

Engagement corporel des héroïnes du peuple dans la comedia lopesque. De la défense individuelle à la réaction collective (Peribáñez et Fuenteovejuna)

Florence Dumora

► **To cite this version:**

Florence Dumora. Engagement corporel des héroïnes du peuple dans la comedia lopesque. De la défense individuelle à la réaction collective (Peribáñez et Fuenteovejuna). Le corps de l'héroïsme dans l'Europe de la première modernité, XVIe-XVIIe siècles: objets et anatomie du corps héroïque, Colloque, Bibliothèque Carnégie de Reims et Université de Reims Champagne-Ardenne, 14-15 novembre 2014, Nov 2014, Reims, France. pp.241-264. hal-02504465

HAL Id: hal-02504465

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02504465>

Submitted on 22 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Engagement corporel des héroïnes du peuple dans la *comedia* lopesque :
de la défense individuelle à la défense collective
(*Peribáñez* et *Fuenteovejuna*)

Florence Dumora
Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP
Reims, 14-15 novembre 2014

Les deux *comedias* de Lope de Vega (1562-1635) *Peribáñez* (1613-1614, composée sans doute avant 1608) et *Fuenteovejuna* (1619, composée entre 1610 et 1615) occupent une place particulière dans l'œuvre dramatique de l'auteur et même dans l'ensemble du théâtre du XVII^e siècle espagnol. À l'encontre des principes aristotéliens avec lesquels Lope prend déjà ses distances dans sa théorie sur la *comedia nueva*, *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), les protagonistes de ces tragédies sont des paysans, représentants de la paysannerie aisée, une catégorie sociale dont la présence s'affirme à cette époque. Ils sont parties prenantes dans le gouvernement et la justice de leur bourgade ou village (en qualité de *regidor* –conseiller municipal- ou *d'alcalde* –maire-), et jouissent donc d'une autorité qui leur vaut la reconnaissance des leurs et une honorabilité bien établie.¹

Ces paysans sont des travailleurs dans une société où l'oisiveté, privilège de la noblesse, est ce à quoi aspire toute une frange de la population, au moyen de l'anoblissement rendu accessible par la pratique accrue de la vente des titres par la couronne. (cf. José Antonio Maravall). Les paysans aisés sont aux yeux des économistes de cette époque des actifs bénéfiques pour le royaume et les grands *arbitristas* préconisent l'encouragement du souverain pour promouvoir cette catégorie sociale.²

Cet état de choses socio-économique n'apparaît qu'en filigrane dans les deux *comedias* mais cependant il autorise dans la logique dramatique l'attitude rebelle des paysans envers un membre de la haute noblesse, surtout dans *Fuenteovejuna*. Nous verrons également que toute l'intrigue paysanne où se produit l'expression de la révolte contre un personnage puissant s'inscrit dans le cadre plus général de la défense du souverain, à une époque où la couronne entend manifester qu'elle est la seule à pouvoir exercer une justice protectrice et impartiale, opposée à la tentation tyrannique à laquelle cèdent parfois les seigneurs dans leurs fiefs.³ Rappelons que depuis le tout début du XVI^e siècle la couronne s'est dotée des moyens de jouir seule des prérogatives du pouvoir politique et juridique en réduisant l'influence des grands nobles renvoyés sur leurs terres.

Les deux *comedias* se terminent par le meurtre d'un Commandeur aux mains des paysans déshonorés et révoltés par l'abus de pouvoir du noble, exercé en particulier aux dépens des femmes. Toutefois dans *Peribáñez*, le seigneur d'Ocaña est tué par un seul paysan, le protagoniste éponyme Peribáñez, qui prend une vengeance individuelle alors que dans *Fuenteovejuna* c'est

¹ Noël Salomon, *Lo villano en el teatro del siglo de oro*, Castalia, Madrid, 1985, (traduit de l'œuvre originale *Le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega* par Beatriz Chenot): p. 221-268. Voir l'évocation élogieuse faite par le laquais Leonardo, I, 822-830.

² Lope de Deza, *Gobierno político de agricultura*, 1618, explique qu'on ne peut rendre l'agriculture attractive qu'en lui reconnaissant une honorabilité et une utilité et en accordant aux cultivateurs quelques privilèges, cité par Noël Salomon, *op. cit.*, p. 676.

³ Alberto Blecuá, introduction à *Peribáñez* et *Fuenteovejuna*, Alianza Editorial, Madrid, (1981) 1983, p. 7-57 : p. 11 : « Durant ces années, économistes et hommes politiques étaient hantés par la recherche d'un moyen de « conservation » des monarchies. Le développement du machiavélisme et de la théorie de la prudence –la vertu cardinale des récits héroïques et hagiographiques du XVII^e siècle- n'est autre que la manifestation la plus tangible de la peur, voire de la terreur, que ressentent les Etats européens à l'égard d'un mécontentement populaire qui pourrait dégénérer en subversions de l'ordre établi. » (*Por estos años economistas y políticos vivían obsesionados por hallar un modo de « conservación » de monarquías. El desarrollo del maquiavelismo y de la teoría de la prudencia –la virtud cardinal en la aretología del siglo XVII- no es sino la manifestación más patente del miedo, incluso pavor, que sienten los Estados europeos ante un descontento popular que pueda degenerar en subversiones del orden establecido.*)

l'ensemble des habitants du village qui exécutent le Commandeur de l'ordre de Calatrava, exaspérés par ses enlèvements, insultes et violences répétés.

Comme nous venons de le dire, les femmes sont le motif des deux actions tragiques en tant qu'objet de la convoitise, de la concupiscence et du pouvoir du noble. Si celui-ci parvient à ses fins ou œuvre pour posséder la femme d'autrui, il attend à l'honneur de manière à souiller à la fois la femme et l'homme dont elle dépend, père ou mari. Il s'agit de voir comment l'honneur masculin doit être assumé, protégé, défendu par un sens de l'honneur féminin dont l'enjeu est le corps de la femme. Ce corps est de manière contradictoire le lieu-objet visible de la soumission à un comportement de l'effacement et il peut aussi être sujet qui réalise son unité de chair et d'esprit en enfreignant les limites qu'assigne normalement à la femme une société qui la conçoit dans la dépendance d'une altérité décisionnelle (masculine).

Dans ces deux *comedias* l'enjeu dramatique et scénique est la dépossession du corps dont sont menacées (à un degré plus ou moins accompli) les héroïnes, Casilda et Laurencia. On doit représenter –et se représenter– le corps féminin sur scène et dans le discours comme attrayant, séduisant et provoquant une attitude manifestement concupiscente ou perturbée chez l'antagoniste, le Commandeur. Les femmes convoitées, Casilda dans *Peribáñez* et Laurencia, entre autres, dans *Fuenteovejuna* se défendent contre ces sollicitations menaçantes et dangereuses pour elles par une modalité physique qui fait d'elles le double des protagonistes respectifs dans la mesure où elles occupent seules la scène pour affronter le danger et entreprendre une contre-offensive. Il s'agira de discuter l'enjeu de l'héroïsme féminin : permet-il l'émergence d'une affirmation individuelle ou est-il nécessairement appelé à servir le statut moral d'une communauté (couple, village) où l'héroïne s'efface dans l'ordre conventionnel ?

Nous étudierons d'abord *Peribáñez*. Au village d'Ocaña, on vient de célébrer les noces de Casilda et de Peribáñez quand le Commandeur don Fadrique, victime, sur ses terres, de la fougue d'un taurillon, est recueilli inanimé chez les jeunes mariés et soigné par l'épouse. Casilda, de même que tous les villageois, sert le maître des lieux en qualité de vassale.⁴ La didascalie précise seulement qu'il est assis sur une chaise et que Casilda lui tient les mains. Mais comme elle déplore ce qu'elle croit être la mort de son hôte éminent, on se représente aisément qu'elle peut être à genoux ou penchée au dessus du corps inerte. Quand le Commandeur reprend ses esprits, il est saisi par la fraîche beauté d'une figure qu'il qualifie d'angélique et, suivant un des paradigmes de la rhétorique amoureuse, il feint de croire qu'il est au ciel.

Face au discours séducteur du Commandeur, la défense immédiate de Casilda consiste à déclarer qu'elle est la mariée. Pour elle –comme pour tout chrétien et pour tout espagnol de cette époque contre réformiste– ce statut en tant que sacrement est un authentique rempart et, croit-elle, à plus forte raison aux yeux d'un noble, naturellement vertueux et honorable.⁵ Avec une parfaite lucidité de la distribution sociale des valeurs, elle fait appel à l'honneur dont elle est dépourvue en tant que femme du peuple mais dont il est doté de façon innée.

⁴ Le mot *vassallo* est employé par Peribáñez lui-même chez le peintre de Tolède (II, 1750). Ce terme qui renvoie à une structure médiévale de la société est cohérent avec le contexte de référence historique mais il fait allusion à la puissance des nobles seigneurs encore effective au XVII^e siècle. L'anachronisme de la féodalité espagnole du XVII^e siècle est le sujet même de *Fuenteovejuna*, selon Marc Vitse, qui se réfère aussi aux analyses de N. Salomon et Carlos Serrano, in *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse-Le Mirail, France Ibérie recherche, 1988, p. 350-358.

⁵ Au demeurant, le Commandeur est parfaitement sensible aux actes honorables des non nobles et il valorise la bravoure de Luján, son laquais, en le promouvant socialement (I, 632-644). Si on peut attribuer cette récompense au fait que Luján joue le rôle de conseiller dans la cour faite à Casilda, on ne peut l'expliquer par cette seule cause car référence est faite aux guerres de Reconquête (en particulier, contre le roi musulman de Grenade sous le règne d'Henri III en 1406, III, 2094-2064). A ce titre, le discours du Commandeur sur la correspondance entre le statut social d'une personne et les tâches qu'elle est habilitée à remplir, en réponse à Lujan qui s'étonne de voir quelle confiance lui est accordée, est éclairant (I, 802-817).

Casilda ne rapporte pas ces propos à son mari. Celui-ci voit comme mauvais augure la chute du Commandeur, causée, qui plus est, par un animal cornu, deux éléments dramatiques fonctionnels. Une série d'objets dramatiques (actants) sur lesquels portent des tractations entre les personnages antagonistes influe sur la situation de l'héroïne de façon à précipiter sa mise en danger. La dynamique de ces objets actantiels renforce la matérialité et la corporéité du message théâtral.

Peribáñez, rassuré par Casilda, a désormais une seule préoccupation : parer le chariot qui les mènera à Tolède pour la fête de l'Assomption. Il s'agit autant de faire plaisir à Casilda que d'entrer à Tolède avec un certain panache, en portant haut les insignes d'Ocaña. Il se rend chez le Commandeur pour lui demander des tapisseries où figurent ses armes (I, 855-874). Puis au retour, cet objet symbolique de la puissance du Commandeur ornera leur maison jusqu'à la fin de l'acte II (v. 2045). Dramatiquement, il s'instaure une triade de personnages dont la dimension pré-tragique repose sur l'occultation partielle de leurs relations. Ainsi l'ignorance de Peribáñez affaiblit son statut et son autorité maritale, le silence de Casilda, pourtant honnête, la rend potentiellement complice du Commandeur qui, de son côté, règne sourdement sur le ménage par le biais de ses armoiries accrochées dans la maison.

D'ailleurs Peribáñez les fait enlever après avoir découvert, chez un peintre de Tolède, le portrait de Casilda, réalisé à la demande du Commandeur. Celui-ci à qui la folie d'amour⁶ pourrait servir de circonstance atténuante, passe outre les avertissements de Casilda et entreprend une cour avec l'assurance de triompher. La défense verbale de Casilda qui s'appuie sur l'argument du mariage est donc inopérante.

Apprenant le départ du mari pour Tolède⁷, laquais du Commandeur, Luján s'est fait embaucher comme journalier par Peribáñez (II, 1285-1290) afin de dormir dans la maison. Casilda, seule et se sachant menacée, a invité sa cousine Inés à lui tenir compagnie pour la nuit. Elle ignore que celle-ci a été séduite par l'autre laquais, Leonardo, pour servir de cheval de Troie. Désormais la constance de Casilda sera présentée dramatiquement par comparaison avec l'attitude légère et irresponsable de sa cousine, célibataire mais complice du stratagème d'intrusion. Le Commandeur, qui s'est introduit chez Casilda, ne parvient pas à forcer la porte de sa chambre. La pièce ingénieusement fermée est à la fois l'espace privé qui garde le corps de Casilda et une métaphore de son intégrité ou inviolabilité. Cette résistance oblige le Commandeur Fadrique à se contrefaire : redescendu au niveau –spatial et social– des laboureurs, il se présente comme un paysan et se fait le messenger du Commandeur. Casilda, en alerte, s'est mise à la fenêtre (II, 1530-1534) et à la déclaration d'amour du Laboureur-Commandeur, elle oppose une longue tirade, utilisant contre lui la figure rhétorique de l'objectivation pour nier toute possibilité sociale d'amour entre ce haut noble et sa personne rustique ; elle affirme sa préférence indéfectible pour un homme qui lui ressemble et qui est son mari. La valeur de ce discours long de 64 vers tient aussi à la position physique de Casilda. Son corps est à la fois visible et protégé : les premières lueurs du jour sont à peine perceptibles ; elle est à la fenêtre et sans doute en hauteur (au dessus de la porte d'entrée), son visage est couvert (*rebozo*). Son corps marque la limite entre le dedans et le dehors, limite qui ne peut être franchie par l'outrecuidant. Peribáñez lui a rappelé juste avant l'abécédaire du ménage (I, 408 et suiv.) qu'elle était « maîtresse » de la maison et de son mari et qu'elle lui devait obéissance (I, 397-399). Cette autorité féminine sur tout ce qui relève de la *domus*, pleinement inscrite dans la tradition chrétienne patriarcale, mais en quelque sorte rénovée ici par l'amour et l'harmonie du couple, est ainsi représentée sur scène.⁸ Le Commandeur, acculé à dévoiler son identité, devient suppliant et croit pouvoir convaincre avec son appât de perles et de

⁶ Le Commandeur d'Ocaña, à la différence du Commandeur Fernán Gómez de *Fuenteovejuna*, est malade d'amour comme le laisse entendre sa pâleur quand Peribáñez se présente chez lui pour lui demander des tapisseries ou encore quand son sang se glace en entendant un homonyme figurer parmi les auditeurs du roi se rendant aux Cortes qui se réunissent à Tolède (II, 2164-2167).

⁷ Nouvellement désigné majordome de la confrérie de Saint Roch par les villageois, il se voit confier la restauration de la statue du saint et même son renouvellement. Cela rend nécessaire son déplacement à Tolède (II, 1280-1857).

⁸ On pense à *La perfecta casada* de fray Luis de León.

bijoux. Casilda alors appelle tous les laboureurs pour qu'ils se préparent ce qui fait fuir l'imposteur.

Devant la résistance de l'humble paysanne, le Commandeur joue habilement de son pouvoir. Il éloigne le mari en l'envoyant à la guerre et en le faisant chevalier.⁹ Casilda qui conserve toujours son secret, fait ses adieux à Peribáñez : là encore, on assiste à une déclaration verbale et corporelle. Elle est à son balcon, pour regarder passer la troupe de son mari, et elle lui tend un ruban noir (III, 2364 *sq.*). La verticalité suivant laquelle s'organise un axe femme / homme tel que la femme se trouve en position élevée et son mari en bas, exprime scéniquement une situation complexe : d'une part, la fragilisation du couple par éviction de l'élément fort (le chef de famille) mais d'autre part, la résistance qui se prépare venant de la femme qui se protège et affirme sa détermination en demeurant en hauteur.

On atteint la catastase avec la conjonction de l'absence du mari et de la trahison de la cousine Inès ; la nuit suivante celle-ci accueillant Luján, cherchera à persuader Casilda de laisser entrer le Commandeur. C'est là une façon de satisfaire Leonardo mais aussi d'alléger sa conscience en partageant un acte coupable. L'héroïsme de Casilda implique sa solitude, comme femme et comme épouse mais sa capacité de résistance se heurte bientôt à sa limite.

En effet, le commandeur est là, non plus simplement dans la maison mais dans la chambre de Casilda. Cette irruption dans le lieu intime est imparable et Casilda, face au chantage du seigneur (« C'est moi, le Commandeur, / Je suis ton seigneur » (III, 2816-2817), « Aie pitié de moi, ou je dirai / que je t'ai trouvée avec le laquais / qui est ici » (III, 2820-2822)), n'a pas d'arme plus puissante que le discours : elle profère le nom de son mari comme pour convoquer sa présence et sa force. Puis elle brandit verbalement son grade de capitaine qui lui donne à elle plus de force qu'à une simple paysanne (III, 2838-2842) ; ce pouvoir social, l'encourage à appeler au secours et à menacer le Commandeur de morsures et de coups.

Ces mentions de Peribáñez, signes de la loyale fidélité de Casilda, sont entendues par le mari lui-même, revenu subrepticement. Le ruban noir était le signe d'un malheur à venir qui, à la suite du silence de Casilda, en était à la fois la représentation symbolique et la complexité du non-dit. Là s'arrête pratiquement l'intervention verbale de Casilda. Son mari, fort de son grade et de sa chevalerie, malgré son humilité paysanne, tue le Commandeur, Luján et Inès.

Mari et femme se rendent au couple royal pour que justice du triple crime soit faite. Mais la reine, attendrie par le récit de ces abus et la dignité des gens humbles, incite le roi à la clémence puisque tout n'a été que justice.

Casilda, silencieusement présente, reçoit de la reine une reconnaissance qui consacre son héroïsme. En se soumettant à la justice royale, au seul véritable pouvoir, le couple de paysans a gagné contre le Commandeur et force aussi les souverains à admirer le sens de l'honneur des gens qui en sont dépourvus par nature.

L'héroïsme de Casilda, verbal et corporel, suit une courbe ascendante mais limitée ; il doit être relayé nécessairement par l'intervention masculine (maritale) dans la mesure où la vertu de l'épouse c'est l'honneur du mari. Celui-ci se caractérise ici par la force armée qu'il est en droit d'exercer grâce à la promotion sociale accordée par le Commandeur. Si l'on a la configuration d'une intrigue de *burlador-burlado* (ou d'arroseur arrosé), on a en outre l'orchestration par l'abuseur de son propre châtiment (il donne des armes pour se faire battre). D'où l'impression finale de justice et de rétablissement de l'ordre moral, avalisée par l'instance suprême.

Le Commandeur Fernán Gómez, de *Fuenteovejuna*, est un personnage historique de même que toute l'histoire du soulèvement de ce village contre les abus notoires commis par lui autant à l'encontre des hommes que des femmes. Lope de Vega combine deux références historiques à dix ans d'intervalle en situant un fait divers du règne d'Isabelle de Castille et de Ferdinand

⁹ C'est un stratagème ancien et qui a fait ses preuves : David se débarrassa ainsi d'Urie pour disposer entièrement de Bethsabée.

d'Aragon (1476) dans le cadre plus général de la lutte pour la succession d'Henri IV (1466) qui opposa Isabelle, sœur d'Henri, au parti de la fille de celui-ci. Le Commandeur, partie prenante contre Isabelle, apparaît, dans la perspective adoptée, comme un traître. Et c'est en tant que tel qu'il est également une figure du tyran. Son peuple, initialement bien disposé envers ce seigneur¹⁰, finira par se soulever contre son injustice permanente et gratuite qui ne peut être reconnue comme loi.

Dès le début de l'acte I (177-209), dans un dialogue avec Pasuala, Laurencia se distingue de l'ensemble des villageoises que le Commandeur a possédées en leur faisant de fausses promesses. Elle le fuit et résiste aux libéralités des deux sbires, Flores et Ortuño, serviteurs du Commandeur qui font office d'entremetteurs. La force de Laurencia est de ne pas croire en l'amour et d'avoir pour unique valeur la défense de son honneur. Dans le débat sur la question de l'existence de l'amour animé par cinq villageois (I, 353-444), son discours tient à la fois de la tradition du culte de Diane, du type de la dédaigneuse punie telle Anaxarète ou la Tisbée du *Burlador de Sevilla* et, étonnamment, de la défense très moderne de la théorie du pur instinct égoïste, que n'aurait pas démentie Schopenhauer !

Dès le retour de son expédition militaire (contre le parti d'Isabelle) à Ciudad Real, fort des honneurs qui lui ont été rendus par la *Villa*, le Commandeur insiste pour que Laurencia rentre chez lui, arguant qu'elle ne risque rien. Une fois de plus, la villageoise s'esquive mais elle doit aussi résister à la cour de Frondoso, un habitant dont l'attitude la courrouce parce que tout le bourg les considère fiancés, à son grand dam (I, 723-750). Jusque là, quelque soit le soupirant, Laurencia a un comportement semblable ; elle est atypique, en ce qu'elle préfère le célibat à la vie qui attend normalement les femmes quand elles ne vont pas au couvent, à savoir le mariage et la soumission au mari dans le cadre de la vie familiale.

Mais l'acte I s'achève sur le revirement complet de l'attitude de Laurencia et du même coup le sort de Frondoso, quand, parvenu près de la rivière où Laurencia lave le linge, le Commandeur devient dangereusement pressant (I, 779-819). Frondoso s'interpose alors en mettant le Commandeur en joue avec l'arbalète que l'importun a abandonnée sur le sol pour s'en prendre à la jeune fille (I, 825-859). Puis afin d'assurer sa propre défense Frondoso garde l'arbalète tenant tête au Commandeur offensé qui promet de se venger. Laurencia a pu se libérer des mains du Commandeur et pleine de gratitude, deviendra, dans l'acte II, sensible à la cour de Frondoso de sorte que les deux jeunes se préparent au mariage (II, 1154-1159).

Le corps de Laurencia, qu'il soit désiré par le puissant ou par le villageois honnête, est celui d'une femme qui entend rester libre de tout lien. Sa représentation spatiale est ancrée dans le dehors, lieu de rencontres et de déplacements, signe de cette liberté, par le biais de ses parcours dans le village et aux alentours.

Dans l'acte II, la catastase se construit sur la multiplication d'éléments dramatiques qui vont converger : les femmes ne peuvent sortir sans compagnie pour les protéger (II, 1137-1150), le père de Laurencia est sollicité directement par le Commandeur pour qu'il lui livre son « lièvre » de fille (II, 987-988), Jacinta est enlevée et livrée aux soldats (II, 1185-1277) alors même qu'elle a appelé au secours ses amis, celui qui a voulu la défendre est fouetté jusqu'au sang, Frondoso, poursuivi par les hommes du Commandeur, doit se cacher (II, 1029-1058 ; 1165-1167, 1277-1278) et une nuit, croyant le frapper, l'un des sbires balafre par erreur le visage d'un autre homme (le marquant à jamais d'infamie), le Commandeur, qui intervient par retours et irruptions au village, s'enquiert de ses futures proies, telle Olalla dont le fiancé s'inquiète ou Inés, femme facile et donc d'un intérêt éphémère. Les autorités municipales s'échangent ces informations et expriment leur indignation (II, 1335-1350) et les divers personnages se rencontrent et partagent leur sentiment de haine croissante, formant une contestation en germe.

Laurencia, qui est une proie parmi d'autres, réussit à échapper à l'avidité du Commandeur. Certes elle est animalisée par lui qui la qualifie de lièvre. Tout en faisant appel à la connotation érotique du

¹⁰ Cette obéissance est manifeste dans les autorités du village, l'échevin et les *alcaldes* (conseillers municipaux). Ils organisent un accueil festif pour lui rendre honneur au retour de son expédition armée à Ciudad Real (I, 529-594).

registre cynégétique, cette métamorphose du corps réduit la femme à un objet de chasse légitime pour un noble.¹¹ À la fin de l'acte II, l'abus de pouvoir atteint son comble : le jour des noces (II, 1472-1569), en pleine fête, les hommes de mains du Commandeur font irruption, enlèvent Laurencia qui est remise aux soldats, arrêtent Frondoso, arrachent à l'alcalde son bâton de commandement avec lequel il est rossé de coups. En réalité, Fuenteovejuna est le lieu de repli du Commandeur dont la faction vient d'essuyer une défaite définitive face aux futurs Rois Catholiques. Les habitants du bourg sont complètement désemparés et impuissants.

L'acte III est celui de la revanche collective mais Laurencia y prend une part remarquable. Alors que les hommes du bourg sont réunis autour des autorités municipales pour évoquer avec scepticisme les possibilités de se défaire du « tyran », Laurencia fait irruption. Elle est échevelée, ce désordre est le signe de sa lutte pour s'échapper et semble aller de pair avec la déclaration qu'elle fait de but en blanc : « Laissez-moi entrer : j'ai bien le droit d'assister à un conseil d'hommes ; une femme n'a pas voix au chapitre mais elle a bien le droit d'élever la voix. Me reconnaissez-vous ? » (III, 1711-1716).¹²

Laurencia n'a pas été violée mais sa tête échevelée représente métonymiquement une expérience honteuse de dépossession (1744-1752). En occupant le lieu du pouvoir masculin elle impose une force féminine de dignité blessée, de rage vengeresse, qu'elle considère être la seule à pouvoir exprimer en tant que femme. Elle blâme la mollesse des hommes qui n'ont pas su l'arracher aux mains des ravisseurs et qui palabrent au lieu d'agir. Elle dénonce la trahison d'un père (v. 1721-1722 « Ne m'appelle plus ta fille ») qui n'a pas assumé son devoir de la défendre tant qu'elle n'est pas mariée.¹³ En cela, le personnage de Laurencia accomplit deux choses : rappeler les devoirs masculins que la société –les hommes eux-mêmes– se sont assignés de façon séculaire, en particulier la protection des filles et des épouses ; exiger qu'ils assument ces responsabilités puisqu'ils ont une autorité sans partage (comme l'indique la composition du conseil municipal). L'ire qui envahit Laurencia a un effet de permutation des responsabilités et tâches sociales en fonction des qualités communément reconnues aux hommes et aux femmes : ces hommes sont des moutons (à l'image du nom de leur bourgade), des poules mouillées, qu'ils mettent donc une quenouille à leurs ceintures au lieu de leurs estocs ! Qu'ils se parent de leurs coiffes et de leurs jupes, qu'ils utilisent leurs fards et leurs masques de beauté ! Ils ne sont que des fileuses, des femmelettes, des lâches efféminés, des hommes en demi-teinte. Elle a pour sa part une idée de la façon dont elle va organiser entre femmes la vengeance de leur honneur bafoué, de leur humiliation.

La féminisation des hommes est péjorative parce qu'ils ne seront jamais des femmes, ils ne seront que des « medio hombres », des hommes à moitié, résultat d'une amputation, ablation ou réduction. À partir du moment où les femmes prendront leur propre défense, il n'y aura plus de femmes au bourg mais des amazones. Cela signifie plus de femmes telles qu'elles sont définies dans l'ordre social actuel où les hommes sont les guerriers, les défenseurs et les femmes les passives, les protégées.

Les mots de Laurencia laissent place aux actes : elle organise l'armée féminine dont elle est capitaine, avec pour seule bannière les coiffes des femmes. Elles sont désormais des soldats et non des femmes. Armées de piques, elles vont à l'assaut de la maison du Commandeur, investie par les hommes du bourg et les femmes-soldats réclament que le corps du commandeur soit lancé sur leurs piques. Cette soif de sang est nécessaire dans le processus de purification de leurs

¹¹ Le père défend sa fille en avançant que la différence sociale devrait détourner d'elle le Commandeur, puis suggère timidement l'atteinte à leur honneur, ce qui lui vaut aussitôt l'ironie dédaigneuse du noble.

¹² Traduction de Pierre Dupont, *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, I, Gallimard, Pléiade, 1994, p. 283: *Dejadme entrar, que bien puedo, / en consejo de los hombres ; / que bien puede una mujer, / si no a dar voto, a dar voces. / Conocéisme?*

¹³ Evidemment elle lui reproche son attitude lors de l'enlèvement du jour de la noce quand son père, Esteban dit au Commandeur qu'il ne doit pas s'étonner de la réaction de Frondoso, le fiancé (II, 1607-1614). Mais on peut comprendre aussi une allusion au fait que le père n'ait jamais lui-même réagi après la première tentative d'enlèvement dans laquelle Frondoso était intervenu en mettant en joue le Commandeur.

corps malmenés, violentés, souillés. Laurencia une fois encore se détache du groupe des femmes soldats : elle entre chez le Commandeur (1903-1904) et c'est là une prise de possession du lieu de pouvoir. Elle veut y faire usage de son épée contre les entremetteurs qui méritent la mort par la main de celles mêmes dont ils faisaient leurs proies.

La révolte finalement unit femmes et hommes dans une entité politique celle du bourg ; face aux enquêteurs royaux, et sous la torture, les habitants ne feront tous qu'un seul aveu : « C'est Fuenteovejuna qui a fait cela ». Devant le couple royal Isabelle et Ferdinand, ils raconteront la tyrannie, prêteront allégeance et seront graciés faute de preuves écrites.¹⁴

Dans ces deux pièces, le motif politique de l'allégeance aux souverains contre le seigneur tyrannique et factieux s'appuie sur la défense de l'honorabilité des paysans. Mais un rôle majeur est accordé aux femmes dont le corps est mis à l'épreuve par l'autorité masculine abusive et à qui il revient d'assurer leur propre défense. C'est dire à la fois que le corps féminin est un des enjeux essentiels de l'honneur des deux sexes et que les limites imposées à ce corps par la distribution des rôles sociaux ne sont pas perçues comme inébranlables. Dans *Fuenteovejuna* surtout, l'accès aux activités de l'autre sexe est revendiqué et la fragilité d'une différenciation radicale entre hommes et femmes est démontrée. La mise en scène d'une certaine subversion politique est l'occasion de montrer la fragilité de tout ordre. La *comedia* qui promeut au rang de héros la classe paysanne, dont les représentants sont capables de déclamer un sonnet (Laurencia dans l'acte III, par exemple), semble accorder aussi au corps féminin une nouvelle présence d'où découle un discours lui aussi subversif mais qui est sérieux, influent et décisif.

Noël Salomon voit la revendication de pureté de sang dans les deux pièces ; il voit aussi une inexactitude toute poétique dans le traitement du soulèvement, à Fuenteovejuna, qui en fait eut lieu sur l'initiative de marchands, artisans et a donc un caractère urbain indéniable. Lope l'a ruralisé. p. 691

Il explique aussi cette cs de l'honneur des « villanos » habitants des villas

- naissance identique de tous les hommes, Boèce, saint Thomas d'Aquin ; idée égalitaire médiévale qui a un contenu humain proche de la dignité moderne
- interprétation de « limpieza de sangre » : l'ancienne valeur discriminatoire au terrain social pour se démarquer de seigneur qui ont acquis leurs terres et sont d'origine « douteuse »
- antiféodalisme p. 720 ; N. Salomon explique aussi que les rois étaient beaucoup plus sévères envers les villages qui se soulevaient et tuaient leur seigneur (p. 722-723) ; exécutions et destructions ; pour lui le rapport de la clémence avec la trahison n'existe pas.

¹⁴ Noël Salomon (*op. cit.* p. 722-7723) donne l'analyse suivante de ce final à la lumière d'un certain nombre d'exemples historiques où le châtement infligé par les souverains (Charles Quint, Philippe II) a été d'une grande rigueur: les souverains n'approuvent pas la sédition des vassaux et sont de toutes façons du côté du seigneur victime de la violence. L'attitude réservée et en aucun cas approbatrice des souverains de *Fuenteovejuna* le montre bien selon lui. À côté de cela il est vrai que dans le cas du soulèvement de Fuenteovejuna il y eut une espèce de non-lieu. Par ailleurs Marc Vitse voit dans tout un groupe de *comedias*, la similitude du lien Seigneur/vassal et Père/fils : dans Fuenteovejuna le Roi figure une instance paternelle, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse-Le Mirail, France Ibérie recherche, 1988, p. 287-288.