

# Broder les jours, tisser l'ennui Figures de l'enfermement dans le théâtre vicentin

Olinda Kleiman

► **To cite this version:**

Olinda Kleiman. Broder les jours, tisser l'ennui Figures de l'enfermement dans le théâtre vicentin : Communication Colloque "Rapports hommes/femmes dans l'Europe moderne: Figures et paradoxes de l'enfermement". Colloque "Rapports hommes/femmes dans l'Europe moderne: Figures et paradoxes de l'enfermement", Université Montpellier III, Nov 2012, Montpellier, France. halshs-00835408

**HAL Id: halshs-00835408**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00835408>**

Submitted on 20 Jun 2013

**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.

## Broder les jours, tisser l'ennui Figures de l'enfermement dans le théâtre vicentin

S'alimentant à des modèles hérités d'une longue tradition, dans la lignée des fabliaux et des contes à rire, la farce est, comme on sait, un genre singulièrement intéressé par la gent féminine, ses vices séculaires et ses sempiternelles récriminations. Moins préoccupée en outre de faire preuve d'originalité dans ses thèmes que dans la mise en scène tapageuse de ces derniers, elle ne se prive pas de porter sur les tréteaux des motifs éculés, et cependant encore et toujours ressassés avec la même ardeur. Elle cultive au contraire cette pratique comme une spécificité propre. Parmi ces topiques qui traversent les âges et une littérature que l'on est convenu de désigner comme « populaire », en dépit de l'engouement qu'elle a pu susciter dans les cours les plus fastueuses, celui de la vie dans l'espace domestique constitue l'occasion jubilatoire d'exhiber la femme dans son cadre « naturel » et dans ses humeurs excessives, en des temps où il était seyant pour elle de n'en pas avoir et à tout le moins de ne pas le montrer. Si en effet la farce aime à construire autour de la figure féminine un monde où celle-ci règne sans partage, ce sont surtout ses travers, invariablement les mêmes, qui la fascinent et qu'elle se complaît à donner en pâture au rire. Est-il sujet plus hilarant que ce dérèglement majeur qui consiste à faire clamer haut et fort, par celles-là même qui sont conviées à s'y tenir, le refus de cet espace de vie donné comme étant le leur, mais pourtant perçu comme un lieu d'enfermement dont il faut s'extraire pour investir résolument l'espace interdit, dans toutes ses dimensions : celle de la parole, celle de la sphère publique, celle aussi de la sexualité, qui, pour le coup, se voudra totalement débridée ? Et est-il mode plus opérant que celui de l'inversion, que ce théâtre pratique, dans tous ses excès, avec un art consommé de la mise en scène ?

« Tout cela n'est pas neuf mais rénové »<sup>1</sup>. La farce vicentine, sur ce point, n'est pas en reste. Elle constitue même un exemple remarquable de ce phénomène de reprise qui cherche son originalité dans les effets esthétiques. Tirant parti de schèmes largement partagés, elle fait la part belle à la femme, à laquelle elle assigne un rôle cocasse à souhait, selon la loi du genre. Dans l'ensemble du répertoire, deux *autos*<sup>2</sup> se distinguent tout spécialement : *La Farce de l'Inde* et surtout *La Farce d'Inès Pereira*, dont la puissance spectaculaire résulte en grande

---

<sup>1</sup> J'emprunte la formule à Jean-Pierre Guillermin, dans Jean-Pierre Guillermin, Luce Guillermin, Laurence Hordoir, Marie-Françoise Piéjus, *Le Miroir des femmes*, Lille, PUL, 1984, p. 10.

<sup>2</sup> Le terme portugais signifie « pièce de théâtre ».

partie de la revendication féminine contre l'enfermement ; la parole d'Inès en est un paradigme abouti. Contrairement à d'autres farces, sur lesquelles on ne s'attardera pas car elles ne glosent le thème de la femme au foyer que de manière incidente<sup>3</sup>, ces deux pièces présentent en commun cette particularité que le jeu dramaturgique dans son entier y est centré sur la figure féminine qui en est la protagoniste. L'une et l'autre s'ouvrent naturellement sur l'espace féminin, à dessein confondu avec l'espace domestique, clos, objet d'une vigilance attentive. L'une et l'autre appellent d'emblée toute l'attention sur la parole féminine, sur laquelle elles jouent à plein. Socialement décalé, en rupture avec la norme dans les deux cas, et, dans le cas de *La Farce d'Inès Pereira*, en révolte contre un espace borné, lieu honni d'une réclusion imposée, le discours, dans ses modes d'élaboration, se place sur un double registre. Il est donc aussi à double entente. Il proclame ouvertement le refus de l'enfermement, dans un rôle – *La Farce de l'Inde* – ou dans un espace – *La Farce d'Inès Pereira* ; moins ouvertement, mais avec d'autant plus d'efficacité, il porte les protestations sur un autre terrain, celui, par excellence viril, de la sexualité. Et ce qui finit par se dire, et s'entendre, sous le masque de l'équivoque, et au prétexte d'une exigence d'ouverture au monde au-delà des quatre murs de la maison, c'est la revendication forte du droit à une sexualité magistralement, anormalement, assumée et accomplie, comme le veut le jeu outrancier de la farce.

### 1. À la maison, sous tutelle

Bien que les deux femmes – Constance, dans *La Farce de l'Inde*, Inès, dans *La Farce d'Inès Pereira* – se trouvent d'emblée placées dans une position similaire, d'enfermement dans l'espace circonscrit à la vie familiale et dans les rôles qui en résultent, leur situation n'est pas pour autant identique. Leurs voix n'ont pas le même statut. Constance est mariée. Sa parole est celle de la « Maîtresse de maison » – *Ama* –, état qui la fige dans un rôle tout au long de la pièce ; Inès ne l'est pas et aspire à l'être, au début de l'*auto*, pour échapper à la captivité dont elle se dit victime. Elle ne tardera pas à réaliser son rêve, et à le regretter. Un fort opportun veuvage viendra la délivrer de ses entraves et lui permettre de jouir enfin des joies de l'existence, grâce à un second mariage qui comblera ses désirs au-delà de toute espérance. Contrairement à celui de Constance, son statut change dans le cours de la farce. Sa perception du monde s'en trouvera modifiée ; son discours, son comportement et les effets, très théâtraux, qui y sont liés, aussi. Une divergence fondamentale se dessine ainsi dans la

---

<sup>3</sup> Je pense, entre autres, à l'*Auto da Lusitânia* et à la scène de balayage qui en constitue l'ouverture, sans que pour autant la posture de Lediça puisse être rapportée à celle, subversive, d'Inès ou de Constance.

mise en scène de la situation d'enfermement, ou de l'idée que l'une et l'autre des deux femmes s'en font : Constance ne semble y prêter aucune attention ; elle ne s'en plaint pas et n'en parle pas, à une exception près, que j'exposerai ensuite ; elle la vit pourtant, puisqu'elle demeure cloîtrée dans la maison, durant les trois années que dure l'absence du Mari<sup>4</sup> (v. 65 et 366-367)<sup>5</sup>, sous la garde de sa Servante, qui est chargée d'aller aux nouvelles (v. 35-36 et 384sq), de faire le marché (266-284 ; 370-374 ; 424-428), d'approvisionner la maison en denrées de toute sorte, dont certaines aux vertus érotiques. L'enfermement est implicite. Il se laisse deviner plutôt qu'il ne se dit. Constance ne s'y réfère explicitement qu'à la fin de la pièce, dans un échange truculent avec son Mari, finalement rentré à la maison. De retour de son long voyage aux Indes, et alors que son épouse, atterrée par son teint bistre, le rejette dans un premier temps, celui-ci dit au contraire son amour et l'espoir qui l'habite de retrouver la « femme de confiance » – « mulher de recado » (v. 423) –, l'épouse « comme il faut », honnête et fidèle que, comme tout mari honorable, il est en droit d'avoir :

<i>Ama :</i>	<i>Jesu ! Quão negro e tostado ! Não vos quero, não vos quero.</i>	Maîtresse :	Doux Jésus ! Qu'il est noir et bistre Non, non, je ne veux pas de vous.
<i>Marido :</i>	<i>E eu a vós si, porque espero serdes molher de recado. (420-423).</i>	Mari :	Et moi je vous aime, et j'espère Que vous êtes femme d'honneur.

« *Mulher de recado* », c'est ce que Constance n'a pas été. Le public le sait et les mimiques de la Servante le confirmeraient si besoin était. Mais, plus ou moins contrainte de rendre compte de la manière dont elle a occupé son temps durant ces trois années de séparation et de prétendue attente esseulée, elle ment et affirme le contraire. Son propre discours dit ce qu'aurait dû être sa conduite et ce que, précisément, elle n'a pas été. La réclusion dans l'isolement protecteur de la maison, qui est aussi et peut-être d'abord « espace moral »<sup>6</sup>, apparaît ainsi comme l'obligation première faite à l'épouse modèle, le gage d'une fidélité, le gage par ailleurs de l'honorabilité du mari :

<sup>4</sup> Les majuscules signalent les différents personnages tels qu'ils sont désignés dans la pièce.

<sup>5</sup> Sauf exception, que je signalerai, je me fonde ici sur la leçon de la *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, reproduction en fac-similé de l'édition de 1562, Lisbonne, Bibliothèque Nationale, 1928. Les références renvoient au numéro de ligne correspondant, abstraction faite des didascalies.

<sup>6</sup> Je renvoie ici aux travaux de Georges Duby et notamment au chapitre « La bonne épouse », sous la plume de Silvana Vecchio, dans *Histoire des femmes* : « La maison n'est pas seulement pour la femme un cadre de travail ; plus encore qu'espace économique, elle est espace moral. Avec ses murs et ses portes, la maison incarne la fonction de garde, elle circonscrit et isole l'intérieur en le préservant des contacts et des dangers qui peuvent venir de l'extérieur ; elle est lieu et symbole de stabilité, propre à exorciser le fantasme de la *vagatio* (vagabondage) et des périls qui en découlent. Espace hautement symbolique – au point qu'elle peut devenir dans les pages de Durand de Champagne figure de la conscience mais aussi de l'Église, du Paradis ou de l'Enfer –, la maison évoque le champ métaphorique de la sécurité et de la vertu féminine. Rester à la maison, pour la femme mariée, comme pour la vierge, cela veut dire d'une part se mettre à l'abri des périls, d'autre part manifester les vertus les plus aptes à rassurer le mari : fidélité, continence, pudeur. Dans le même temps, la maison représente aussi, pour la femme mariée, un espace à garder [...]. À l'abri des murs de la maison, elle doit

<p><i>Ama :</i>      <i>Agora aramá !</i>  <i>Lá há Índias mui fermosas ;</i>  <i>lá farieis vós das vossas,</i>  <i>e a triste de mi cá,</i></p> <p><i>encerrada nesta casa,</i>  <i>sem consentir que vizinha</i>  <i>entrasse por ãa brasa,</i>  <i>por honestidade minha. (v. 485-492)</i></p>	<p><i>Maîtresse :</i> Or ça !  Les indiennes sont ravissantes  Vous étiez tout à votre affaire  Et moi, ici, pauvre de moi,</p> <p>Enfermée dans cette maison,  Sans consentir qu'une voisine  Entre quérir un peu de feu,  Pour sauvegarder mon honneur.</p>
--	---

Les termes sont clairs quant aux normes de bonne conduite de l'épouse aimante et soumise. Constance connaît ces normes. Elle sait que ce que l'on attend des épouses vertueuses c'est qu'elles se tiennent « tranquilles et silencieuses, entre les murs des maisons, des églises et des monastères, à écouter les hommes habiles et beaux parleurs qui leur prodigu[ent] préceptes et conseils de toutes sortes »<sup>7</sup>. Elle n'ignore pas non plus qu'il n'est de sorties admises que dans le cadre strict de la prière. Ce sont les seules qu'elle reconnaît s'être autorisée. Elle fait ainsi état d'une « quarantaine de pèlerinages »

<p><i>Ama :</i>      <i>As minhas três romarias</i>  <i>com outras, mais de quarenta. (v. 458-9).</i></p>	<p><i>Maîtresse :</i> Mes trois pèlerinages,  En tout un peu plus de quarante,</p>
---	--

dont deux dans les deux jours qui ont suivi le départ de son Mari alors exposé aux périls de la mer :

<p><i>Ama :</i>      <i>E eu fui-me de madrugada</i>  <i>a Nossa Senhora d'Oliveira. (445-446).</i>  <i>[...]</i>  <i>E logo à quinta-feira</i>  <i>fui-me ao Espírito Santo</i>  <i>com outra missa também. (451-452).</i></p>	<p><i>Maîtresse :</i> Je suis allée prier à l'aube  Notre Dame de l'Olivier.</p> <p>Et pas plus tard que le jeudi,  J'ai honoré le Saint-Esprit  En faisant dire une autre messe.</p>
---	---

Cette fois, elle ne ment pas et tout porte à croire qu'elle a bel et bien su se hâter de profiter de l'absence de son Mari pour s'occuper à ses « mille dévotions » (v. 469), dont on devine la teneur et la ferveur.

À bien y regarder, le fait de devoir se tenir dans le lieu privé et circonscrit de la maison n'est pas vraiment ce qui chagrine Constance, que l'on voit éplorée et fulminante au début de la farce. Toute l'action de la pièce se déroule dans cet espace intérieur. À aucun moment, elle ne revendique le droit d'en sortir ; à vrai dire, elle n'a aucune raison de le faire ; elle s'accommode d'une situation qui, au fond, lui convient bien : plutôt que de chercher à aller à

---

en sauvegarder, par tous les moyens, la moralité, modérant les intempérances de son conjoint et contrôler les mœurs des enfants et des serviteurs. Seule la vigilance soutenue de la femme peut empêcher que la maison, lieu par excellence de la légitime sexualité matrimoniale, ne se transforme en un lieu de dérèglements sexuels, de fornication ou, pis encore, d'inceste ». Dans Georges Duby et Michelle Perrot, *Histoire des femmes*, Le moyen âge, sous la direction de Christiane Klapisch-Zuber, Paris, Plon, 1991 (édition de référence : 1997), p. 137-138.

<sup>7</sup> Carla Casagrande, « La femme gardée », *Ibid*, p. 83.

la rencontre du monde, elle ouvre au monde l'accès de sa demeure dans ce qui n'est pas seulement la sphère privée mais le lieu réservé à l'intimité conjugale, le saint des saints, en quelque sorte. Ce n'est pas contre l'enfermement qu'elle vitupère au début de la pièce ; c'est contre la mise sous tutelle, l'autorité du Mari, sa présence, qui l'empêche de jouir de la vie à sa guise. L'absence, qu'elle appelle de ses vœux, et qui en fin de compte se réalisera, signera la fin, provisoire, d'une soumission forcée à l'homme, aux lois qu'il décrète et qui imposent de se cantonner dans un rôle rigide, borné, contrôlé de près, consistant à se charger du gouvernement de la maison, de la gestion du quotidien, et à veiller à l'intégrité morale du foyer par une conduite irréprochable. Ainsi contrainte de se tenir à sa place et de se plier aux règles, il lui faut, bon gré mal gré, s'occuper des préparatifs pour le long voyage et veiller au confort – à la survie – de son Mari :

<p><i>Ama :</i>        <i>Andei na maora e nela a amassar e biscoutar, pera o o demo levar à sua negra canela e agora dizem que não !... (28-32).</i></p>	<p><i>Maîtresse :</i>    Morbleu ! J'ai bluté nuit et jour, Et j'ai enfourné le biscuit, Priant que le diable l'emporte Vers sa ténébreuse canelle Et on me dit qu'il ne part plus !...</p>
---	---

L'espoir qui visiblement l'habite, lorsqu'elle s'acquitte de cette tâche, est de se trouver libérée, définitivement avec un peu de chance, pour peu que la mer lui prête main forte, d'une tutelle perçue comme une entrave à son accomplissement personnel dont on ne tardera pas à savoir sur quel terrain il se situe. Son bonheur est donc à son comble lorsque, après une fausse alerte particulièrement alarmante, elle reçoit confirmation du départ de la caravelle. Laisant éclater sa joie, elle se propose, de façon tout à fait surprenante, de s'atteler à une de ces besognes, aussi ingrates que prenantes, qui occupent et confisquent le temps des femmes, organisent leur vie et structurent leur pensée, garantissant aux hommes la saine occupation du temps des épouses, de leurs mains, de leur esprit, et aux mères la sagesse des filles et la préservation de leur intégrité, physique et morale :

<p><i>Ama :</i>        <i>Quero fiar e cantar segura de o nunca ver. (v. 382-383)<sup>8</sup>.</i></p>	<p><i>Maîtresse :</i>    Je veux filer et puis chanter Car jamais plus ne le verrai.</p>
--	--

Mais, comme on peut bien s'en douter, ce filage accompagné du chant, gage de bonne conduite de l'épouse comblée en sa demeure, vaquant sagement aux soins du ménage, ne saurait être celui auquel on pense. « La farce se veut un genre *déshonnête* »<sup>9</sup>. Elle n'a que

<sup>8</sup> Cf également : « *Mostra-me essa roca cá./ Siquer fiarei um fio./ Leixou-me aquele fastio/ sem ceitil.* » (v. 60-63). « Donne-moi donc cette quenouille./ Que je puisse filer un peu./ Il m'a abandonnée, le bougre./ Sans un sou.

<sup>9</sup> Bernard Faivre, art. « farce », dans Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995, p. 345.

faire des bonnes manières. Toute à la célébration de l'absence, de Mari et de tutelle, débarrassée de la surveillance qui s'exerce sans relâche, libre de ses mouvements et de l'usage de son corps, sur le mode de l'inversion carnavalesque, Constance se donnera du bon temps et s'adonnera en effet aux travaux de quenouille avec ses amants, l'un dehors, l'autre dedans, « *um na rua outro na cama* » (v. 355), et je ne suis pas loin de croire qu'elle brûle en réalité la chandelle par les deux bouts, sans sortir de l'espace en principe protégé et protecteur du foyer conjugal.

## 2. La peste soit de la broderie

*La Farce d'Inês Pereira* joue dans le même registre et les deux protagonistes présentent bien des points communs, à commencer par le nom, qui les définit à l'opposé de ce qu'elles sont et constitue la marque même de leur perversion. Constance n'est pas constante ; elle est infidèle. Inês n'est pas chaste – *Agnes*<sup>10</sup> ; elle est libidineuse. Cette duplicité, le spectacle en exploite d'emblée les ressorts puissants : au lever du rideau, si l'on me permet la métaphore, les deux femmes s'offrent au regard dans des postures attendues, conformes aux bons usages ; mais leur parole inverse immédiatement la représentation qui se construit à travers la manière dont elles occupent l'espace familial. Si Constance pleure, ce n'est pas parce que son Mari part, mais parce qu'il pourrait bien ne pas partir, comme elle le dit, dès les premières répliques, dans son dialogue avec sa Servante. Quant à l'image exemplaire d'Inês, répondant en tous points aux exigences que la société fait valoir en matière de comportement féminin, elle ne s'impose avec force que pour mieux se laisser détruire par l'irruption d'une parole inappropriée, déréglée.

À l'usage des metteurs en scène à venir, mais aussi des lecteurs potentiels, qui, par ce biais, bénéficient en partie des informations directement recueillies par le regard du noble spectateur vicentin, une brève didascalie annonce l'entrée en scène de la jeune fille, et la situe dans son rôle, soulignant à la fois l'illusion théâtrale, le jeu, donc, dont nul n'est dupe, les tâches auxquelles Inês s'adonne, et le cadre dans lequel celles-ci se déroulent : « *Entra logo Inês Pereira et finge que está lavrando só em casa, e canta esta cantiga* »<sup>11</sup>. – « Inês Pereira entre en scène et feint de broder, seule à la maison, en chantant cette chanson ».

<sup>10</sup> « *Inês : nombre de mujer, del nombre latino agnes ; vale tanto como pura, casta y santa, del verbo αγνεω, agneuo, castus sum, in castitate dego* ». Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, S. A. Horta I. E., Barcelona, 1943, p. 735, b.

<sup>11</sup> Nous disposons de deux versions de cette farce. Celle de la *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, qui rassemble la quasi totalité des textes parvenus jusqu'à nous, et celle d'une feuille volante de la Bibliothèque Nationale de Madrid. Les deux sont consultables dans une édition synoptique d'I. S. Révah, « Édition critique de l'*Auto de Inês Pereira* », *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente*, Lisbonne, Bibliothèque du Centre d'Histoire

Comme précédemment pour Constance, qui se propose de filer et de chanter, on reconnaît là le schéma topique de la jeune fille accomplie, prudente et vertueuse, sagement et sagement occupée à broder et à chanter, seule, dans l'intimité du logis familial, à l'abri du monde. Ce *topos*, Gil Vicente le reprend ailleurs, dans la *Comédia de Rubena* en particulier<sup>12</sup>, sous la forme, cependant, d'une activité collective. La valeur métaphorique n'en est pas pour autant différente. Ce n'est pas par hasard que Gil Vicente élabore ce portrait initial d'Inès sur ce qui est un lieu commun largement prisé de la littérature, en même temps qu'une pratique qui se répand partout en Europe au début de la Renaissance, tout comme n'est pas fortuite la remarque de Constance. Ainsi que le fait observer Perrine Galand

Le thème des travaux de quenouille ou d'aiguille, lieu commun de l'éloge, est associé depuis l'antiquité au stéréotype de l'épouse vertueuse. La figure ancienne de Pénélope, très prisée des élégiaques latins et néo-latins, constitue un premier modèle largement convoqué par l'humaniste [Jean Salmon Macrin]. Le paradigme remonte aussi, du côté romain, à l'anecdote racontée par Tite-Live à propos de la chaste Lucrece qui attendait la nuit son mari en filant, anecdote reprise par Ovide dans les *Fastes*. Les recueils érotiques des années 28-31 sont pleins d'allusions aux compétences de Gélonis en matière de broderie. Cette activité indispensable à une jeune fille accomplie constitue aussi une sorte de garantie de sa moralité, notamment de sa capacité à attendre sagement le retour de l'époux éloigné<sup>13</sup>.

Les propos d'Inès viennent démentir cette impression première et offrent un portrait totalement inversé, non pas celui d'une jeune fille « comme il faut », discrète, humble et soumise, mais celui d'une mégère au verbe haut, en révolte contre l'autorité. L'incarnation de cette autorité n'est pas, pour l'heure, le mari, puisque Inès n'est pas encore mariée, mais la mère ; la manifestation symbolique de l'oppression exercée au quotidien est l'enfermement entre les quatre murs de la maison familiale et l'emblème par excellence de cet enfermement est la broderie. C'est celle-ci qui catalyse les emportements violents, à l'occasion triviaux, d'Inès, qui jure, peste et rage contre le sort qui lui est imposé. Voici le passage :

*Inès :*  
*Renego deste lavrar*  
*e do primeiro que o usou !*  
*Ao diabo que o eu dou,*  
*que tão mau é d'aturar !*  
*Oh Jesu ! que enfadamento*  
*e que raiva e que tormento,*  
*que cegueira e que canseira !*  
*Eu hei-de buscar maneira*  
*d'algum outro aviamento.*

*Coitada ! Assi hei-d'estar*

*Inès :*  
 Maudite soit la broderie  
 Et celui qui l'a inventée !  
 Le diable l'emporte en enfer !  
 Tout cela est insupportable.  
 Jésus ! Quel empoisonnement  
 Et quelle rage et quel tourment !  
 J'y perds la vue, je n'en puis plus !  
 Je trouverai bien un moyen  
 De m'occuper d'autre façon.

Pauvre de moi ! Vais-je rester

---

du Théâtre Portugais, 1955, tome 2. Je me fonde ici sur la leçon de la feuille volante et ne signale pas les variantes dans la mesure où elles ne sont pas d'un intérêt fondamental pour le sujet qui nous occupe.

<sup>12</sup> Troisième scène.

<sup>13</sup> Perrine Galand, « Moments d'intimité chez Jean Salmon Macrin », dans Claude Millet, *La Circonstance lyrique*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2011, p. 185. Voir aussi, du même auteur, « Les "essais" latins d'Étienne de La Boétie (*Poemata*, 1571) », *Étienne de La Boétie, Sage révolutionnaire et poète périgourdin*, dans M. Tetel, Paris, Champion, 2004, p. 123-156.



*encerrada nesta casa,  
como panela sem asa  
que sempre está num lugar ?  
E assi hão-de ser logrados  
dous dias amargurados  
que eu posso durar viva ?  
E assi hei-d'estar cativa  
em poder de desfiados ?*

*Antes o darei ao diabo  
que lavar mais nem pontada !  
Já tenho a vida cansada  
de jazer sempre dum cabo.  
Todas folgam e eu não.  
Todas vêm e todas vão  
onde querem, senão eu.  
Hui ! que pecado é o meu  
ou que dor de coração ?*

*Esta vida é mais que morta.  
Sam eu coruja ou corujo,  
ou sam algum caramujo  
que não sai senão à porta ?  
E quando me dão algum dia  
Licença, como a bugia,  
que possa estar à janela,  
é já mais que a Madalena  
quando achou a aleluia. V. 3-38.*

Ainsi cloîtrée à la maison  
Comme une marmite sans anse  
Toujours plantée au même endroit ?  
Est-ce ainsi que je vais jouir  
Des quelques misérables jours  
Que la vie peut me réserver ?  
Et me verrai-je ainsi captive  
Esclave de la broderie ?

Plutôt tout envoyer au diable  
Que de broder un point de plus !  
Je suis lasse de cette vie  
À rester seule dans mon coin.  
Toutes jouissent mais pas moi  
Et toutes vont et toutes viennent  
À leur guise. Et moi je suis là.  
Las ! Quel péché ai-je commis  
Pour être ainsi martyrisée ?

Cette vie est plus que morte !  
Suis-je chouette ou bien hibou ?  
Ou suis-je un limaçon de mer  
Qui ne passe jamais la porte ?  
Lorsque un beau jour on m'autorise  
À me montrer à la fenêtre,  
Comme on ferait d'une guenon,  
On croirait Marie-Madeleine  
À son premier alleluia.

Le discours se manifeste d'emblée dans toute son agressivité, dans les termes, dans le ton, dans le rythme, sur le mode exclamatif et réitératif, en manière aussi de contraste avec la mélodie de la chanson qu'Inès entonne. Après une première bordée d'invectives et de jurons, on note, dans ces récriminations rageuses – « *que raiva* » –, la relation, soulignée avec insistance, entre travaux de broderie et ennui – « *enfadamento* » –, fatigue, physique – « *canseira* » –, morale – « *tormento* » – de la vue « *cegueira* ». Se faisant fort de se trouver à s'occuper autrement, Inès fait le point sur sa triste condition – « *coitada !* ». Adoptant ensuite le ton interrogatif propre à exprimer la révolte, elle se pose des questions sur le sens de sa vie et le fait de savoir si elle doit se résigner à son sort. Les questions, qui jouent elles aussi sur le répétitif – « *Assi hei-de* »/ « *E assi hão-de* »/ « *E assi hei-de* », « *Me faut-il* »/ « *et me faut-il* »/ « *et me faut-il* » –, comportent elles-mêmes la réponse, soulignent le caractère absurde de la situation et trahissent la détermination à changer le cours des événements, ce que la strophe suivante ne manquera pas de formuler avec la plus grande clarté. La contestation, liée donc aux travaux d'aiguille, porte sur l'enfermement dans la maison – « *Assi hei-d'estar/ encerrada nesta casa* », « *Vais-je rester/ Ainsi cloîtrée à la maison* » –, senti comme une incarcération, une vie d'« *esclave, à la merci de la broderie à jours* » – « *E assi hei-d'estar cativa/ em poder de desfiados ?* ». On note au passage l'expression « *encerrada nesta casa* »

– « enfermée dans cette maison » – qui est aussi celle employée par Constance. Une image, dans l'esprit d'Inès, est particulièrement porteuse de cette valeur métaphorique de captivité domestique à laquelle la jeune fille se dit condamnée : celle de la « marmite sans anse/ toujours plantée au même endroit ». S'assimilant à l'objet, par le biais de la comparaison insolite mais parlante, Inès exploite les ressorts de cette réification comique pour faire valoir son droit à la vie, non pas un semblant de vie, de recluse, d'ustensile de cuisine amputé d'une partie essentielle, ou encore d'oiseau nocturne ou de mollusque des fonds marins – « *Sam eu coruja ou corujo/ ou sam algum caramujo* », « suis-je chouette ou bien hibou/ Ou suis-je un limaçon de mer » –, vivant pour ainsi dire au seuil de la mort – « *Esta vida é mais que morta* » ; « cette vie est plus que morte » –, mais une existence digne de ce nom.

C'est à cela, à la jouissance de la vie au grand-jour, accordée, selon elle, à toutes les jeunes filles mais dont elle-même est privée – « *Todas folgam e eu não* », « Toutes jouissent mais pas moi » – qu'Inès aspire. Cette aspiration n'a pas d'autre lieu possible de réalisation que dans le mouvement du monde – « *Todas vêm e todas vão/ onde querem, senão eu* » ; « Et toutes vont et toutes viennent/ À leur guise. Et moi je suis là » –, à l'extérieur, de l'autre côté de la fenêtre, au-delà du seuil de la porte, tout le contraire de la marmite et du « *jazer sempre dum cabo* » – « se tenir dans un coin » – aux potentialités sémantiques certaines.

Traçant la limite entre le confinement dans la sphère privée où la femme et la jeune fille sont invitées à vivre leur vie et la sphère publique qui appartient à la société des hommes, dont elles doivent se tenir à l'écart, portes et fenêtres sont à la fois symbole d'une protection, d'une vigilance généralement exercée par le mari ou par la mère contre la tentation qu'elles peuvent aussi représenter, ou symbole d'enfermement, obstacle à la liberté, selon le point de vue que l'on adopte. Porte et fenêtre constituent en effet une entrée dans l'intimité, une sortie sur le monde :

« [...] souvent, pour s'exposer au péché [...] il suffit d'aller à sa fenêtre ou à sa porte. Se tenir sur le seuil de la maison ou se mettre à la fenêtre, c'est déjà « sortir » : une manière retenue, mais toujours dangereuse, de chercher un rapport avec le monde du dehors et de s'abandonner à l'élan de l'errance parmi la société des hommes. Dans la littérature pastorale et didactique adressée aux femmes, la fenêtre est un ressort fréquent de l'intrigue où s'agitent les femmes trop curieuses, imprudentes et malicieuses »<sup>14</sup>.

C'est bien cette malice qui est sous-jacente au discours de la jeune Inès, à la fin de cette longue tirade d'ouverture. Et c'est aussi contre ce vice très féminin que son premier mari, le bel esprit dont elle rêvait, se prémunit.

### 3. Le mariage est un bain

<sup>14</sup> Carla Casagrande, « La femme gardée », *op. cit.*, p. 99-100.

Aussitôt marié, en « homme de bon sens » – « *sesudo* » (v. 796) – qui se doit de « tenir la bride haute à sa femme » – « *traz a mulher sopeada* » (v. 797) –, l'Écuyer s'empresse en tout premier lieu d'exercer un contrôle sévère sur la parole de son épouse à laquelle il intime l'ordre de se taire :

<i>Escudeiro</i> :	<i>Ó esposa, não faleis que casar é cativoiro</i> (v. 731-732)	Écuyer :	Femme, tenez-vous donc muette Car le mariage est un bagne.
--------------------	--	----------	---

avant de prendre toutes les mesures en vue de préserver son « trésor », c'est-à-dire de veiller à la fidélité de son épouse et de son propre honneur, qui en dépend :

<i>Escudeiro</i> :	<i>Pode ser maior aviso, maior descrição e siso que guardar eu meu tisouro ? Não sois vós mulher meu ouro ? Que mal faço em guardar isso ?</i> (v. 811-815).	Écuyer :	Peut-on être plus avisé Plus doté de raison, plus sage Que lorsqu'on garde son trésor ? N'êtes-vous pas, femme, mon or ? Quel mal y a-t-il à le garder ?
--------------------	--	----------	--

Il cloître sa femme à la maison, « comme une religieuse » au couvent, la prive du droit à la parole et au chant, la relègue aux travaux d'aiguille – « *Vós lavrai, ficai per i* » (v. 833), « Vous, tenez-vous là, et brodez » –, cloue les fenêtres, confie la clef et la garde à son Valet, auquel il recommande de toujours fermer la porte de l'extérieur – « *Fechá-la-ás sempre de fora* » (v. 832) –, s'assurant ainsi qu'aucun homme n'approchera Inès. Il part ensuite se « faire chevalier » « *às partes d'além* » (v. 825-826), entendons, au premier degré, de l'autre côté de la mer, en terres d'Afrique, et quitte son épouse sur ces propos tyranniques :

<i>Escudeiro</i> :	<i>Vós não haveis de falar com homem nem mulher que seja, nem somente ir à igreja não vos quero eu leixar. Já vos preguei as janelas, porque não vos ponhais nelas. Estareis aqui encerrada, nesta casa tão fechada como freira d'Odivelas.</i> (v. 798-806).	Écuyer :	Vous ne parlerez point, madame, Ni à homme ni à femme Et quant à vous rendre à l'église, Vous vous en dispenserez. J'ai déjà cloué vos fenêtres Pour que vous n'y puissiez paraître. Vous vous tiendrez ici, ma femme, Enfermée dans cette maison Comme une sœur à Odivelas.
--------------------	---	----------	--

Cet enfermement, ou emprisonnement, selon les termes d'Inès

<i>Inês</i> :	<i>Que pecado foi o meu ? Porque me dais tal prisão ?</i> (v. 807-808)	<i>Inês</i> :	De quel péché suis-je coupable, Que vous dussiez m'emprisonner ?
---------------	--	---------------	---

est évidemment à comprendre comme un contrôle exercé sur le corps de la femme, sur sa sexualité. En tant que lieux symboliques d'ouverture, à double sens, de sortie sur le monde et d'entrée dans l'intimité, portes et fenêtres constituent la brèche qui permet l'interpénétration entre les deux espaces, intime, féminin, et public, masculin, raison pour laquelle les Inès, les

Constance, et tout aussi bien les Isabelle, de *Quem tem farelos ?*, sont toujours à l'affût<sup>15</sup> ; les mères ou grands-mères, les maris et les futurs maris aussi, dans un autre esprit. Clouer les fenêtres et fermer la porte à clef de l'extérieur, comme le fait le mari tyrannique Brás da Mata, c'est empêcher la pénétration. Conseiller à la jeune fille courtisée de bien refermer la porte derrière elle, comme le fait Pero Marques, le prétendant, non le mari, au terme d'une rencontre théâtrale avec Inès, c'est veiller sur son « trésor », le protéger du monde... des hommes :

<p><i>Pero :</i>        <i>Ficai-vos ora com Deos ; çarrai a porta sobre vós, com vossa candeazinha. (v. 376-378).</i></p>	<p><i>Pero :</i>        Dieu vous garde en votre demeure ; Fermez la porte derrière vous Et tenez bien votre chandelle.</p>
--	---

L'actualisation des termes « porte » et « fenêtre » dans le champ de l'érotisme, où ils prennent la valeur métaphorique d'« organe sexuel féminin », est suffisamment connue pour que je ne m'y attarde pas. Je renvoie sur ce point, en particulier, au *Dictionnaire érotique* de Pierre Guiraud<sup>16</sup>, et notamment à l'expression « la porte au ventre » qui s'y trouve consignée et qui est tout à fait explicite. Ainsi s'explique le remue-ménage, le branle-bas de combat, auquel se livre Constance, contrainte de procéder dans l'urgence, avec l'aide de sa servante, à la fermeture des portes et des fenêtres, pour remettre de l'ordre dans sa maison, effacer les traces de l'infamie et donner le change, au retour de son Mari :

<p><i>Ama :</i>        <i>Fecha-me aquelas janelas. (v. 401).</i></p>	<p><i>Maîtresse :</i>    Et ferme-moi donc ces fenêtres.</p>
---	--

Ainsi s'explique également le manège du lancement de pierres, par l'amant, à la fenêtre du jardin :

<p><i>Castelhano :</i>    <i>A que hora me mandais ? Ama :</i>        <i>Às nove horas e no mais e tirai uma pedrinha pedra muito pequenina à janela dos quintais.  Entonces vos abrirei. (v. 183-188)<sup>17</sup>.</i></p>	<p><i>Castillan :</i>     Et à quelle heure voulez-vous ? À neuf heures exactement Vous lancez un petit caillou Un tout petit, petit caillou À la fenêtre de derrière.  Et moi, je vous ferai entrer.</p>
--	---

Quant à Inès, ce qui se donne à entendre, sous le couvert de l'équivoque, dans son discours initial, agressif et révolté, ce sont bien les frustrations d'une jeune fille en mal d'amour : la

<sup>15</sup> *Farce d'Inès Pereira*, v. 35-38 ; *Farce de l'Inde*, v. 184-187, 245, après 302 ; *Quem tem farelos ?*, après 245.

<sup>16</sup> Pierre Guiraud, *Dictionnaire érotique*, Paris, Grande Bibliothèque Payot, 1993. Voir également Agnès Pierron, *Dictionnaire des mots du sexe*, Paris, Balland, 2010, entrées « porte » et « fenêtre ».

<sup>17</sup> Voir également v. 245. Ces mystérieuses pierres ont une valeur scabreuse absolument certaine et Gil Vicente ne se prive pas d'en exploiter les ressorts dans plusieurs de ses pièces. Je ne suis pourtant pas, pour le moment, en mesure d'en saisir ni toutes les implications sémantiques ni les modes d'élaboration de l'image érotique, l'élucidation de ceux-ci pouvant probablement ouvrir l'accès à celles-là. Il s'agissait très certainement d'un topique de la littérature burlesque de cette période, à la portée de tout un chacun.

chanson qui accompagne la broderie, dans la leçon de la feuille volante de la Bibliothèque Nationale de Madrid, installe le thème d'entrée de jeu et fait apparaître une des obsessions de la protagoniste, ainsi marquée au sceau de l'érotisme. En réalité, Inès vit une situation paradoxale : occupée à manier l'aiguille, elle n'en connaît pourtant pas la piqûre. Elle aspire à une liberté festive, que le jeu de l'*æquivocatio* subtilement situe sur le terrain viril de l'amour. L'usage qu'elle fait du verbe « *folgar* » – « s'amuser », « jouir » –, dont on connaissait bien, à cette époque, les connotations grivoises<sup>18</sup>, est on ne peut plus clair : ce dont elle rêve, c'est d'une jouissance qu'elle espère trouver dans la vie de couple. On observera d'ailleurs que son premier geste, après le mariage et une fois seule avec l'Écuyer élu de son cœur, sera de reprendre, d'elle-même, les travaux d'aiguille, qu'elle ne voue plus à la géhenne (après 776). Ce n'est pas sans intérêt. L'espoir de la piqûre de l'aiguille n'y est peut-être pas étranger. Mais, ironie du sort, ce mariage désiré et librement consenti, qui aurait dû combler ses vœux, lui ouvrir les portes du monde, se traduit par une aggravation de l'enfermement, fait de sa vie un « bagne ». Inès, qui aspirait à une liberté totale, une liberté excessive, comme il convient à une situation de farce, devient une femme exemplaire, une femme-modèle, par la force de la tyrannie maritale, comme il convient également parfois au genre. Réduite au silence, « tenue en bride » (v. 797), elle tirera les enseignements de ses erreurs jusqu'à inverser le discours en reprenant les mêmes imprécations :

<p><i>Inês :</i>        <i>Renego da discricção !</i>  <i>Comendo ao demo o aviso !</i> (v. 863-864).</p>	<p><i>Inês :</i>        Maudit soit donc le bel esprit !  Et au diable la finesse !</p>
---	---

Forte de son expérience désastreuse, elle saura, le moment venu, choisir le bon mari, qu'elle pourra mener à la baguette et avec lequel elle connaîtra les « joies de mariage », dans la « concorde conjugale » :

<p><i>Inês :</i>        <i>Juro em todo meu sentido</i>  <i>que se solteira me vejo,</i>  <i>assí como eu desejo,</i>  <i>que eu saiba escolher marido,</i>  <i>a boa fé, sem mal engano,</i>  <i>pacífico todo o ano,</i>  <i>que ande a meu mandar !</i> (v. 881-887).</p>	<p><i>Inês :</i>        Je jure sur tout mon bon sens  Que si je me retrouve seule,  Comme je n'ose l'espérer,  Je saurai me prendre un mari  Par ma foi, sans fourberie,  Qui saura toujours filer doux  Et marchera à la baguette !</p>
--	---

#### 4. Les joies de mariage : sortir

Ce mari sera l'âne Pero Marques, qu'Inès a eu l'imprudence de repousser dans un premier temps. C'est lui qui non seulement lui permettra de réaliser son rêve mais l'y aidera de surcroît, en mari attentif, compréhensif et complice qu'il est :

<sup>18</sup> Cf par exemple Eugenio Asensio, « Romance "perdido" de Inés de Castro », *Cancionero musical luso-español*, Salamanca, Sociedad Española de la Historia del Libro, 1989, p. 39.

<p><i>Inês :</i>     <i>Marido, sairei eu agora,</i> <i>que há muito que não saí ?</i></p> <p><i>Pero :</i>     <i>Si, mulher, saí vás i,</i> <i>que eu me irei para fora.</i></p> <p><i>Inês :</i>     <i>Marido, não digo disso.</i></p> <p><i>Pero:</i>     <i>Pois que dizeis vós, mulher ?</i></p> <p><i>Inês :</i>     <i>Ir folgar onde eu quiser.</i></p> <p><i>Pero :</i>     <i>I onde quiserdes ir ;</i> <i>vinde, quando quiserdes vir ;</i> <i>estai, quando quiserdes estar.</i> <i>Com que podeis vós folgar</i> <i>que eu não deva consentir ? (v. 998-1009).</i></p>	<p><i>Inês :</i>     J'ai une envie à satisfaire Et j'attends depuis quelque temps.</p> <p><i>Pero :</i>     Bien sûr. Faites donc dans ce coin, Je sortirai pour un instant.</p> <p><i>Inês :</i>     Mari, je ne dis pas cela.</p> <p><i>Pero :</i>     De quoi parlez-vous donc, ma femme ?</p> <p><i>Inês :</i>     De sortir prendre mon plaisir.</p> <p><i>Pero :</i>     Allez où vous voudrez aller ; Rentrez quand vous voudrez rentrer ; Restez quand vous voudrez rester. De quel plaisir jouiriez-vous Que je n'y puisse consentir ?</p>
---	--

Deux mots-clefs articulent cet échange, vers la fin de la pièce : « *sair* », « sortir », et « *folgar* », « jouir ». Je ne m'attarde pas sur le second, dont la valeur amphibologique est aussi marquée dans la langue française actuelle qu'elle l'était dans le portugais d'alors. Le premier, en revanche, exige des éclaircissements car il fait ici l'objet d'un jeu verbal à triple entente. Il y a d'abord son sens courant, immédiatement perceptible, d'« aller dans la rue ». Mais, probablement parce qu'« aller dans la rue », c'est enfreindre la règle, sociale et morale, qui cantonne la femme à la sphère domestique, c'est s'approprier l'espace masculin, entrer dans le monde des hommes, le mot s'est actualisé dans le champ de l'érotisme et signifie « fornicuer ». Inês joue de cette ambiguïté : le terme assume ainsi une valeur hautement symbolique qui cristallise la duplicité de la femme et de la parole féminine, duplicité qui se construit de manière privilégiée dans l'érotisation du discours. Pero, lui, entend le mot dans son autre sens, de « déféquer » : de ce fait, ce qui est souligné, c'est d'abord la grossièreté du rustaud Pero Marques, puis, mais seulement dans un second temps, sa complaisance, une fois que sa femme a rectifié le tir :

<p><i>Pero :</i>     <i>Com que podeis vós folgar</i> <i>que eu não deva consentir ? (v. 1008-1009).</i></p>	<p><i>Pero :</i>     De quel plaisir jouiriez-vous Que je n'y puisse consentir ?</p>
--	--

Le mari, autrefois prétendant attentif à préserver l'honneur de sa belle, devient ici l'agent de son propre déshonneur en autorisant tous les écarts. La pièce se termine dans ce qui est un véritable festival de grivoiseries, où, dans un périple mémorable, l'âne Pero Marques transporte sa femme sur son dos pour la déposer entre les bras de son amant. Mais il ne faut pas se laisser abuser. L'âne Pero Marques ne serait pas âne s'il n'était bien doté par la nature. En vérité, si Inês a gagné quelque chose à ce second mariage, c'est une sexualité enfin pleinement accomplie. C'est à cette sexualité triomphante et spectaculaire que nous assistons. Mais, en dépit des apparences, et à rebours de ce que la critique a toujours voulu voir dans

cette fin peu orthodoxe<sup>19</sup>, Pero Marques n'en est pas exclu. C'est même tout le contraire : loin d'être le cocu que l'on dit, il prend une part active à la fête, dont il tire son profit. Mari aimant et complice, il est capable de partager sa femme avec un autre pour tenter d'assouvir ce désir qui la taraude et de lui garantir le droit au plaisir. Il n'en est pas moins capable pour autant de répondre lui-même à cette exigence peu commune et de donner à Inès ce que l'autre mari, le cheval concurrent de l'âne, probablement amateur d'autres plaisirs, ne lui avait pas offert : la consommation du mariage. Mais la générosité de la farce va bien au-delà : au bonheur du plaisir partagé, « dans le cadre d'une honnête jouissance des plaisirs conjugaux »<sup>20</sup>, elle ajoute une autre dimension, celle, fondamentale, de la connivence, salutaire pour les rapports du couple. Ce qui se joue ici, c'est le spectacle d'une « concorde conjugale » réussie, dans l'intérêt bien compris du ménage, le mari se devant de veiller à l'épanouissement de son épouse, insatiable et infatigable, comme c'était paraît-il, le propre des femmes en ce « mâle moyen âge », pour reprendre le célèbre mot de Duby, et je me suis laissé dire, à la lumière des travaux de l'historien<sup>21</sup>, que cette question constituait une véritable énigme pour l'homme du temps, et pas seulement dans le monde permissif de la farce.

En conclusion, quels enseignements sérieux peut-on tirer de tout cela ? Et d'abord, faut-il chercher à tirer des enseignements, de quelque nature que ce soit ? Comme on sait, la farce aime à jouer sur l'effet de réalisme. Elle enracine donc les personnages et les actions qui les meuvent dans un quotidien probable. Elle n'invente pas le décor même si elle peut le modifier. À ce titre, les situations d'enfermement évoquées ici relèvent d'une réalité

---

<sup>19</sup> Cette analyse de la farce, que j'oppose, depuis quelques années déjà, aux interprétations courantes, mettant l'accent sur la satire et ne voyant en Pero Marques que le mari benêt, cocu complaisant, prend assise sur le proverbe qui, selon la rubrique initiale de la *Copilaçam*, aurait constitué le motif pour l'élaboration de la pièce, en manière de réponse à un défi lancé au dramaturge, invité à gloser le thème suivant : « *Mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube* » – « Plutôt un âne qui me transporte qu'un cheval qui me désarçonne ». L'énigme de la pièce réside dans ce proverbe, dont l'élucidation garantira une interprétation fiable. Dans l'état actuel de mes connaissances, concernant l'utilisation littéraire de ce proverbe, qui était connu, je ne puis guère que faire les supputations suivantes : la différence entre les deux maris trouve nécessairement son explication dans la différence entre le cheval, l'Écuyer, et l'âne, Pero Marques. L'un et l'autre sont des animaux lubriques, particulièrement bien dotés par la nature. Pero Marques ne peut donc en aucun cas être un impuissant incapable de satisfaire sa femme. Il est bien à la hauteur de la situation. Ce qui est anormal, et en parfaite conformité avec la farce, ce sont les besoins de la femme. De son côté, le cheval n'est pas en reste. La différence entre les deux hommes ne peut donc résider que dans la divergence des goûts et par conséquent l'indifférence de l'Écuyer aux charmes féminins. C'est ce que semble corroborer une expression telle que « *as partes d'além* » – littéralement « les parties qui se situent au-delà », « l'autre côté » –, qui peuvent fort bien dire le rapport contre nature et, en l'occurrence, l'homosexualité. Le cheval, animal noble, pourrait connoter ce goût particulier, « fin », du premier mari.

<sup>20</sup> Claude Thomasset, « De la nature féminine ». Dans Georges Duby, *op. cit.*, p. 75.

<sup>21</sup> Cf notamment Claude Thomasset, dans Georges Duby et Michelle Perrot, *op. cit.*, p. 72sq.

observée, vécue et même généralement acceptée. Tout cela était en quelque sorte dans l'ordre des choses : la femme avait son espace, déterminé par l'homme auquel elle était soumise, et des siècles se seront encore écoulés avant qu'elle puisse en sortir. Sur ce plan, donc, le théâtre vicentin constitue un témoignage comme un autre sur la condition faite aux femmes en ces temps virils, à la misogynie ambiante, quasi naturelle. Faut-il pour autant voir dans les discours prêtés aux figures féminines à la fois une manière de rébellion de celles-ci contre leur sort, autant dire un féminisme avant la lettre, et une prise de position critique contre cette posture, un jugement porté au nom de tous, au nom de l'ordre, par la voix masculine du dramaturge qui a placé ce discours dans la bouche de ces femmes offertes en spectacle, avec un art certain de la mise en scène ? La critique s'est souvent laissé abuser. Omettant de prendre la mesure de ce caractère excessivement spectaculaire et ludique de la farce, elle a essentiellement tiré les conclusions vers le sérieux et mis l'accent sur la visée moralisante et satirique. Inès et Constance ne se veulent pas porteuses des revendications des femmes de leur temps ; elles ne sont rien d'autre que des personnages de farce, extrêmes en tout et en rien représentatives de ces dames de la cour qui se délectent de leur jeu, sans songer un instant à s'identifier à celles qu'elles voient s'agiter sur la scène et à en blâmer le comportement ; ni le dramaturge qui propose le spectacle outrancier ni le noble public qui se plaît à sa contemplation ne voient dans ces contorsions féminines qui se déroulent sous leurs yeux une possible mise en cause de leur autorité, un quelconque péril contre l'ordre établi ou une manière d'y remédier par le rire réparateur ; ni l'une ni l'autre de ces pièces n'offre une morale autre que celle du « tout est permis dans le rire » ; elles s'inscrivent au contraire dans cet « amoralisme tranquille », constitutif du genre, dont nous parle Bernard Faivre<sup>22</sup> ; l'auteur, qui exploite bel et bien cet amoralisme jusqu'au terme de ces pièces, ne saurait être, sur la seule base de ces textes, considéré comme « nostalgique » d'un temps passé plus conforme aux préceptes éthiques de l'époque ; à aucun moment, il ne convie ici chacun à se tenir à sa place, et encore moins les femmes à préserver l'honneur de leur mari dans la réclusion du foyer conjugal et les relations sexuelles limitées au « cadre d'une honnête jouissance des plaisirs conjugaux ». La fin, en apothéose, relève bien plutôt de la surenchère. Comme si rien ne s'était produit, Constance et son Mari s'intéressent, ensemble, à l'incessant va-et-vient des caravelles – comprenez qui voudra ; de leur côté, Inès et Pero Marques jouissent, ensemble, des richesses des échanges triangulaires. Alors, certes, par les voies obliques de la farce, se dessine l'image de l'enfermement et se laissent lire, en toile de fond

---

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 345.



et sur le mode inversé, les codes sociaux et moraux qui définissent la condition de la femme à l'orée de la Renaissance, au lendemain encore du « mâle moyen âge ». Mais, « parenthèse festive, la farce est la revanche des instincts et des pulsions sur les préceptes éthiques », et, dans le spectacle, c'est bien cette dimension comique qui l'emporte en dernier ressort dans l'explosion du rire carnavalesque.

Olinda KLEIMAN

Université Lille III

## Bibliographie

<b>Œuvres de Gil Vicente</b>
<i>Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente</i> , reproduction en fac-similé de l'édition de 1562, Lisbonne, Bibliothèque Nationale, 1928, et notamment <i>Auto da Índia</i> et <i>Auto de Inês Pereira</i> .
<i>Auto de Inês Pereira</i> , feuille volante de la Bibliothèque nationale de Madrid, date inconnue.
I. S. Révah présente une étude comparée des deux leçons de la <i>Farce d'Inês Pereira</i> accompagnée d'un tableau synoptique des deux textes : « Édition critique de l' <i>Auto de Inês Pereira</i> », <i>Recherches sur les œuvres de Gil Vicente</i> , Lisbonne, Bibliothèque du Centre d'Histoire du Théâtre Portugais, 1955, tome 2, 275 p.
Martocq Bernard, <i>Farce d'Inês Pereira</i> (traduction française), Paris, Michel Chandeigne, 2011.
<b>Études</b>
Asensio Eugenio, « Romance "perdido" de Inés de Castro », <i>Cancionero musical luso-español</i> , Salamanca, Sociedad Española de la Historia del Libro, 1989, p. 33-40.
Casagrande Carla, « La femme gardée », dans Duby Georges et Perrot Michelle, <i>Histoire des femmes</i> , Le moyen âge, sous la direction de Christiane Klapisch-Zuber, Paris, Plon, 1991 (édition de référence : 1997), p. 83-116.
Duby Georges et Perrot Michelle, <i>Histoire des femmes</i> , Le moyen âge, sous la direction de Christiane Klapisch-Zuber, Paris, Plon, 1991 (édition de référence : 1997).
Faivre Bernard, art. « farce », dans Michel Corvin, <i>Dictionnaire encyclopédique du théâtre</i> , Paris, Bordas, 1995, p. 344-5.
Galand Perrine, « Moments d'intimité chez Jean Salmon Macrin », dans Claude Millet, <i>La Circonstance lyrique</i> , Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2011, p. 183-194.
Galand Perrine, « Les "essais" latins d'Étienne de La Boétie ( <i>Poemata</i> , 1571) », <i>Étienne de La Boétie, Sage révolutionnaire et poète périgourdin</i> , dans M. Tetel, Paris, Champion, 2004, p. 123-156.
Guillerm Jean-Pierre, Guillerm Luce, Hordoïr Laurence, Piéjus Marie-Françoise, <i>Le Miroir des femmes</i> , Lille, PUL, 1984, 250 p.
Guiraud Pierre, <i>Dictionnaire érotique</i> , Paris, Grande Bibliothèque Payot, 1993.
Kleiman Olinda, « Côté cour, côté rue... côté couvent : <i>La Farce d'Inês Pereira</i> de Gil Vicente », dans Horville Robert, Kleiman Olinda, Logez Godeleine, <i>Théâtre de cour, théâtre de ville, théâtre de rue</i> , Lille, U.L.3, Travaux et recherches, 2001, p.163-175.
Kleiman Olinda, « Qué más Índia que vos ? <i>La Farce de l'Inde</i> , de Gil Vicente : dominante ludique ou visée édifiante ? », dans Penjon Jacqueline et Quint Anne-Marie, <i>Vents du large</i> , Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002, p 97-110.
Kleiman Olinda, « Des Indes, de leurs trésors et de leurs épices : <i>La Farce de l'Inde</i> , de Gil Vicente, ou l'Histoire manipulée », dans Blanco Mercedes, <i>L'Histoire irrespectueuse. Humour, dérision, caricature</i> , vol. <i>Humour et sarcasme dans la fiction historique – Espagne, Portugal, Amérique latine –</i> , Lille, U.L.3, Travaux et recherches, 2004, p. 25-44.
Kleiman Olinda, « Gil Vicente : o texto na sua teatralidade, <i>a letra, a carne, o espírito</i> », dans <i>Por s'entender bem a letra</i> , Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2011, p. 587-599.
Kleiman Olinda, « Figuras femininas e seus amores », dans <i>Gil Vicente 500 anos depois</i> , Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003, p. 277-289.
Pierron Agnès, <i>Dictionnaire des mots du sexe</i> , Paris, Balland, 2010.
Roig Adrien, « La Duplicité, fondement de la <i>Farce d'Inês Pereira</i> », <i>Revista da Universidade de Coimbra</i> , vol. 30, Coimbra, 1983, p. 347-368.
Teyssier Paul, <i>A Língua de Gil Vicente</i> , Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005, en particulier le chapitre douze, intitulé « Le carnaval du langage », p. 581 à 606.
Thomasset Claude, « De la nature féminine », dans Duby Georges et Perrot Michelle, <i>Histoire des femmes</i> , Le moyen âge, sous la direction de Christiane Klapisch-Zuber, Paris, Plon, 1991 (édition de référence : 1997), p. 55-81.

Toscan Jean, *Le Carnaval du langage, le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino – XV<sup>e</sup>- XVII<sup>e</sup> siècles*, Lille, PUL, 1981, 4 vol.

Vecchio Silvana, « La bonne épouse », dans Duby Georges et Perrot Michelle, *Histoire des femmes, Le moyen âge*, sous la direction de Christiane Klapisch-Zuber, Paris, Plon, 1991 (édition de référence : 1997), p. 117-145.