de Tragedia*[6] :

> *"[...]las convenciones teatrales (o ideológicas) impedían la orientación hacia la burla del estamento en el poder. La risa nunca es gratuita en el teatro: previamente a la representación hay toda una serie de coordenadas extrateatrales que convienen en una especie de pacto que determina la orientación ideológica de la risa, y con ello, las situaciones y personajes cómicos"(Oleza & Rodrigo Mancho, 1984, p. 225).*

Interdiction implicite qui reposerait sur un procédé d'identification entre l'élite représentée sur scène et le public et qui justifierait qu'elle soit épargnée par le comique.

Toutefois, dans le cas de la *Comedia Tesorina*, il nous semble que cette « *burla del estamento en el poder* **»,** en tant que censure, qui se manifeste au moins en partie par le comique, des comportements de l'élite, soit engagée et prise en charge par les personnages des valets. Grâce à l'examen du rôle et du discours de quelques domestiques de la pièce, notamment quant à leur fonction comique, il s'agira de montrer selon quelles modalités la construction dramatique élabore un discours critique et satirique envers l'élite, compatible avec le contexte de production/représentation. Par-là, nous interrogerons le dispositif de « distraction comique » auquel ces *comedias* sont généralement rattachées.

Valets et servantes de la *Comedia Tesorina* au service de la critique de l'élite

Nous connaissons de Jaime de Huete deux pièces qui furent publiées entre les années 1528 et 1535. Hormis sa production littéraire, peu d'éléments biographiques nous sont parvenus, si ce n'est qu'il était originaire d'Aragon, et qu'il put entretenir une certaine proximité avec les cercles humanistes d'Alcañiz (Errazu Colás, 1985).

Concernant la *Comedia Tesorina*, la présentation de l'argument que propose Pérez Priego (1993) dans son édition du texte évoque une intrigue amoureuse –conventionnelle au regard des autres *comedias a fantasía*– qui reprend nombre d'éléments caractéristiques de ce que Puerto Moro (2016) nomme *comedia urbana de corte celetinesco*.

> *La Tesorina escenifica un caso de amores entre el galán Tesorino y la doncella Lucina. El galán se confiesa a su criado Pinedo y se lamenta de sus cuitas amorosas [...]. La doncella, guardada por su padre y vigilada por las criadas, sabe sin embargo del amor de Tesorino y lo acepta con total entrega y apasionamiento [...]. Sin mayor obstáculo que el de hallar la ocasión propicia para la cita [...] los amantes logran la consumación de sus amores, que además se encargará de legitimar el ermitaño fray Vegecio uniéndolos en matrimonio secreto*. (p. 25-26)[7]

Dans cette présentation de l'œuvre, aucune référence n'est faite au groupe des valets autrement que comme des complices dans l'aventure amoureuse. L'auteur ne manque toutefois pas de souligner la dimension comique de la pièce en dressant un inventaire des personnages, des situations et des ressors linguistiques utilisés par le dramaturge afin de susciter le rire du public.

> *Pero además de esta ingeniosa trama amorosa, que en realidad viene a ocupar sólo una parte de la pieza, hay que advertir que la comedia está llena de lances y situaciones diversas, y sabe explorar muy eficazmente numerosos recursos teatrales primitivos, como pueden ser las figuras cómicas del pastor o de la negra (Margarita, la criada de Timbreo), la del fraile negociador y glotón, así como la mezcla de sus respectivas jergas lingüísticas ("sayagués" con abundantes aragonesismos, habla de negro, ceceo del fraile), o las riñas y aporreos de muchas escenas, el cambio de vestidos etc.* (1993, p. 26)

En somme, sont considérés comiques un ensemble d'éléments dont sont exclus les

représentants dramatiques de l'élite sociale ; éléments qui ont trait au registre farcesque et qui rejoignent l'idée du comique généralement admise à propos de ce théâtre dans la mesure où ils tendent à renforcer le mépris envers les personnages les plus bas dans la hiérarchie sociodramatique ou à censurer certains types de comportements. C'est dans cette perspective que sont évoquées les scènes de disputes et d'échanges de coup de bâton. Des scènes dans lesquelles les valets ou servantes sont les protagonistes et qui, selon nous, exposent, au-delà de l'aspect strictement comique, un discours résolument critique envers l'élite.

Citeria : le révélateur du comportement censurable de la dama

L'action de la *Comedia Tesorina* s'ouvre sur l'intrigue annoncée dans le paratexte –les "*amores de un penado por una señora, y otras personas adherentes*" (p. 51) – par une scène dans laquelle le *galán* fait part à son valet de son amour pour Lucina. En revanche, dès la seconde, la pièce abandonne le protagoniste masculin au profit d'un monologue totalement disjoint de l'intrigue amoureuse, prononcé par Citeria, la servante de Lucina. L'action s'éloigne alors de la trame centrale pour se concentrer sur les besognes ménagères de la servante. Mais, dans cette scène d'exposition, il ne s'agit pas tant de montrer le personnage à l'œuvre pour la caractériser en tant que *criada*, que de mettre à profit cet espace pour dénoncer des conditions de vies lamentables ("*¡Qué ataúd/es comer con inquietud!*" v. 354-355) qui la conduisent à vivre d'expédients, de manière individualiste ("*¡Vale el seso / y saber ser buen sabueso / en mirar siempre por mí* " v. 359-361). Toutes choses qui justifient pourquoi, au début de la scène, elle s'apprête à sortir le menu morceau de fromage dérobé un peu plus tôt dont elle se délecte par anticipation (*"Bueno será agora el queso / el queso qu'esta mañana escondí*" v. 362-363).

En dépit des accusations futures de la maîtresse, la première partie de la scène, ne tend pas à dénoncer la fainéantise ou la gloutonnerie de la servante –qui pourraient être des caractéristiques comiques, telle qu'on les retrouve notamment chez les bergers– pas plus qu'il n'est question de condamner son vol. Au contraire, cette première apparition de la servante met davantage en valeur les conséquences des mauvais traitements qu'elle subit. En témoigne l'expressivité d'un discours scandé par de nombreuses exclamations et apostrophes religieuses qui révèlent, dans le même temps, tout l'attachement de Citeria à une bien maigre pitance. Aussi, celle-ci ne tarde pas à ramasser à la hâte la "*mizca de queso / que quedó ayer de rallar* " (v. 442-443), lorsqu'elle la fait tomber par maladresse. Toutefois, lorsque surgit Lucina, la ruse de la servante va se retourner contre elle, faisant croître le pathos suscité par son portrait misérable. Le retournement de situation n'invite pas ici au rire mais tend à faire éprouver de l'empathie pour une servante contrainte à voler. En contrepoint, s'esquissent également les premiers traits du portrait d'une maitresse sévère, voire injuste qui, dès son entrée, s'adresse à la servante, qu'elle qualifie de "*(...) suzia, descoraznada*" (v. 384), à travers une longue liste d'injures et de reproches. L'accusant de travailler mal, elle condamne sa gloutonnerie – non sans provoquer une certaine

ironie– avant de conclure que même l'esclave la satisfait d'avantage.

Si la condamnation du vol est attendue, reconnaissons toutefois le décalage progressif entre la nature du vol et le châtiment infligé. En effet, Lucina ne se contente pas de mettre en question l'honnêteté de la servante mais s'en prend rapidement à sa dignité personnelle. À partir du constat du larcin, le discours de la maîtresse, a priori moralement irréprochable, s'ancre de plus en plus vers la désignation du déshonneur ou de l'indignité de la servante, avant d'atteindre son paroxysme en affirmant, définitive : "*Calla, bruta / doña laminera puta / que no puedes otra ser*" (v. 449-451). La répression par l'insulte finit par être totalement déconnectée de la faute qui l'avait motivée (elle n'est pas *ladrona* mais *puta*) ; outrage majeur envers la servante, qui affirme, d'une voix sourde, "*yo soy buena muger*" (v. 453). Citeria revendique sa vertu personnelle et, implicitement et par l'emphase du pronom personnel, retourne alors l'insulte vers son émettrice. Mais quand l'honneur et la vertu demeurent des privilèges hiérarchisés et monopolisés par les groupes sociaux les plus élevés, qui peut bien entendre l'accusation contre Lucina ?

Les mots impuissants, Citeria n'a d'autre recours que celui de brandir le bâton contre Lucina. S'élevant contre la maîtresse, elle signale le tour inédit qu'a pris son vol : "*¿Por un poquillo de queso / quién vido quebrar un braço?*" (v.467-468), mais même armée du bâton, elle demeure impuissante. Il ne lui reste qu'à conclure la scène de la même façon qu'elle l'avait ouverte par une lamentation. Toutefois, en dénonçant les peines infligées à tort aux véritables "*buenas [mujeres]*" (v.476), la puissance contestataire et critique est désormais autrement plus grande. Condamnant une injustice sociale qui ne concerne plus seulement le travail, elle met en cause le groupe des *damas* en ce qu'elles prétendent représenter une élite moralement irréprochable. Or, pour ce qui est de Lucina, il n'en n'est rien. Et si le statut de la servante rend difficilement audible le discours critique et la dénonciation de l'hypocrisie de Lucina, la construction dramatique va prendre le relai et s'attacher à l'amplifier.

Ainsi, si l'entrée dans l'univers masculin passait par la thématique amoureuse, l'expression des sentiments, la présentation de l'espace féminin est construite sur un mode radicalement opposé. Cette scène configure une *dramatis personae* qui n'endosse pas une véritablement la dimension comique attendue mais engage un discours critique dirigé contre la *dama*, renforcé, plus tard, par la mise en scène des écarts moraux de celle-ci dans son entreprise amoureuse.

Juanico, double masculin de Citeria

La construction en miroir de la pièce fait intervenir au second acte le personnage de Juanico, *muchacho* qui accompagne le religieux Vegecio, en chemin. À bien des égards, il peut être vu comme un double masculin de Citeria : tous deux reçoivent les mauvais traitements de leur maître et font preuve de malice pour y échapper. Ainsi, au début de la scène, Vegecio cherche à passer en revue toutes les denrées que transporte

le jeune garçon mais se rend rapidement compte que celui-ci s'est joué de lui : il voyage léger mais le ventre plein, puisqu'il a consommé toutes les réserves. La dimension pathétique est ici supplantée par le caractère comique de la ruse, que l'énumération de toutes les denrées manquantes renforce.

Une fois de plus, ce qui est censuré n'est pas tant le caractère malicieux de Juanico que le comportement du religieux. En ce sens, la construction dramatique s'emploie tout au long de la pièce à le faire apparaître sous des traits ridicules, à travers un défaut de prononciation qui n'est pas sans rappeler la déformation linguistique propre au berger[8] ou encore en faisant de lui la victime de personnages socialement inférieurs (le valet ou plus tard le berger[9]). Mais c'est aussi à travers un comportement moralement discutable que l'œuvre s'engage vers une satire du religieux tels qu'en témoignent la relation qu'il entretient avec Juanico et l'organisation, à la fin de la pièce, d'une parodie de mariage au cours duquel il loue ironiquement la vertu et la virginité de Lucina.

Dans la *Comedia Tesorina*, nous remarquons à travers les personnages de Citeria et Juanico que l'utilisation de la figure du serviteur sert à révéler les comportements censurables des maîtres. Leur action tend alors à élaborer une satire de l'élite, dont il convient de voir dans quelle mesure elle s'inscrit dans le dispositif de divertissement.

(Re)situer le comique

En dotant Citeria d'une puissance contestataire exceptionnelle, Jaime de Huete élabore un personnage de servante original et bien éloigné du rôle de confidente amoureuse auquel elle est souvent cantonnée. Pour autant, même dans les pièces qui présentent des domestiques plus conventionnels il est possible de détecter une expression critique à l'égard du maître. C'est effectivement un trait caractéristique de la *Célestine* et qu'exploite largement Torres Naharro. Toutefois, le discours critique s'exprime souvent à demi-mot, grâce au procédé des *entredientes*. Ce discours, prononcé à l'insu du maître, répond davantage à une intention strictement comique dans la mesure où ce n'est pas tant la nature du discours que sa modalité d'expression qui prime. Ces scènes, parce qu'elles reposent sur le décalage entre ce que dit le valet et ce que le maître entend produisent un effet qui s'ancre dans un registre farcesque. Or, chez Jaime de Huete, le discours critique de Citeria, ne se manifeste pas selon les mêmes modalités. Au premier acte, le monologue, comme modalité d'expression offerte à deux reprises à Citeria, ne cherche pas, selon nous, à faire rire. Au contraire, ce choix, qui semble neutraliser la charge comique, tend plutôt à mettre en place une complicité empathique entre le spectateur et le personnage qu'à dénoncer l'attitude de la maîtresse et les mauvais traitements qu'elle subit. Toutefois, si l'effet comique est absent, l'ensemble de cette scène, entre lamentations, insultes et échanges de coups, intègre des codes propres au comique et, en particulier, à la farce. D'où, peut-être, une certaine difficulté à interpréter cette dualité qui combine la dimension pathétique et le

registre farcesque.

Canet Vallés (2008) voit dans l'échange entre Citeria et Lucina, la transposition dans l'univers domestiques féminin, des *pullas*, les disputes dramatiques des bergers. Sa lecture de la scène souligne son caractère strictement comique et farcesque, au détriment de sa dimension critique et subversive et, en ce sens, il y voit la préfiguration de l'*entremés* du Siècle d'Or[10]. D'une certaine façon, ce commentaire rend compte de la difficulté à concilier l'expression critique et la charge comique dans le contexte courtisan. Pourtant, ces deux éléments ne sont peut-être pas incompatibles et il apparaît légitime de se demander si, dans ce théâtre courtisan, le comique, en tant qu'élément capable de susciter le rire du public, ne se manifeste pas autrement qu'à travers la modalité farcesque. Selon nous, dans la *Tesorina*, le dramaturge élabore un contenu comique plus subtil et implicite qui repose en partie sur le principe de l'ironie et qui participe de la construction du discours critique.

Peut-être est-ce en ce sens qu'il convient de comprendre l'implication de Lucina dans l'échange de coup alors même qu'elle revendique sa propre distinction. Le potentiel comique de la scène pourrait alors résider dans l'effet de surprise et de décalage induit par la découverte de cette version dégradée d'une *dama* qui tend à être confondue avec les personnages les plus bas. Cette assimilation est d'ailleurs renforcée par la juxtaposition de cette scène avec la suivante dans laquelle on assiste à un autre épisode de conflit : cette fois entre la servante et le berger Giliracho. L'objet de la dispute est analogue : parce qu'elle rechigne à lui apporter son repas et refuse de céder à ses avances, Giliracho reproche à Citeria de ne pas agir comme il le souhaiterait. Le berger se lance alors dans une longue énumération d'insultes et de défauts qui ne peut que faire écho aux insultes prononcées par la maîtresse dans la scène précédente. Ainsi, parce qu'elle ne permet de faire avancer l'intrigue amoureuse, l'intervention de Giliracho, participe, par effet de miroir, de la représentation dégradée et critique du personnage de Lucina. En outre, cette caractérisation de la *dama*, paraît également amorcée dès le début de l'œuvre, créant l'attente d'une "*muy reverenda señora, / y devota en Jesu Christo*"(v.335-336), tel que la décrit Pinedo, le *criado* de Tesorino. Le décalage entre une description *in absentia*, conforme aux attributs traditionnels du prototype, et l'apparition du personnage, dès la deuxième scène, sous des traits radicalement opposés, apparaît, en ce sens, comme un élément comique qui repose sur l'étonnement et la surprise du public ; ingrédients qui figure notamment dans la théorie de Vives sur le rire.[11] Au-delà de la figure féminine et de celle du religieux que nous avons évoquées, ces procédés de décalage et de dégradation comiques contribuent à l'élaboration d'une satire plus large de l'élite. Ainsi, le personnage du *galán* n'en est pas exempt : son aveuglement provoqué par un amour malade qui l'empêche de distinguer la véritable nature de Lucina en est l'expression.

Aussi, le décalage entre, d'une part le statut social et la revendication de celui-ci, et d'autre part, le comportement effectif des personnages, les rend risibles, ridicules voire méprisables. Dans la *Tesorina* ce procédé se construit et s'autoalimente au fur et

à mesure de la pièce. L'ensemble de l'édifice dramatique est, en définitive, tourné vers une même dénonciation qui, tout en comprenant des éléments comiques, repose surtout sur la mise en scène de comportements censurables.

Conclusion

Le processus d'identification sur lequel semblait reposer le dispositif de distraction de la *comedia a fantasía* dans son contexte courtisan doit nécessairement être remis en question[12]. Dans la *Tesorina* nous ne pouvons espérer trouver dans la paire *galán-dama* le double prestigieux de l'élite qui assiste à la représentation. Au regard des fonctions typologiques traditionnelles, l'œuvre de Jaime de Huete rend compte d'un élargissement du socle comique, des personnages les plus bas socialement vers les représentants de l'élite, objet de la satire. Ainsi, seuls les valets et les servantes s'avèrent être épargnés véritablement par le ridicule et la censure morale[13]. Ils invitent effectivement davantage à l'empathie et portent un discours critique, en dépit des actes répréhensibles qu'ils commettent. En réalité, leurs ruses et leurs tromperies se manifestent comme le reflet d'une dégradation morale qui trouverait comme dans la *Comedia Tinellaria* de Torres Naharro :

> *su causa y estímulo directos en un ambiente exento de espíritu y moralidad. Dicho de otro modo, la conducta inmoral e inescrupuloso —lo picaresco— [...] procede principalmente de una falta de recta educación espiritual y de los ejemplos en los más altos niveles de la jerarquía social y religiosa, en que aquellos personajes suelen reflejarse y que orientan hacia el crimen y el pecado.* (Zimic, 1977, p. 231, Tome 1)

Finalement, les attaques dirigées envers l'élite laïque et religieuse, dénonçant a minima sa mauvaise vie ou son hypocrisie, sont portées par les valets, entre l'intrigue amoureuse et le comique farcesque, et font écho à d'autres discours critiques que l'on retrouve au même moment, dans d'autres formes littéraires notamment la *comedia a noticia*, dépourvues d'intrigues sentimentale et qui offrent une place importante aux discours critiques que pourrait tolérer le caractère privé des représentations. Cette parenté invite alors à nuancer la frontière traditionnellement établie entre *comedia a fantasía* et *comedia a noticia,* à reconsidérer surtout la place des *comedias a fantasía* dans le contexte littéraire du XVI^{e} siècle et sans-doute est-il pertinent de replacer cet ensemble dramatique dans un courant littéraire critique et réformateur plus large, celui d'une « première picaresque » (Márquez Villanueva, 1968).

Bibliographie

Bobes Naves, M. del C. (2003). El sayagués. *Cervantes virtual*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-sayagues/html/

Canavaggio, J. (1993). *Histoire de la littérature espagnole* (Vol. 1). Fayard.

Canet Vallés, J. L. (1991). La evolución de la comedia urbana hasta el « Index prohibitorum » de 1559. *Criticón*, *51*, 21â□□42.

Canet Vallés, J. L. (2017). De la égloga a la comedia representable. In F. B. Pedraza Jiménez, E. Marcello, & R. González Cañal (Éd.), *El teatro en tiempos de Isabel y Juana, 1474-1517â□¯: XXIX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2016* (p. 97â□□120). Universidad de Castilla-La Mancha.

Canet Vallés, J. L. (2008). La evolución de las criadas desde la comedia humanística hasta el teatro profesional. *La criada en el teatro del Siglo de Oro*, 15â□□34.

Crawford, J. P. W. (1921). Early Spanish Wedding Plays. *Romanic Review, XII*, 370â□□384.

Crawford, J. P. W. (1937). *Spanish drama before Lope de Vega*. University of Pennsylvania press.

Dupréel, E. (1928). Le Problème sociologique du Rire. *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, *106*, 213â□□260.

Errazu Colás, M. Á. (1985). *El teatro de Jaime de Hueteâ□¯: (Introducción a su estudio)*. Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.

Ferrer Valls, T. (1991). *La práctica escénica cortesanaâ□¯: De la época del Emperador a la de Felipe III*. Tamesis Books Limited.

Márquez Villanueva, F. (1968). La actitud espiritual del Lazarillo de Tormes. In *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI* (p. 67â□□138).

Oleza, J., & Rodrigo Mancho, R. (Éd.). (1984). Notas en torno a la *Farça a manera de tragedia*. In *Teatros y prácticas escénicas* (p. 219â□□240). Institució Alfons el Magnànim.

Oleza Simó, J. (Éd.). (1984). *Teatro y prácticas escénicas*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/

Oleza Simó, J. (1997). En los orígenes de la práctica escénica cortesanaâ¯: La Comedia Aquilana de Torres Naharro. In K. Sabik (Éd.), *Théâtre, musique et arts dans les cours européennes de la Renaissance et du Baroque* (p. 153â177). Université de Varsovie. http://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/aquilana.pdf

Pérez Priego, M. Á. (Éd.). (1993). *Cuatro comedias celestinescas*. UNED.

Puerto Moro, L. (2016). La comedia urbana de corte celestinescoâ¯: Corpus, cronología, contextualización ritual, estructura y motivos recurrentes. *Criticón*, *126*, 53â78.

Torres Naharro, B. de. (2013). *Teatro completo* (J. Vélez-Sainz, Éd.). Cátedra.

Vives, J. L. (1957). *Tratado del alma*. Espasa-Calpe.

Zimic, S. (1977). *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro* (Vol. 1â2). Sociedad Menéndez Pelayo.

Notes

[1] ___ Cette formule dramatique dramatique couvre le « premier xvi^{e} siècle » et comprend une partie de la production dramatique produite entre 1517 et 1559 par des auteurs tels que Torres Naharro, Jaime de Huete, Agustín Ortiz et de nombreux anonymes. Ce corpus que nous étudions dans le cadre de la thèse recoupe et élargi différentes distinctions produites par d'autres auteurs notamment, parmi les plus récent, Canet Vallés (1991) ou Puerto Moro (2016).

[2] ___ Crawford, (1921), Oleza Simó, (1984), Ferrer Valls, (1991),

[3] ___ Voir par exemple Oleza Simó, (1997)

[4] ___ Puerto Moro (2016, paragr. 16) : «*Ese contexto de matrimonio justifica no solo el caso de amor con final dichoso, sino las escenas maìs rijosas de las obras estudiadas, asiì como los frecuentes contenidos escabrosos de un introito donde el pastor-protagonista no duda en darnos todo lujo de detalles sobre sus correriìas sexuales.*»

[5] ___ Déformation comique du langage visant à recréer sur le mode burlesque, un parler rustre. Voir notamment (Bobes Naves, 2003) ou (Brotherton, 1975).

[6] ___ Bien que la *Farça a manera de Tragedia* n'entre pas dans la catégorie du théâtre profane et urbain —il s'agit de théâtre pastoral– cette œuvre relève, comme la majorité du corpus que nous avons réuni, de la pratique scénique courtisane.

[7]
___ Les citations du texte et de l'étude critique sont toutes issues de Pérez Priego, 1993.

[8]
___ "[…] *y es de notar que el Fraile es zazeador*" p. 51 (*Dramatis personae*)

[9]
___ Deuxième journée, scène 10

[10]
____ « *se trasladan las pullas entre pastores [heredadas de las églogas encinescas] al ambiente doméstico entre amas y criadas* » (Canet Vallés, 2008, p. 28)

[11]
____(Vives, 1957, Chapitre *La risa*)

[12]
____ Le processus d'identification ou de similarité est notamment évoqué pour justifier l'intrigue dramatique amoureuse dont on suppose qu'elle est représentée lors d'un mariage.

[13]
____ En ce sens nous ne rejoignons pas les conclusions de Canet Vallés qui reposent sur l'analyse du personnage de Citeria et la décrivent comme: "*[…] moza respondona, la cual se queja continuamente de su condición y busca ante todo su propio beneficio*" (2008, p. 34)