



Transmettre par le théâtre le savoir licite et illicite sur le mariage : la Farsa del matrimonio de Diego Sánchez de Badajoz

Françoise Cazal

► To cite this version:

Françoise Cazal. Transmettre par le théâtre le savoir licite et illicite sur le mariage : la Farsa del matrimonio de Diego Sánchez de Badajoz. CNRS-Université de Toulouse-LeMirail. La transmission de savoirs licites ou illicites dans le monde hispanique du XIIe au XVIIe siècles, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 10 p., 2010, Méridiennes. <halshs-00486058>

HAL Id: halshs-00486058

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00486058>

Submitted on 24 May 2010

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.

Transmettre par le théâtre le savoir licite et illicite sur le mariage : la *Farsa del matrimonio* de Diego Sánchez de Badajoz

Françoise Cazal
Université de Toulouse
FRAMESPA-UMR 5136 CNRS
LEMSO

La *Farsa del matrimonio*, l'une des 27 pièces de Diego Sánchez de Badajoz réunies dans la *Recopilación en metro*, Séville, 1554¹, pose de façon particulièrement intéressante le problème de la transmission du message didactique. Comme les autres pièces de cet auteur, elle obéit à un double cahier des charges : transmettre (ou rappeler) aux spectateurs un contenu doctrinal (ici, tout ce qui a trait au Sacrement du mariage), mais aussi un contenu moral et pratique destiné à guider les paroissiens dans leurs comportements au sein de l'institution du mariage. La transmission de ce double versant didactique, comme dans toutes les *Farsas* de Sánchez de Badajoz, est rendue plus amène par l'emploi de procédés comiques aux formules bien établies.

Au-delà de l'apparente simplicité de cette recette de base, les procédés avec lesquels cet auteur de théâtre transmet son message sont complexes. L'emploi de certaines formes de dramatisation destinées à exprimer un savoir licite reflétant l'opinion de l'Église voisinent avec d'autres types de stratégie dramatique destinés à faire passer un message comportemental qui, parce qu'il inclut des éléments proprement "indicibles" (ce qui a trait à la sexualité du couple), ne peut être proposé aux spectateurs sous la même forme que le message canonique. L'opposition structurante entre "savoir licite" et "savoir illicite" se décline donc plus précisément, dans la *Farsa del matrimonio*, sous la forme d'un savoir doctrinal explicite et celle d'un savoir comportemental non formulé dans le discours dramatique mais évoqué dans l'action, ce qui est une façon de transmettre le savoir moins déclarative mais tout aussi efficace.

Il n'est pas prévu d'aborder, dans cette brève étude, la question des sources scripturaires du dialogue, mais bien de se centrer sur l'observation de la technique dramatique mise au service de ces deux savoirs que sont le savoir licite, formulable, et le savoir illicite, indicible, autrement dit, de voir comment sont mis en théâtre de façon spécifique les divers savoirs sur le mariage transmis à l'occasion de cette pièce.

Quelques mots d'abord afin de mieux comprendre la place de la *Farsa del matrimonio* à l'intérieur de la production dramatique du curé de Talavera.

Alors que l'on divise habituellement les textes de cet auteur en *Farsas* profanes et *Farsas* religieuses, le genre auquel rattacher cette pièce est problématique. Ce qui a trait à l'enseignement doctrinal y occupe une place suffisamment étendue pour qu'on puisse la considérer comme une pièce religieuse, mais la mise en scène de la société civile y est suffisamment développée pour que l'on considère qu'elle appartient tout autant au genre des *farsas* profanes. Par ailleurs, au sein d'un répertoire de théâtre éphémère, conçu pour être représenté une seule fois (parfois deux) à l'occasion d'une fête religieuse (Noël, ou la Fête-Dieu, essentiellement), le texte de la *Farsa del matrimonio* se caractérise par la persistance et la fréquence de son réemploi : utilisable pour toute fête de mariage, cette *Farsa* a connu un destin éditorial remarquable, sous forme de nombreuses éditions en "*pliegos sueltos*", autre aspect qui la rapproche du sort que connaissent certaines *farsas* profanes à succès du même auteur, comme la *Farsa de la ventera*.

Une autre spécificité de la *Farsa del matrimonio*, qui représente un bon exemple de la variété avec laquelle les schémas traditionnels sont adaptés par Diego Sánchez, est la façon dont est décliné le personnage du Berger ; ce personnage à tout faire du théâtre espagnol du XVI^e en général, et de celui de Sánchez de Badajoz en particulier, présente ici un trait original : cette pièce est la seule des 27 *farsas* à proposer un Berger en famille, avec sa femme et sa fille. Ailleurs, il est toujours, sur le plan familial, un électron libre, sauf dans un autre cas, la *Farsa del juego de cañas*, où il est accompagné d'une Bergère, mais qui a essentiellement une fonction ornementale de chant et de danse et n'est pas vraiment un personnage à part entière. Ici, c'est tout à fait différent, et la femme du Berger appelée "Muger" ("Femme") dans le bloc didascalique initial et, qui sera par la suite, dans les didascalies de

¹ Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro*, (Sevilla, 1554), éd. Frida Weber de Kurlat, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Dámaso Alonso", Facultad de filosofía y Letras, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968. *Farsa del matrimonio*, pp. 329-353.

personnages, appelée sobrement "Ella" ("Elle"), ainsi que sa fille, Menga, ont leur rôle propre et participent abondamment à l'action et au dialogue².

La structure familiale du Berger dans la *Farsa del matrimonio* a plusieurs avantages dans la perspective de la transmission du savoir. D'abord, celui de donner la parole aux femmes : pour mesurer la présence dialogale de la femme du Berger dans cette pièce, il suffit de dire qu'elle restera présente sur scène encore plus longtemps que le Berger lui-même. Une grande partie des dialogues théoriques concernant les rapports d'autorité au sein du couple auront lieu entre le Berger (appelé lui aussi, de façon générique, "Él" ("Lui"), et "Ella", sa femme. Cette dénomination des personnages souligne leur valeur représentative et, en quelque sorte, les "dépastorise", les universalise. La situation onomastique est un peu différente pour la fille du couple appelée tantôt Menga, tantôt Mencía, qu'il fallait nommer individuellement pour mieux la différencier de sa mère dans le dialogue et aussi pour respecter la symétrie entre elle et le personnage du Valet Martin ("Moço Martín") auquel on finira par la marier³. Ce répertoire de personnages a l'avantage de représenter sur scène le couple à deux moments de son existence, à l'âge de la maturité, avec Él et Ella, mais aussi le couple en formation, avec Menga et le Moço Martín, double perspective qui permet d'évoquer les différents dangers qui guettent le couple à diverses époques de la vie. La présence de deux générations (les parents, la fille) donne, par ailleurs, un cadre plausible à la mise en scène de la transmission d'un savoir social ancestral sur le mariage. L'existence du personnage de la jeune Mencía permet à la fois de concrétiser devant les yeux des spectateurs le fruit souhaité du mariage dont il est amplement question dans le texte, à savoir les enfants, et de mettre en scène la transmission du modèle parental. Dans ce petit monde très structuré, la "perturbation" génératrice de ressort dramatique se manifeste sous la forme d'un jeune moine entreprenant prêt à abandonner son habit pour séduire la fille du Berger, mais qui échouera dans son entreprise de séduction quand sera révélée au grand jour l'infirmité "honteuse" dont il souffre (une double hernie).

Si l'on envisage la répartition des personnages selon le critère du sexe, malgré cette multiplication des dénominations féminines ("Muger", "Ella", Menga, Mencía) l'avantage reste du côté masculin : aux rôles masculins déjà cités du Berger, du Moine et du jeune Martín s'ajoute un personnage comique final, le "*Maestro de quebraduras*" (nommé "*Potrero*" dans les didascalies de noms de personnages), à savoir le barbier-chirurgien qui opère les hernies. Quatre hommes et deux femmes, voilà, quoiqu'il en soit, une distribution de rôles plus abondante que dans bien d'autres pièces de Sánchez de Badajoz, signe qui montre, avec des entrées et sorties de personnages plus nombreuses que de coutume, que la dramatisation de cette pièce est parmi les plus élaborées de la production dramatique de cet auteur.

Après ce préambule, venons-en à l'exposé des divers types de savoirs au cours de la pièce.

Au début, dans le prologue⁴ (v. 1-112), le Berger explique au public les deux satisfactions principales qu'apporte le mariage, la descendance et le plaisir charnel, puis rappelle le miracle des Noces de Cana, avant d'évoquer le mystère du Sacrement du mariage en vertu duquel deux âmes ne font plus qu'un corps. Suivent des commentaires selon lesquels le mariage offre solidarité et bonne compagnie, comme le montre le fait qu'Adam ait préféré sa femme à tout le reste de la création, de la même façon que tout homme préfère s'installer avec la femme de son choix plutôt que de rester auprès de son père et de sa mère. La conclusion du prologue est que le mariage apporte beaucoup, pourvu qu'on n'oublie pas Dieu au profit du Diable, et qu'il est bien dommage qu'Adam se soit laissé entraîner par Ève et qu'il n'ait pas fait preuve de plus de fermeté envers elle, quand elle lui a présenté la pomme :

Pastor	Si dixera: "No curemos, anda, después comeremos", ja[o]sadas, que ella callara! (v. 110-112) ⁵
--------	---

C'est en enchaînant de façon humoristique sur ces mots où l'on suggère de faire taire les femmes que la femme du Berger fait son entrée sur scène et dans le dialogue, houspillant son mari parce qu'il donne trop d'importance à ces vieilles histoires, et établissant le thème dont il va être

² Il existe un deuxième cas où l'on mentionne indirectement une compagne du Berger, c'est le prologue de la *Farsa theologal*, où le Berger relate une scène de ménage sortie tout droit d'un fabliau du Moyen-Âge, mais, dans cette *Farsa*, la présence de la femme du Berger n'est pas concrétisée sur scène.

³ Peut-être l'attribution d'un nom aux deux partenaires du jeune couple en formation est-elle une façon de mettre l'accent sur la génération montante.

⁴ Dans le prologue, le Berger est encore désigné sous ce nom dans la didascalie et ne sera désigné par le nom de "Él" qu'à la fin de celui-ci.

⁵ Berger : "S'il avait dit : 'N'y prêtons pas attention, / allez, on mangera plus tard', / pardieu, elle n'aurait rien dit!"

longuement débattu : qui est supérieur à l'autre dans le couple? L'homme ou la femme? La partie de la *Farsa* qui s'ouvre ici expose de façon très explicite des arguments construits sur le modèle bien connu du débat scolastique. Toutefois, soucieux de varier les méthodes d'exposé même à l'intérieur de ce micro-genre qu'est le débat, le dramaturge utilise deux schémas de structuration des répliques totalement différents. La première partie de l'échange se fait selon le modèle suivant, repris en plusieurs noyaux successifs : une affirmation véhémement et excessive de la supériorité de la femme par Ella, suivie d'une réplique ironique et misogynne lancée par Él, pour contredire la précédente :

Ella	¿Veys, veys?, ¡qué perplexidades! Dexate dexas vejezes, que la muger, a la vezes, dize mejor las verdades, y aon tiene más dinidades —que es Dios hijo de muger— más gracias y más saber.
Él	¿Saber? Bien sé que en maldades. (v. 113-120) ⁶

Les noyaux dramatiques qui reprennent ce schéma sont au nombre de sept (jusqu'au vers 164), le débat pouvant se résumer à ceci : qui commande dans le couple? Le meilleur (sous entendu "la meilleure") ou le plus fort? Après ce premier affrontement qui n'est pas très à son avantage, la femme change de tactique et biaise le débat qui portera désormais sur la question de savoir qui doit commander dans le couple et non plus sur la question de fond de déterminer, dans l'absolu, lequel est supérieur à l'autre (v. 156-159).

L'issue du premier affrontement étant incertaine, les personnages se livrent ensuite à un deuxième style de débat, structuré en deux passes d'armes seulement, et dont l'aspect formel scolastique est toujours très marqué, (chacun de ces échanges comporte une longue tirade de la femme suivie d'une réplique du mari, tout aussi consistante) : à chaque fois, une première longue argumentation solennelle de la femme (v. 165-184) n'est séparée de la réplique symétrique du mari (v. 193-224) que par un bref échange agressif comique où l'affect remplace l'argumentation rationnelle (v. 185-192). Dans son exposé, Ella fait valoir deux arguments qui sont à l'avantage de la femme : le premier est qu'Ève a été créée à partir d'un être vivant, alors qu'Adam a été façonné misérablement à partir de la terre inerte (première supériorité de la femme sur l'homme) ; le deuxième est que Dieu a jugé bon de s'incarner dans le sein d'une femme. Le mari va contredire savamment le premier argument, mais néanmoins reconnaître la validité du deuxième :

Él	[...] que hu gran ensalçamiento para las favorecer nacer Dios de una muger." (v. 221-223) ⁷
----	--

Cette courtoisie face à l'adversaire n'est cependant pas, de sa part, une façon de capituler devant Ella, car Él rappelle ensuite que Dieu a nettement favorisé les hommes, au ciel et sur terre. Une deuxième passe d'armes s'ensuit, où Ella brandit l'argument que le Christ s'est incarné dans une femme sans l'aide d'un homme, ce à quoi son mari répond par cet autre argument de poids que Dieu a choisi de s'incarner sous forme d'un homme et non d'une femme.

L'élément commun à ces deux joutes successives, c'est la victoire du mari. Mais la femme est mauvaise perdante et, n'admettant pas sa défaite, cherche la dispute : cette partie de l'argument de la pièce donne l'occasion à Diego Sánchez de faire suivre ces échanges scolastiques, qui auraient risqué de fatiguer un peu la patience de l'auditoire, par un épisode de dispute "farcesque" (v. 261-296), la "*riña*", destiné à détendre les spectateurs.

Ces deux débats successifs, centrés sur la démonstration rationnelle de qui a la supériorité dans le couple, offrent au public l'exposé d'un savoir licite qui, on l'a vu, prend le temps d'être développé en arguments contradictoires bien structurés. Aussi bien le déroulement de l'argumentation que sa conclusion font partie d'un savoir officiel transmis comme tel où le verbe prime sur l'action. La *disputatio* est certes entrecoupée de brefs moments de disputes conjugales, mais finalement tout n'est que discours et aucune action véritable n'est venue se mêler à ce théâtre purement verbal⁸.

⁶ Elle : "Vous voyez un peu : que de doutes! / Laisse donc ces vieilles histoires / car la femme, souvent, / dit mieux les vérités / et a même plus d'autorité / —car Dieu est fils d'une femme— / plus d'inspiration et de savoir". / Lui : "Du savoir? Surtout dans le domaine du mal!"

⁷ Lui : "Ce fut un grand honneur / pour les favoriser / que Dieu naisse d'une femme".

⁸ On retrouve dans le fonctionnement de ce passage de la *Farsa del matrimonio* quelque chose qui est bien proche de celui des "*Farsas dialogales*", où tout repose soit sur un échange de questions-réponses entre un ignorant et un savant, soit sur un argumentaire serré développé par deux personnages égaux en savoirs, comme dans la *Farsa de la Natividad* où le prêtre et le

L'universalité de ce débat de fond sur la prééminence de la femme ou de l'homme dans le couple est renforcée non seulement par l'emploi de noms de personnages universels (Él et Ella), mais aussi par de constantes références aux archétypes d'Adam et d'Ève.

On a pu constater que le prologue et le double débat forment un ensemble particulièrement dense. Pourtant, Diego Sánchez ne s'en contentera pas et reviendra sur l'exposé du savoir dogmatique sur le mariage en introduisant un nouveau personnage, le Moine (Frayle), dont l'autorité d'homme d'Église renforcera encore le poids intrinsèque des arguments exposés.

Cependant, avant de poursuivre l'observation de la technique de transmission des savoirs dans cette *Farsa*, revenons un instant sur cette *riña* qui conclut le premier bloc d'exposé scolastique, car elle est dotée de quelques caractéristiques qui sont loin d'être anodines, dans la perspective de la transmission du savoir. La *riña*, dans le théâtre de Sánchez de Badajoz, se résume à ceci : deux personnages sont sur le point d'en venir aux mains après s'être insultés copieusement quand se présente un personnage supérieur en savoir et en sagesse, qui s'interpose entre eux, demandant la raison de la dispute et servant de médiateur. Il semble, au premier abord, que ce schéma habituel soit parfaitement respecté dans cette pièce :

Aquí entra un Frayle con su criado Martín

Frayle	Deo gracias
Él	Dios mantenga.
Frayle	¿Sobre qué estáys debatiendo?
[...]	
Ella	¡O, que norabuena venga! El padre nos juzgará. (v. 297-302) ⁹

Pourtant, on observe une différence avec le schéma traditionnel. Tout d'abord, lorsque se présente le Moine, la partie physique de la dispute est déjà terminée et les adversaires se sont réconciliés parce que le mari, tout en se sachant vainqueur du débat sur le plan intellectuel, a préféré néanmoins s'incliner pour que la paix revienne entre lui et sa femme. Le mari, en effet, a reconnu d'un ton bonhomme :

Él	En fin, servillas, servillas, que por malas o por buenas hannos de echar las melenas; por demás son la coxquillas. (v. 293-296) ¹⁰
----	--

Cette résolution interne de la *riña* par esprit de paix de l'un des adversaires est un fait unique dans tout le théâtre de Sánchez de Badajoz (qui compte pourtant des *riñas* par dizaines) et revient, de fait, à élever celui qui calme le jeu (le mari) à la fonction de personnage de sage, avant même que le docte personnage officiel porteur de la voix de l'Église n'intervienne à son tour. Face à cette entorse notable aux habitudes du dramaturge (et l'on sait que Diego Sánchez travaillait très consciemment sur la mémoire et les attentes de son public d'une représentation à l'autre), on devine que, sous le contenu explicite, se dissimule un autre enseignement, formulé d'une autre façon, non pas sous forme de contenu verbal, mais sous forme d'action ou d'attitude mise en scène sans commentaire savant. Pour ce faire, le dramaturge ne met pas en scène nommément des personnages bibliques comme dans ses *Farsas figurativas*, mais calque ses personnages populaires sur les archétypes bibliques sous-jacents : la femme du Berger, nouvelle et éternelle Ève, se montre orgueilleuse et prétentieuse dans son argumentation et manifeste sa fausseté en tentant de remplacer subrepticement le sujet initial du débat par un autre sujet proche. Mais la solidité avec laquelle le mari garde le cap, face à cette tentative, souligne sa supériorité sur son lointain modèle, Adam. Ainsi, le dramaturge, tout en feignant d'accorder une chance égale à l'homme et à la femme dans le débat scolastique mis en théâtre, transmet le message subliminal que lui dicte la misogynie de son époque, à savoir l'infériorité, la sottise et le ridicule de la femme. On assiste déjà ici, dans cette partie de la pièce consacrée à l'expression d'un savoir licite et doctrinal, à une première apparition précoce d'une autre façon, non verbale cette fois, de transmettre un message, façon qui sera utilisée systématiquement dans le

moine rivalisent en subtilité pour démontrer quel fut le plus grand bonheur de Marie, concevoir ou enfanter. Ce savoir, issu de textes de la patristique, est proposé sous une forme qui l'officialise encore plus, celle du débat théologique, réminiscence des études suivies en la matière par Diego Sánchez qui était lui-même prêtre et avait étudié jusqu'au modeste grade de *Bachiller*.

⁹ Ici entre un Moine avec son serviteur Martín

Moine : "Deo gracias". Lui : "Dieu vous garde". / Moine : "Sur quoi êtes-vous en train de débattre?" / [...]. Elle : "Oh, à la bonne heure! / Le Père va pouvoir nous servir de Juge".

¹⁰ Lui : "Enfin, servons-les, servons-les, / parce que, de bon ou de mauvais gré, /elles ont toujours le dessus ; / les disputes ne sont pas souhaitables".

deuxième volet de la pièce. On constate toutefois que cette première apparition de la transmission non verbale d'un savoir se produit dans un intermède comique de la pièce.

Il est une autre caractéristique de la *riña* de la *Farsa del matrimonio* mais, cette fois-ci, tout à fait habituelle dans le théâtre de Sánchez de Badajoz, celle de voir se détourner en partie l'agressivité du Berger vers le personnage du savoir. Dès que le religieux pacificateur s'approche, au lieu de réagir aimablement à son égard, la seule préoccupation du Berger est d'éloigner sa femme et de mettre à l'abri sa fille de ce danger bien connu pour la vertu féminine qu'est le moine mendiant : "¡Ola! ¡Ha!, vate corriendo, / a poner recado en Menga" (v. 299-300)¹¹. Le rappel de la réputation de vie dissolue des moines¹² à cet endroit du texte est certes probablement posé comme un jalon pour annoncer le rôle perturbateur que ce moine-là jouera par la suite dans la pièce, une fois sa fonction savante terminée, et revêt par conséquent un rôle interne structurant. Mais il concourt surtout à faire passer un message par l'exemple. De même que la *riña*, traitée sous la variante de la scène de ménage, suggérait que mari et femme peuvent se disputer, pourvu que finalement l'un des deux cède pour se réconcilier, ici la réaction du mari montre combien il faut être prévoyant et ne pas exposer les femmes de la maison aux risques de la séduction par les étrangers et en particulier par ces moines qui, sous prétexte de demander la charité, s'introduisent dans les foyers. La formule comique traditionnelle de l'affrontement entre le Berger et le personnage du savoir est donc utilisée ici pour transmettre un conseil pratique aux jeunes mariés en l'honneur desquels est jouée cette pièce de théâtre¹³.

Le premier commentaire du Moine porte non pas sur le débat de fond qui oppose le couple, mais précisément sur cette première réaction épidermique du mari, et Sánchez de Badajoz s'offre le luxe, avec beaucoup d'humour, de placer dans la bouche du Moine des conseils pour éviter que la femme ne soit infidèle (v. 321-341). Le contenu en est qu'il ne faut pas offenser la femme vertueuse par une surveillance excessive de ses faits et gestes, et qu'il est inutile d'essayer d'endiguer la légèreté de mœurs de celle qui n'a pas de vertu. Une attitude fataliste, en somme, qui préconise de s'en remettre à Dieu :

Frayle	Si Dios no haze la guarda la ronda poco aprovecha
Él	Essa es la verdad derecha (v. 339-341) ¹⁴

Ces vers qui terminent les conseils sur la prévention de l'adultère permettent d'observer, au passage, un mode de discours dialogal intéressant, le "duo" ou fusion des répliques du Moine et du mari et reflètent une parfaite harmonie entre les deux personnages sur ce sujet précis, alors même que les personnages sont opposés par nature. Ce fonctionnement du dialogue, habituellement réservé aux moments d'effusion mystique dans le théâtre de Sánchez de Badajoz, s'applique ici à une question fondamentale dans le fonctionnement de l'harmonie du couple. On peut se demander si l'emploi de ce mode dialogal fusionnel est censé, dans l'esprit du dramaturge, induire une meilleure adhésion du public à l'idée proposée.

Cependant, cet excursus sur la fidélité dans le couple n'est qu'un préambule et le Moine médiateur intervient ici non pour régler le côté physique de la dispute, déjà réglé, mais le côté théorique du débat. Cependant, pour que le Moine puisse intervenir, il faut que mari et femme lui exposent la question débattue avant son arrivée (v. 345-353), manière commode pour Diego Sánchez de recourir à ce procédé majeur des textes didactiques qu'est la reformulation des points importants.

Le Moine, en tant que personnage savant, permet au dramaturge de reprendre la question à la racine, dans une perspective érudite et historique. Résumons en quels termes il le fait : Dieu, lorsqu'il créa la femme, ne la soumit pas à la sujétion de l'homme, mais en fit deux êtres égaux ; ce n'est qu'après la chute qu'en guise de châtiment la femme fut soumise à l'homme. L'intervention du Moine va donc dans le sens du mari. Mais Ella biaise à nouveau, comme elle l'avait déjà fait dans le débat qui l'opposait à son mari, confirmant en actes (actes de paroles, mais actes quand même) sa nature féminine retorse : elle déduit en effet de ce que vient de dire le Moine que la femme, quand elle est

¹¹ Lui : "Hola! Va en vitesse / avertir Menga".

¹² Cette critique de la vie dissolue des moines se trouve ici exposée dès le moment où le Moine se présente pour jouer son rôle de savant et de pacificateur. On sait que, de façon très pragmatique, Sánchez de Badajoz est capable d'utiliser dans ses pièces le Moine d'abord comme personnage du savoir, sérieux et écouté, pour, un peu plus loin dans la *Farsa*, lui faire jouer un rôle ridicule, voire l'affubler de tous les vices. Ce fonctionnement étanche des personnages selon leur rôle du moment, tellement éloigné de la conception moderne du personnage dramatique doté d'une cohérence interne, a été souvent la source de malentendus dans la réception de ce théâtre au XX^e siècle.

¹³ On voit que le message supplémentaire apporté par la dramatisation au contenu des discours peut se produire selon deux modalités : ou bien il s'agit d'un apport indépendant, un véritable "supplément inédit" (ex. : mettre en garde contre les moines), ou bien d'un complément du message déjà délivré explicitement (ex. : dans le débat, la victoire finale du mari souligne *a posteriori* la sottise prétentieuse de la femme qui avait déjà été amplement démontrée par celle-ci au cours de l'argumentation).

¹⁴ Moine : "Si Dieu ne monte pas la garde, / la surveillance ne sert à rien". / Lui : "C'est la pure vérité".

profondément bonne et vertueuse, n'a pas à être assujettie à l'autorité du mari (v. 377-380). Mais le Moine, tout comme le mari, ne s'en laisse pas conter et argumente en s'appuyant sur deux cas de figure : la femme peut être bonne, mais stupide, ou bien intelligente, mais mauvaise, et, dans les deux cas, elle a besoin d'être guidée par son mari. Une fois apurée toute possibilité d'objection sur le débat entre la femme et le mari et réglés ces deux aspects pratiques, savoir qui commande à la maison et comment éviter l'adultère, le Moine reprend à la base l'exposé de la doctrine de l'Église sur la question du mariage, afin de fournir aux spectateurs une argumentation encore mieux étayée :

Frayle Si estáys atentos, callados,
con el ayuda divina
os daré alguna doctrina
en esto de los casados. (v. 393-396)¹⁵

On retrouve en particulier, dans l'exposé du Moine, une idée déjà formulée dans le prologue, celle d'un seul corps pour deux âmes, mais cette fois-ci légèrement modifiée pour signifier que c'est le mari qui doit exercer l'autorité dans le couple :

Frayle Desque son por Dios juntados
son un cuerpo y no dos pieças:
no conviene dos cabeças
para ser bien conservados.
Bástales la del varón
que suele ser, comúnmente,
más ábil y suficiente
para seguir la razón; (v. 397-404)¹⁶

Mais Diego Sánchez, qui sait parfaitement organiser, au niveau du discours, des rebondissements capables de maintenir l'intérêt du spectateur et donc de garantir la transmission du message, laisse une ouverture et, de façon inattendue, le personnage du Moine concède qu'il y a un domaine où la femme doit commander (v. 417-420). Le mari veut aussitôt savoir quel est ce domaine. C'est à ce moment que se produit dans le texte le premier silence et la première réticence : "después te lo diré"¹⁷, annonce le Moine (v. 423). Suit alors, à voix haute, un long cahier des charges des droits et devoirs du mari et de la femme dans le couple (v. 425-464), mais le mari taraudé (comme le spectateur) par l'envie de savoir quel est ce fameux domaine où les femmes doivent commander (v. 465-468), presse le Moine d'apporter des précisions. Cette fois-ci, la réponse tant attendue tombe, claire et nette :

Frayle En los actos conjugales
han de mandar a la yguala (v. 469-470)¹⁸

Jouant habilement avec la dialectique de l'occultation et du dévoilement, le dramaturge oppose successivement le désir d'en savoir plus (exprimé d'abord par l'homme, puis par la femme) à diverses échappatoires formulées par le Moine : la première consiste, sous prétexte qu'on ne peut pas dire ces choses-là en termes clairs ("el romance es deshonesto", v. 474), à parler à l'oreille du mari de façon inaudible pour le public qui, à travers les exclamations horrifiées du mari, peut déduire qu'il s'agit des exigences sexuelles de la femme :

Pastor "¡Ox, ahuera, hi de perro!,
pues, anque huesse de hierro
no lo podría bastar." (v. 476-477)¹⁹

Un voile pudique est donc jeté sur ces confidences faites à l'oreille du mari, ce qui permet à la fois de respecter le code de la bienséance théâtrale et de piquer au vif la curiosité du spectateur, déclenchant chez celui-ci une attitude très active de reconstitution du fragment de discours manquant. Ici, ce n'est pas le spectateur qui est en surplomb de l'action, mais c'est un personnage qui en sait plus que le

¹⁵ Moine : "Si vous écoutez attentivement et en silence, / avec l'aide de Dieu / je vous transmettrai quelque doctrine / sur le sujet du couple marié".

¹⁶ Moine : "Dès le moment où Dieu les unit, ils sont un seul corps et non plus deux êtres : deux têtes ne conviennent pas pour la conservation de l'homme. Celle de l'homme suffit, habituellement la plus apte et autonome, pour suivre la voie de la raison".

¹⁷ Moine : "Je te le dirai plus tard".

¹⁸ Moine : "Dans les actes conjugaux, ils doivent commander de façon égale".

¹⁹ Berger : Hors d'ici, fils de chien! / car, même robuste comme le fer, / je ne ne pourrais pas y suffire".

spectateur ; ce déficit d'information provoque une soif de savoir qui met le spectateur dans les meilleures conditions possibles pour recevoir les messages transmis.

Pourquoi ne pas répéter un jeu de scène qui marche? C'est au tour de la femme d'exiger du Moine des précisions : "Aclare el padre la cosa". (v. 491)²⁰. Cette fois-ci, le dramaturge utilisera une autre stratégie dialogale pour éviter la réponse directe : le quiproquo. Le Moine, feignant de se plier à la volonté de savoir de la femme, lui donne une réponse fort éloignée des paroles réellement prononcées à l'oreille du mari :

Frayle	Hermana, estad sosegada: digo que en ser castigada —familia, hijos, criados— tengan yguales cuydados el casado y la casada. (v. 492-496) ²¹
--------	--

Cette habile échappatoire, créant une complicité masculine entre le Moine et le mari, est saluée joyeusement par ce dernier, et la femme est ridiculisée encore une fois sur scène par la facilité avec laquelle on la berne. La demande réitérée d'explications formulée par le couple est résolue, dans le dialogue, par une double esquive et le public n'en saura pas plus. Le débat théorique sur le mariage s'arrête là, marquant une frontière avec la suite de la *Farsa* qui sera surtout du théâtre d'action et du théâtre comique.

On a donc pu observer que, déjà, à la fin de la partie didactique de la *Farsa*, le thème de la sexualité s'exprimait sous forme de réticences et de déficit de transmission du discours. Cette stratégie de dramatisation sera intensifiée dans le deuxième volet de la pièce²², volet dans lequel les enseignements didactiques ne vont pas disparaître totalement, mais où l'action et les effets comiques vont prévaloir très nettement, et où les développements didactiques seront résiduels. Le message didactique —car jamais, même au plus fort de la partie comique, le dramaturge ne renonce totalement à faire passer un enseignement— ne sera donc pas transmis selon les principes employés auparavant, mais principalement sous forme de modèle, à suivre ou à ne pas suivre. Tout ce deuxième volet de la *Farsa* sera structuré autour d'un personnage neuf (neuf dans tous les sens du mot, parce que non encore utilisé dans la pièce et neuf parce qu'il s'agit d'un personnage en devenir) : la fille de Él et Ella, la jeune Menga.

Résumons de l'action ce qui est nécessaire pour bien cerner le déroulement des diverses stratégies de transmission des savoirs.

Le Moine s'enquiert de la fille du Berger, et apprenant par une indiscretion de Ella, qui a la langue trop longue, que la jeune Menga est en âge de se marier ("muger para casar", v. 502), propose aux parents de prêcher les vertus de l'état de nonne à la jeune fille, état qui réglerait le problème posé par l'absence de dot. Pendant que les parents vont chercher leur fille, le spectateur apprend que le véritable dessein du Moine est de séduire la jeune fille. Lorsque la jeune Menga se présente, le Moine, comme prévu, lui dépeint les avantages de l'état monastique (v. 537-566) et, à la fin de ce sermon, interroge la jeune fille sur sa décision, lui donnant la parole pour la première fois :

Frayle	¿Queréys ser monja o casada?
Él	¿Qué quies, hija? ²³
Menga	Como madre (v. 575-576) ²⁴

Cette première réponse contient tout ce qui caractérisera le personnage de Menga : le laconisme et l'ambiguïté. Non que la jeune Menga se voie restreinte dans sa liberté d'expression par ses parents. Le dramaturge a pris soin de mettre dans la bouche de chacun d'eux une phrase encourageante : le "¿Qué quies, hija?" du père est redoublé par un "Ella diga lo que quiere" de la mère (v. 581) où perce une protestation contre le Moine, qui s'obstine à interpréter le "comme ma mère", de Menga comme un "comme ma mère voudra" (v. 577, 580 et 582) :

Frayle	¿Lo que quier madre, donzella?
Menga	No, no.

²⁰ Elle : "Que le Père explique la chose."

²¹ Moine : "Ma sœur, ne vous inquiétez pas :/ je veux dire que dans les charges domestiques / —famille, enfants, serviteurs— / l'homme et la femme / doivent avoir les mêmes soucis."

²² Il faut toutefois préciser que cette pièce ne présente pas un contraste aussi absolument marqué que de coutume entre la partie didactique et le deuxième volet tourné vers l'action et le comique.

²³ La réplique interrogative du Moine n'est pas suivie immédiatement de la réponse de Menga, mais laisse s'interposer la question du père : cet habile procédé laisse attendre au spectateur la réponse de la jeune fille et en souligne l'effet.

²⁴ Moine : "Vous voulez être nonne ou femme mariée?" / Lui : "Que veux-tu ma fille?" Menga : "Moi, tout comme ma mère".

Le parcours de l'argument de cette *Farsa*³⁰ permet de dégager, en prenant un peu de distance, les ensembles pertinents qui la composent. On voit que Diego Sánchez conjugue l'enseignement théorique de l'Église sur le couple avec des mises en garde pratiques : ne pas laisser s'installer la mésentente trop longtemps dans le couple, réserver quelques éléments de la vie de couple où la femme ait aussi ses prérogatives, ne pas marier sa fille au premier venu, ne pas laisser femme et fille en compagnie d'un moine de passage, etc.

Pour transmettre les enseignements théoriques, le dramaturge utilise des répliques longues et structurées et, pour les enseignements pratiques, un dialogue beaucoup plus fluide, où se concentrent les effets comiques.

Malgré l'emploi de deux techniques de dramatisation très différentes, les éléments de convergence entre les deux volets de la pièce sont nombreux. Dans le deuxième volet de la *Farsa*, les comportements sur scène du personnage de la mère, calqués sur ceux de son ancêtre Ève (sottise, crédulité, malhonnêteté, cupidité, orgueil, initiatives intempestives, chute devant la proposition tentatrice, entraînement des autres dans le mal) vont convaincre encore plus certainement le spectateur de l'infériorité féminine et de la nécessité d'obéir au mari que n'ont pu le faire les développements scolastiques de la première partie.

La cohérence entre le message théorique et le message pratique ne s'établit pas seulement au niveau thématique, mais à des niveaux de nature différente et complémentaire : l'exposé théorique selon lequel, dans le mariage, il n'y a plus qu'un corps et une tête, celle du mari, est dramatisé sous forme d'action comique dans le deuxième volet de la pièce : lorsque le mari s'absente, Ella n'a plus, au sens propre, sa tête et, restant seule avec sa fille en compagnie du Moine, se laisse berner, démontrant par l'exemple qu'une femme est incapable de se gouverner dès qu'elle est loin des conseils de son mari. Cette double dramatisation confère un exceptionnel pouvoir de conviction aux messages mis en scène par le curé de Talavera.

On peut considérer comme un autre exemple de cohérence étroite entre le plan thématique et la mise en théâtre l'emploi répété du procédé de réticence : lorsque les personnages parlent de sexualité en faisant des mystères, cela recoupe la notion de "mystère" religieux énoncée par le Berger-présentateur dans le prologue :

Pastor	¿Puede ser cosa mayor para alçar a Dios las palmas que ser un cuerpo y dos almas? ¡Cosa de nuestro Señor! ¡Mysterio celestial! dos en uno o uno en dos, (v. 29-34) ³¹
--------	---

Aux longs exposés du discours officiel de l'Église sur le mariage, le dramaturge oppose le laconisme de Menga qui permet, paradoxalement, d'excellents jeux de scène. Ce personnage fort peu "dialogal" a besoin de 14 répliques pour prononcer en tout et pour tout 6,5 vers, soit exactement 36 mots, en contraste absolu avec la loquacité de sa mère. On peut se demander si Diego Sánchez a voulu représenter seulement, par ce laconisme, la timidité qui sied à une jeune fille à marier, ou s'il a voulu mettre en scène une future Ella aussi stupide que sa mère : Menga se laisse tromper, elle aussi, par la proposition du Moine, mais elle a l'excuse d'être entraînée par sa mère et de se contenter d'obéir. En la circonstance, non seulement elle veut être comme sa mère ("como madre"), mais elle agit aussi comme le veut sa mère ("como quiere madre"). Elle est en tout cas dépourvue de la vanité bavarde de sa mère et se montre capable d'affirmer avec sobriété son désir d'accéder à la sexualité. Le "como madre" initial prend toute son sens quand Menga refuse de prendre pour mari un galant affligé de hernies et susceptible d'impuissance.

Le personnage du Moine, selon les moments de la pièce, exprime un savoir licite et officiel ou bien se comporte de façon totalement illicite, le dramaturge l'utilisant alors pour dissuader les jeunes filles de croire aux promesses de mariage fallacieuses. Il est, de plus, avec son infirmité cachée, le personnage qui permet à Diego Sánchez de conseiller un mariage entre jeunes gens pleins de santé et appartenant à la même génération.

Était-il justifié, dans notre approche, d'assimiler le non-dit à l'illicite? On pourrait objecter que le non-dit du texte concerne quelque chose de très licite, la sexualité dans le cadre du mariage et que tout cela est exposé, de surcroît, par un représentant officiel de l'Église. Est-ce pour respecter la bienséance théâtrale que le dramaturge a recours au non-dit? La présence, dans plusieurs autres pièces

³⁰ Pièce de de 848 vers, chiffre qui la situe parmi les pièces longues de cet auteur.

³¹ Berger : "Y-a-t-il une chose / pour laquelle on puisse plus rendre grâce / que pour le fait d'être un corps et deux âmes? / Merveilles du Seigneur! / Mystère céleste! / Deux en un et un en deux."

du même auteur, de passages au langage assez cru incite à penser qu'il n'en est rien et que ce voile jeté sur certains détails représente, plutôt qu'une simple censure due à la bienséance, une stratégie de captation du public destinée à susciter curiosité et intérêt, favorisant par-là même la réception du message didactique dans son intégralité. Le message licite se pare ainsi des charmes de l'illicite pour mieux atteindre son public.

Résumé et titre en français

"Transmettre par le théâtre le savoir licite et illicite sur le mariage : la *Farsa del matrimonio* de Diego Sánchez de Badajoz"

La *Farsa del matrimonio* de Diego Sánchez de Badajoz (1554) a, comme toutes les pièces de cet auteur, une double visée, didactique et comique. Sur le plan didactique, cette pièce ne se contente pas de reproduire le discours du dogme catholique sur le sacrement et l'institution du mariage (savoir licite s'il en est, exprimé dans la pièce de façon explicite, tout aussi bien sur le plan théorique, au moyen d'exposés scolastiques, que sur le plan de la démonstration pratique, par la théâtralisation), mais transmet aussi un savoir illicite et secret, autour du thème de la sexualité, au moyen de silences du dialogue ou de répliques laconiques. L'objet de la présente analyse est de déterminer quel type de discours théâtral s'ajuste à la transmission de chaque type d'enseignement, licite et illicite.

Résumé et titre en espagnol

"Transmitir por el teatro el saber lícito e ilícito sobre el matrimonio: la *Farsa del matrimonio* de Diego Sánchez de Badajoz"

La *Farsa del matrimonio* de Diego Sánchez de Badajoz (1554) tiene, como todas las farsas de dicho autor, un doble propósito, didáctico y cómico. En el terreno de lo didáctico, no se limita a reproducir el discurso del dogma religioso sobre el sacramento y la institución del matrimonio (saber lícito por antonomasia, expresado en esta obra de manera explícita, tanto de modo teórico mediante exposiciones escolásticas, como de modo práctico a través de la teatralización), sino que transmite también un saber ilícito y secreto, en torno al tema de la sexualidad, mediante silencios dialogales o réplicas lacónicas. El propósito de este breve análisis es determinar qué tipo de discurso teatral se ajusta a la transmisión de cada tipo de enseñanza, lícita o ilícita.
