



HAL
open science

Le balcon dans la Comedia espagnole du Siècle d'or : scénographie, signification(s)

Christophe Couderc

► **To cite this version:**

Christophe Couderc. Le balcon dans la Comedia espagnole du Siècle d'or : scénographie, signification(s). Arrêt sur scène / Scene Focus, 2017, 6, pp.207-217. hal-01916399

HAL Id: hal-01916399

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01916399>

Submitted on 8 Nov 2018

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.

Le balcon dans la *Comedia* espagnole du Siècle d'or : scénographie, signification(s)

Christophe COUDERC
EA Études Romanes, Univ. Paris Nanterre

Scénographie

Dans l'Espagne de la fin du XVI^e siècle, les premiers théâtres commerciaux (*corrales*) furent installés dans des cours au milieu d'un pêle-mêle de maisons, aménagées pour accueillir des représentations, ainsi que l'indique la formule d'où vient initialement la désignation de ces lieux : « cours aménagées pour la représentation » (« *corrales acomodados para la representación* »). La première utilisation de ladite cour put parfois demeurer présente dans le nom du théâtre : « *Corral* du charbon » à Grenade, « *Mesón de la Fruta* » à Tolède, etc.

Dans le *corral de comedias*, les possibilités scénographiques étaient assez limitées, ce qui fait du théâtre du Siècle d'or avant tout un théâtre de la parole, que l'on qualifie également parfois de théâtre « pauvre », pour lequel il est demandé à l'imagination du spectateur de recréer les réalités évoquées par les répliques des acteurs sur la scène. Les témoignages iconographiques, de même que les vestiges concrets de ces théâtres, sont aujourd'hui peu abondants, mais il existe différents travaux qui proposent la reconstruction virtuelle d'un certain nombre de ces théâtres¹. Malgré les différences évidentes qui existaient entre ces lieux, ceux-ci avaient en partage une scène peu large et encore moins profonde. Celle du *Corral del Príncipe* (l'un des deux principaux théâtres de Madrid au début du XVII^e siècle) mesurait environ 8 m. sur 4,5 m. Ce *tablado* (littéralement « plancher ») qui n'était pas séparé des spectateurs par un rideau était donc un espace limité, d'autant qu'en plus ou moins grand nombre les spectateurs en occupaient une partie. Mais cette exigüité du plateau, qui limitait la circulation des acteurs, se trouvait compensée ou complétée par la verticalité induite par l'existence de deux niveaux de galeries (*corredores*) qui surplombaient la scène, auxquelles les comédiens pouvaient accéder par des escaliers dissimulés au regard des spectateurs. Selon Ruano de la Haza et

¹ On en trouve une bonne synthèse sur cette page de la « Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes » : http://www.cervantesvirtual.com/portales/teatro_clasico_espanol/puesta_escena/ (consultée le 31 août 2017).

Allen, le balcon du Corral del Príncipe était peu profond : 8 pieds, soit 2 m. 24 de profondeur, avec une rambarde montant à 1m12, convenant pour des comédiens mesurant entre environ 1 m. 40 et 1 m. 68 (pour les plus grands)². Le mur séparant la scène des coulisses (ou *vestuario*) comportait également, sous le premier niveau de balcon, trois compartiments que l'on pouvait masquer ou non aux yeux du public à l'aide d'un rideau, ou transformer en porte d'entrée ou en fenêtre (grillagée). Ce mur du fond a été comparé par Lope de Vega lui-même à un échiquier ou un secrétaire. Dans *Lo fingido verdadero* [*Le Feint véritable*], le poète fait dire à l'acteur-chef de troupe Ginés (saint Genest, dont la pièce raconte l'accès à la sainteté) :

J'ai là une pièce d'un poète grec dans laquelle, comme dans toutes celles qu'il écrit, des monstres passent leur temps à monter au ciel et en descendre. Le théâtre ressemble à un secrétaire, avec ses tiroirs et ses rideaux, et le fond de la scène est comme un échiquier³.

La galerie supérieure peut donc servir à la représentation d'autres lieux que le balcon : ce sera par exemple là que se tiendront les habitants d'une ville ou les occupants d'un fort assiégé, dans les nombreuses *comedias* qui dramatisent une conquête militaire. Ou bien on utilisera la position que les didascalies signalent très souvent d'un simple « en haut » (*en lo alto*) pour des chutes, des « précipitations » : c'est le *despeño*, si prisé par les spectateurs qu'on le trouve même dans les titres de certaines pièces (comme *La venganza en el despeño* [*La vengeance dans la chute*] de Juan de Matos Fragoso), la chute, ou le saut en question pouvant alors se faire soit vers les coulisses soit sur la scène (parfois grâce à une sorte de toboggan fixé au premier niveau de galerie). Le dispositif permet aussi la recreation d'un espace urbain, par exemple pour mettre en scène le gag qui appartient à la tradition de l'*entremés* (la farce) dans lequel les personnages marchant dans la rue reçoivent le contenu de ce qui est supposé être un pot de chambre, au son de la formule, consacrée par la littérature, de « *¡agua va!* » (gare à l'eau !)⁴. Le balcon peut aussi être un lieu élevé d'observation, pour un spectacle, un défilé, une *corrida*. Il est alors assez fréquemment associé à la mise en scène de la dignité des puissants, et sert à voir et à être vu : au début de la deuxième journée de *La corona derribada* [*La Couronne renversée*] de Lope de Vega, le pharaon contemple depuis un balcon l'entrée triomphante de Moïse ; c'est dans la même position que l'on trouve les rois catholiques assis au dénouement de *La serrana de la Vera* [*La montagnarde de la Vera*] de Luis Vélez de Guevara, quand est dévoilé le corps supplicié de l'héroïne ; au premier acte de *El aldehuela* [*Le Hameau*] de Lope de Vega le duc d'Albe se montre au balcon pour assister à une course de taureaux.⁵

En somme, le balcon n'est pas toujours un balcon, ou, pour le dire autrement, le balcon est la spécification d'une position surélevée, laquelle fait partie des éléments d'un langage visuel susceptible d'être éventuellement investi de significations d'ordre

² José María Ruano de la Haza et John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo xvii y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, p. 150-151.

³ « [...] *Una comedia tengo / de un poeta griego que las funda todas / en subir y bajar monstruos al cielo. / El teatro parece un escritorio / con diversas navetas y cortinas. / No hay tabla de ajedrez como su lienzo* (Lope de Vega Carpio, *Lo fingido verdadero*, éd. Maria Teresa Cattaneo, Rome, Bulzoni, 1992, v. 1236-1241, p. 98-99 ; nous traduisons).

⁴ C'est notamment le cas dans *Dar tiempo al tiempo* de Calderón. Voir Ruano et Allen, *Los teatros comerciales...*, p. 372 et 380. Comme me le signale Bénédicte Louvat-Molozay, la formule et le « gag » sont repris dans le *Dom Japhet d'Arménie* (1653, IV, 6) de Scarron, adaptation d'*El Marqués de Cigarral* de Castillo Solórzano.

⁵ Ruano et Allen donnent d'autres exemples comparables, parmi lesquels *Escarmiento para el cuerdo* de Tirso de Molina et *El duque de Viseo* de Lope de Vega (Ruano et Allen, *Los teatros comerciales...*, p. 372 et 381).

symbolique. Du reste, Ruano et Allen signalent que le terme générique, présent notamment dans les documents d'archives qu'il ont dépouillés pour leur étude de la mise en scène, est celui de *ventana* (fenêtre), un élément de décor déjà présent dans le théâtre du XVI^e siècle⁶.

C'est avant tout dans les intrigues sentimentales que l'on trouvera exploités la scénographie du balcon, et le rapport de dominant(e) à dominé qu'elle induit : thématiquement parlant, la scène de balcon est une scène de séduction amoureuse, de tentative de séduction amoureuse, ou se trouve reliée à une conquête amoureuse⁷. L'une des niches du bas représentera alors, éventuellement, la porte du logis, tandis qu'au niveau de la galerie supérieure s'ouvrira la fenêtre. À cet égard, la question se pose de savoir s'il faut différencier la scène de balcon de la scène de la *dama* à la grille (*reja*). *A priori* la réponse est oui : c'est la même chose, car thématiquement il s'agira de mettre en scène la même situation dramatique, celle du rendez-vous galant de la dame et de son prétendant, un cavalier qui lui fait la cour.

Ces deux configurations ont en commun d'illustrer une esthétique théâtrale où la scène est un espace polyvalent qui permet de représenter alternativement des lieux extérieurs et des lieux intérieurs. Ainsi la scène type de rue avec balcon est d'ordinaire précédée ou suivie par une scène qui permet de voir l'intérieur de la maison où loge le personnage féminin qui apparaît au balcon⁸. La dialectique du dedans et du dehors avec laquelle jouent de très nombreuses *comedias* suppose ce passage constant de l'intérieur à l'extérieur ; notamment, et c'est l'une de ses caractéristiques définitoires, dans le sous-genre de la comédie urbaine, ou comédie domestique, qui, à partir d'un critère thématique, est aussi appelée parfois comédie de mariage – car l'enjeu en est un ou plusieurs mariages, d'une ou plusieurs *damas* dont il s'agit de dramatiser la sortie de l'espace familial et domestique, clos, pour accéder à l'espace public, par le mariage, passage vers le plein âge adulte et l'intégration dans l'ordre social.

De ce fait, le balcon, ou fenêtre, ouvrant vers l'extérieur depuis une chambre, est associé à l'espace féminin ; ou, plus exactement, il représente un seuil, une transition vers ou depuis cet espace de l'intimité féminine. La verticalité induit ainsi fréquemment une sexualisation de l'espace : la dame est dans un lieu élevé, difficile d'accès, semi-ouvert, sur l'extérieur, mais aussi foncièrement protecteur, réglé, éventuellement oppressant ; le galant est dans la rue, espace public, ouvert, espace de l'aventure, de la liberté et de l'anomie⁹. La scène de balcon, de la sorte, concentre souvent les enjeux qui sont ceux de l'action tout entière, que l'on peut souvent interpréter comme une tentative (couronnée

⁶ Ruano et Allen, *Los teatros comerciales...*, *passim*. Shoemaker tient la fenêtre pour un héritage du *multiple stage* qui était utilisée en Espagne au XVI^e siècle, principalement dans le théâtre liturgique ou para liturgique (W. M. Shoemaker, « Windows on the Spanish stage in the sixteenth century », *Hispanic Review*, n^o2 (1934), p. 303-318.

⁷ « It was most frequently used, however, to represent a window or balcony, and as such appeared in hundreds of *comedias de capa y espada* and any others where love intrigue played an important part in the action » (Shoemaker, « Windows... », p. 303).

⁸ Sur l'alternance entre espaces extérieurs et espaces intérieurs dans la comédie d'intrigue espagnole du Siècle d'or, voir Stefano Arata, « Casa de muñecas : el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega », dans *Homenaje a Frédéric Serralta*, eds. F. Casal, Ch. González et M. Vitse, Universidad de Navarra/Vervuert, Iberoamericana, 2002, p. 91-115. Le regretté hispaniste italien y ébauchait notamment une évolution diachronique montrant le recul progressif des scènes extérieures (et donc des scènes de balcon), beaucoup moins présentes, par exemple, chez Calderón que chez Lope de Vega.

⁹ On retrouve peu ou prou l'opposition entre « espacio del honor » et « espacio del placer » exploitée par Arata (Arata, « Casa de muñecas... », p. 104).

de succès si nous sommes dans l'univers de la comédie) de pénétration dudit espace fermé et domestique par une force centrifuge.

La scène de balcon

La scène de balcon est donc une spécification de la scène dedans/dehors, sur le plan dramatique, exprimée scénographiquement par une particularisation du rapport entre le haut et le bas, entre la position *en alto* (en hauteur), du *corredor*, ou galerie, et le *tablado*, les planches. Mais le positionnement en hauteur et l'usage de la verticalité peuvent avoir une signification et des effets absents du simple dialogue, horizontal si l'on peut dire, de part et d'autre d'une fenêtre, d'ordinaire grillagée, et un certain nombre de motifs récurrents et de propriétés semblent bien caractériser en propre la scène de balcon.

Parmi ces motifs, on trouvera l'utilisation au théâtre de la situation de la dame à la fenêtre, qui fait naître l'amour ou éveille le désir : dans les espaces urbains, propres à cette société patriarcale, que les voyageurs étrangers décrivent comme des gynécées, la fenêtre, voie d'accès à l'intimité féminine, éveillait les fantasmes. Cette situation est exploitée au début de *La estrella de Sevilla* [*L'Étoile de Séville*] (attribuée à tort à Lope de Vega), quand le roi (qui se trouve être un despote passablement libidineux) devise avec son conseiller des belles dames qu'il a vues à l'occasion de son entrée (victorieuse) dans Séville :

Il en est une que je vis, pleine de grâce, et pour qui tu n'as que silence [...] Qui est celle qu'à son balcon j'ai remarquée, et devant qui je me suis découvert un long moment ? Qui est celle dont les yeux foudroyants lancent des éclairs, aussi ardents que ceux du puissant Jupiter, qui me donnent la mort sans même soupçonner l'effet de leurs rigueurs¹⁰?

Le point de vue habituel fait l'objet d'une inversion dans *Carlos V en Francia* [*Charles Quint en France*], où c'est une dame, Leonor, qui dit de l'Empereur, qu'elle a vu depuis sa fenêtre : « A-t-on jamais vu un homme si bien fait ? Si j'étais déjà amoureuse de sa renommée, son allure me fait tourner la tête » ; et plus loin : « puissé-je m'unir à lui, et que ma vie prenne fin »¹¹.

Au-delà de ces premières illuminations, les rapports amoureux supposent bien d'autres utilisations du balcon.

On peut d'abord évoquer la sérénade, dont on trouvera de multiples exemples dans le répertoire de la *Comedia*, quand, pour séduire, le galant se fait souvent accompagner de musiciens. Par exemple, au début de *La sortija del olvido* [*La Bague de l'oubli*] de Lope de Vega (que Rotrou adapta, plutôt fidèlement), le roi se trouve sous les fenêtres de la belle Lisarda, malgré l'intervention du père de celle-ci, qui l'a promise en mariage à un autre. À l'inverse, le début de *En los indicios la culpa* [*Présumée coupable*] de Lope de Vega met en scène l'échec d'un gentilhomme qui, faisant fi de l'honneur et de l'amitié, tente de séduire l'épouse d'un ami pendant que celui-ci est absent. Quand enfin la dame consent à paraître

¹⁰ *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, dir. R. Marrast, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, vol. I, p. 811. « *Una vi de gracias llena, / y en silencio la has dejado ; / [...] / ¿Quién es la que en un balcón / yo con atención miré, / y la gorra le quité / con alguna suspensión? / ¿Quién es la que rayos son / sus dos ojos fulminantes, / en abrasar semejantes / a los de Júpiter fuerte, / que están dándome la muerte, / de su rigor ignorantes?* » (Lope de Vega, *La estrella de Sevilla*, éd. Juan Manuel Villanueva Fernández, Madrid, Castalia, 2009, v. 111-120, p. 30-31).

¹¹ Notre traduction. « *¿Ha hecho tal hombre el cielo ? / Si me enamoró su fama, / por su talle me desvelo / [...] / « Gocéle, y muérame luego »* (Lope de Vega, *Comedias*, XII, éd. Jesús Gómez et Paloma Cuenca, Madrid, Turner, 1995, p. 821 et 829).

à son balcon, c'est pour lui adresser une fin de non recevoir :

DOÑA CLARA. Approchez, car il importe que vous seul m'entendiez. [...]

DON LUIS. Attendez !

DOÑA CLARA. Si je m'arrêtais à vous écouter alors que je suis sortie pour vous congédier, cela signifierait que je ne veux pas vous faire entendre raison. (*Elle s'en va*)

DON LUIS. Madame !

GUZMÁN. Elle est partie et a fermé¹².

La *dama* au balcon fait aussi naître des disputes entre hommes, des combats qui se déroulent sous ses fenêtres. C'est le cas dans la comédie palatine *Del mal lo menos* [*Le moindre mal*] de Lope de Vega, où une rixe oppose un couple de gentilshommes au héros, don Juan, qui, tirant l'épée, les fait fuir¹³. La situation n'est pas sans rappeler une scène d'affrontement entre don Alonso et ses rivaux locaux dans *El caballero de Olmedo* [*Le Chevalier d'Olmedo*], également de Lope de Vega, à ceci près que dans cette *comedia* beaucoup plus connue que la précédente la dame est derrière une simple fenêtre et non à un balcon :

DON ALONSO. Regarde, il y a deux hommes auprès de la grille.

Tello : Et s'ils montaient la garde ? [...] Ne va pas commettre quelque folie !

DON ALONSO. Messeigneurs, je ne permets à personne de s'approcher de ces grilles.

DON RODRIGO. Que signifie ?

DON FERNANDO. Je ne reconnais l'homme ni à l'allure ni à la voix.

Don Rodrigo : Qui est donc celui qui ose nous parler avec tant d'arrogance ?

DON ALONSO. Un homme, Messeigneurs, qui vous répond à la pointe de l'épée.

[...] *Ils repoussent don Rodrigo et don Fernando*

DON ALONSO. Inutile de les poursuivre, Tello. Cela suffit.

TELLO. Ils ont laissé une cape sur le terrain. Prends-la et éloignons-nous, car je vois des lumières aux fenêtres.

*Entrent DOÑA LEONOR et DOÑA INÉS*¹⁴.

Il est assez fréquent de relever, au sein de l'énorme corpus des *comedias* de Lope de Vega, que deux scènes de deux pièces différentes se ressemblent. C'est le cas ici, notamment parce que dans les deux *comedias* l'agitation qui a eu lieu sous (ou devant) les fenêtres de la jeune femme a pour conséquence de faire récupérer au personnage principal un gant contenant un message (dans le premier cas) et une cape (dans le second), c'est-à-dire un objet qui jouera un rôle dans la suite de l'intrigue. La fonctionnalité semblable de ces deux scènes invite donc à penser qu'il s'agit de deux variantes d'un

¹² Notre traduction. « DOÑA CLARA. Más cerca os llegad, / que importa que solo vos / me escuchéis. [...] / DON LUIS. Esperad. / DOÑA CLARA. Fuera esperar / que no os quiero persuadir, / si, saliendo a despedir, / me detuviese a escuchar. (Vase.) / DON LUIS. ¿Señora? Guzmán: Fuése y cerró » (Lope de Vega, *En los indicios la culpa*, http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/ALo614_EnLosIndiciosLaCulpa.php, v. 109-189). Page consultée le 31 août 2017.

¹³ Lope de Vega, *Del mal lo menos*, I, v. 367-485 :

http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/ALo578_DelMalLoMenos (page consultée le 31 août 2017).

¹⁴ Théâtre espagnol du XVII^e siècle, vol. I, p. 709. « ALONSO. Repara / en que acompañan la reja / dos hombres. TELLO. ¿Si están de guarda ? / [...] No hagas / algún disparate. ALONSO. Hidalgos, / en las rejas de esa casa / nadie se arrima. RODRIGO. ¿Qué es esto ? / FERNANDO. Ni en el talle ni en el habla / conozco este hombre. RODRIGO. ¿Quién es / el que con tanta arrogancia / se atreve a hablar ? ALONSO. El que tiene / por lengua, hidalgos, la espada. / [...] Retírenlos. ALONSO. no los sigas, bueno está. / Tello : Aquí se quedó una capa. / ALONSO. Cógela y ven por aquí, / que hay luces en las ventanas. Salen DOÑA LEONOR y DOÑA INÉS » (Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, éd. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1981, v. 678-706, p. 134-135).

dispositif unique. Dans le même sens, on pourra remarquer que dans les deux cas la scène de rixe, extérieure, est immédiatement suivie par une scène intérieure, et plus précisément par la représentation de l'intérieur de la maison de la *dama*.

Il y a cependant une différence de taille entre la « scène de grille » et la véritable « scène de balcon ». Elle tient à ce que dans le second cas, la communication physique est possible, même si la communication verbale peut être perturbée par la distance, d'ordinaire plus grande, entre les personnages. En effet, la fenêtre basse est grillagée : si elle permet la communication verbale, elle interdit le franchissement. Et cela même si, comme depuis une fenêtre basse, la communication avec l'espace de la rue depuis une fenêtre haute donne assez facilement lieu à des confusions ou des quiproquos : la scène bien connue de l'acte II de *El burlador de Sevilla* [*Le Trompeur de Séville*] où doña Ana donne de la sorte par erreur rendez-vous à don Juan est ainsi l'exemple d'une communication imparfaite¹⁵.

En revanche, il est possible de franchir la distance (dans un sens ou dans l'autre) existant entre la rue et le balcon. La *comedia* de Lope de Vega *Las batuecas del duque de Alba* [*Le Val des Batuecas du duc d'Albe*] fournit l'exemple d'un rapt amoureux accompagné d'un dialogue qui décrit la descente depuis le balcon à mesure qu'elle se réalise, avec la particularité que c'est une jarretière (*liga*) qui permet à la dame de descendre du balcon et de rejoindre son amant, avec qui elle va prendre la fuite :

(BRIANDA apparaît à la fenêtre)

BRIANDA. Pss, est-ce vous ?

DON JUAN. C'est moi, et toutes mes pensées te sont consacrées. Ne crains rien, nous pouvons faire confiance à celui dont je te parle.

BRIANDA. Mais comment vais-je donc descendre ?

MENDO. En prenant appui sur les épaules d'un ami. Accroche quelque chose à ce balcon, et place tes pieds sur mes mains.

BRIANDA. C'est toi, Mendo ?

DON JUAN. Oui, c'est Mendo.

[...]

BRIANDA. Transformée en homme, je descends grâce à cette jarretière que j'ai attachée.

(BRIANDA, en costume d'homme, descend en se tenant à une jarretière. Elle est retenue par les deux hommes, qui disent :)

DON JUAN. Pose bien ton pied, mon aimée, sur mes mains.

BRIANDA. Voilà, je suis sur tes mains.

DON JUAN. Et moi je suis ton époux¹⁶.

Comme le suggère Ruano de la Haza, ce texte est très instructif pour la question qui nous occupe : on y voit d'abord un bel exemple d'indiscrimination entre les termes *balcón* et *ventana*, dans le dialogue lui-même et dans les indications scéniques ; y sont également exposés les détails techniques de la descente depuis la galerie supérieure, témoignant de

¹⁵ L'indication scénique précise alors : « *habla por una reja una mujer* » (Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, éd. Héctor Briosio, Madrid, Alianza, 1999, p. 125) : « une femme parle à travers la grille d'une fenêtre » (*Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, vol. I, p. 180).

¹⁶ Notre traduction : « *(Sale BRIANDA a la ventana) BRIANDA. Ce, ¿Sois vos ? DON JUAN. Yo soy y está / contigo mi pensamiento. / No temas, que de quien digo / nos habemos de fiar. / BRIANDA. Pues ¿ cómo podré bajar ? / MENDO. En los hombros de un amigo. / Pon algo en ese balcón, / Y en estas manos los pies. / BRIANDA. ¿ Es Mendo ? DON JUAN. Sí, Mendo es, / [...]/ Brianda : En hombre estoy transformada, / y bajo a esta liga atada ; (Baja BRIANDA en hábito de hombre por una liga, teniéndola los dos, y dicen.) DON JUAN. Asienta, mi bien, el pie / sobre estas manos. / BRIANDA. Ya estoy / sobre tus manos. DON JUAN. Yo soy / Tu esposo » (Lope de Vega, *Las batuecas del duque de Alba*, cité par Ruano et Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII...*, Madrid, Castalia, 1994, p. 373-374).*

la relative difficulté pratique, voire du péril, qu'il y avait à la réaliser ; enfin, le détail du déguisement en homme (indiqué là encore à la fois par les paroles des personnages et par les didascalies) n'est pas anodin car le costume masculin rend décente la vision en contre plongée d'une femme (en chaussettes et non en robe) qui se laisse glisser jusqu'au sol.

Bien d'autres *comedias* rendent compte de ce que la distance entre le balcon et le plateau était considérable. Dans *El mágico prodigioso* [*Le Magicien prodigieux*], de Calderón, si le diable feint de sortir des appartements de Justina en descendant avec aisance par une échelle (avant de disparaître sous les yeux de Floro et Lelio qu'il veut persuader de la conduite licencieuse de la *dama*), c'est grâce à ses capacités physiques hors du commun : « *Le Démon apparaît au balcon, se cachant le visage [...]* Voici une façon audacieuse de diffamer sa vertu. *Il descend par une échelle*¹⁷ ». Cette relative difficulté explique d'une part qu'on ait eu recours à une échelle ou une corde, plus couramment qu'à une jarretière, comme dans l'exemple passablement comique, voire égrillard, de *Las batuecas*, précédemment cité ; et, d'autre part, qu'on ait représenté plus rarement une descente, tandis que l'ascension était souvent mise en scène – d'autant plus que, comme nous le disions plus haut, il était très fréquent qu'à une scène de balcon succédât une scène située dans le logement auquel ledit balcon donnait accès.

Dans la célèbre scène d'ouverture de *El burlador de Sevilla* [*Le trompeur de Séville*], don Juan Tenorio, qui s'est fait passer pour le duc Octavio afin de séduire la duchesse Isabela, réussit à quitter la place (les appartements de ladite duchesse dans le palais du vice-roi de Naples) grâce à l'aide de son oncle, qui lui dit : « Allez, saute par ce balcon¹⁸ ». Dans la version qu'édite Rodríguez López-Vázquez (et qu'il attribue à Andrés de Claramonte, et non à Tirso de Molina), le dialogue est plus précis, notamment à propos de la complicité du vieil oncle :

DON PEDRO. Sais-tu par où t'échapper ?

DON JUAN. Il y a là un balcon.

DON PEDRO. Peux-tu t'y suspendre et descendre jusqu'à terre ?

DON JUAN. Bien qu'il soit très haut, je m'aiderai de ma cape.

DON PEDRO. Eh bien, descends, afin que le roi ne soit pas alerté davantage ; quant à moi je dirai que je t'ai mis en fuite et que tu t'es jeté par une *fenêtre*. [...] Approche. Est-ce là le balcon ? [nous soulignons]¹⁹.

Cet échange, de plus, fait également allusion – par le seul verbe, il est vrai – aux caractéristiques physiques habituelles du balcon, et, enfin, il confirme la valeur moins réaliste que conventionnelle (ou hyperonymique) du terme « *balcón* », interchangeable avec « *ventana* » (fenêtre).

La scène de balcon suppose donc la possibilité d'abolir – même si cela n'est pas sans risque – la distance entre deux espaces normalement incommunicables. Les mêmes échelles ou cordes qui servent à l'assaut des places fortes dans les *comedias de cerco* (qui

¹⁷ *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, dir. R. Marrast, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, vol. II, p. 1009. « *El Demonio, al balcón. [...] desta manera me atrevo. Baja por una escala* » (Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, éd. Bruce W. Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985, v. 904-912, p. 92).

¹⁸ *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, vol. II, p. 158. « *Baja, pues, ese balcón* », dit don Pedro dans le texte espagnol (Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla...*, v. 118, p. 72).

¹⁹ « DON PEDRO. ¿Tienes por dónde escaparte ? DON JUAN. Aquí está un balcón. DON PEDRO. ¿ Colgarte / puedes por él y bajar / al suelo ? DON JUAN. Aunque está muy alto, / por la capa bajaré. / DON PEDRO. Baja pues, porque no esté / el Rey con más sobresalto, / que yo diré que te echaste / por una ventana, huyendo / de mí [...] / Llega. ¿ Si es éste el balcón ? » (*El burlador de Sevilla*, attribuido a Tirso de Molina, éd. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2007, v. 130-154, p. 144-145 ; notre traduction).

dramatisent des sièges militaires) sont ainsi adaptées aux différents registres et aux différents sous-genres de la *Comedia*.

À l'acte I de *El esclavo del demonio* [*L'esclave du démon*] de Mira de Amescua – une *comedia* considérée comme une version espagnole du mythe de Faust –, une échelle est ainsi utilisée pour réaliser l'ascension, dans une situation qui n'est pas sans rappeler celle de don Juan Tenorio précédemment évoquée, puisque don Gil se substitue à don Diego pour pénétrer chez Lisarda à son invitation – la différence étant qu'une fois la supercherie révélée, la jeune femme, désespérée par la perte de son honneur, accepte de s'enfuir avec son séducteur. Profondément informé par une intention moralisante, le texte insiste sur la caractérisation du galant comme un voleur, un monte-en-l'air (qu'on appelle en espagnol *escalador* car il utilise des *escalas*, des échelles, pour ses cambriolages) et, plus encore, sur l'équivalence (paradoxe) entre ascension (physique) et chute (morale)²⁰. Le dialogue fournit également une indication de la hauteur à laquelle se situaient ces balcons : constatant qu'à cause d'un quiproquo, l'échelle a été retirée par le valet qui devait la surveiller, don Gil s'écrie : « L'échelle n'est plus là ! [...] Pauvre de moi ! Je ne peux plus descendre par où je suis monté²¹ ».

Les mêmes ingrédients dramatiques et un langage aux mêmes connotations sont utilisés par Calderón au second acte de *La devoción de la Cruz* [*La Dévotion à la Croix*] :

Dès que j'aurai grimpé, enlevez l'échelle et attendez que je vous fasse signe. Celui qui, parce qu'il monte, doit connaître la chute, qu'il monte quand même aujourd'hui, et demain il pourra tomber, humilié, réduit en cendres : la douleur de la chute n'entame en rien le bonheur d'être monté²².

Aveuglé par une lumière surnaturelle (et providentielle), Eusebio, sans savoir que Julia qu'il s'apprêtait à séduire et/ou enlever est sa sœur, renonce cependant à son projet ; titubant, « il tombe », comme l'indique la didascalie²³.

C'est aussi parce que ce type de scène dramatise des transgressions et des ruptures des conventions sociales qu'on le trouvera particulièrement exploité dans le sous-genre de la comédie urbaine, et l'on pourra trouver maints exemples d'escalade joyeuse, c'est-à-dire de montée du *galán* consentie par la *dama* – le prélude d'une nuit d'amour, en somme. C'est le cas du début de *El amigo por fuerza* [*L'Ami par obligation*] de Lope de Vega, dont l'action commence par une scène, nocturne là encore, au cours de laquelle le comte Astolfo, aidé par ses laquais, monte à l'échelle jusqu'au balcon de Lucinda qui l'attend.

²⁰ La scène est d'une longueur considérable : voir *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, vol. I, p. 933-938.

²¹ *Ibid.*, p. 939. Dans la version espagnole : « Mas la escala no está aquí. [...] / bajar por donde subí / no es posible » (Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, éd. Juan Hurtado et J. de la Serna, Madrid, Bruno del Amo, 1925, p. 39).

²² *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, vol. II, p. 475. « En subiendo yo, quitad / esa escala y esperad / hasta que os haga una seña. / Quien subiendo se despeña, / suba hoy y baje ofendido, / en cenizas convertido ; / que la pena del bajar, / no será parte a quitar / la gloria de haber subido » (Calderón de la Barca Pedro, *La devoción de la Cruz*, *El gran teatro del mundo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 56).

²³ Voir Marie-Eugénie Kaufmant, *Poétique des espaces naturels dans la « Comedia Nueva »*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, p. 389, sur l'accessoire scénique qui demeure alors en place sur la scène et qui sert à représenter à la fois l'échelle et une sorte d'escalier appelé « monte », ainsi que John E. Varey, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, p. 231-232.

Confusions et quiproquos

Mais la scène de balcon semble surtout donner lieu à des complications de l'intrigue. Facteur de quiproquo, et notamment de confusion ou de substitution d'identité, le balcon voit son potentiel accru par la nuit environnante qui contribue à déguiser la réalité, à travestir, éventuellement malgré eux, l'identité des personnages. On trouve dans *Las audiencias del rey don Pedro*, de Lope de Vega, une double utilisation de la scène type, avec à chaque fois une confusion d'identité : au premier acte une *dama*, à qui l'on vient de donner une sérénade, est trompée par l'obscurité et donne par erreur un ruban au mauvais prétendant, tandis qu'au second acte une nouvelle confusion lui fait traiter avec dédain Diego, qu'elle prend pour Leonardo.

Si la nuit accompagne presque toujours la scène de balcon, le quiproquo en est donc l'effet le plus constant. On pourrait sur ce point distinguer le quiproquo des dames (en haut) du quiproquo des hommes (en bas) ou encore le quiproquo volontaire du quiproquo involontaire.

On peut penser à cet égard à la situation de grande confusion qui règne au début du troisième acte de *La discreta enamorada* [*L'Amoureuse avisée*] de Lope de Vega, où une mère et sa fille veulent toutes deux épouser le même *galán* (qui naturellement n'est intéressé que par la fille). Pour faire diversion, le valet de celui-ci se fait passer pour son maître, ce qui donne une double scène de cour sous un balcon, où à la version galante et conventionnelle de l'échange amoureux, se mêle la version burlesque de la cour faite à la mère par le valet. Le dialogue laisse entendre que les deux actrices utilisent alors chacune une fenêtre différente, sous laquelle se tiennent les deux acteurs. Belisa, la mère, dit à sa fille de la laisser avec son prétendant, et lui demande d'aller se mettre « à cette autre grille » ; Hernando et son valet constatent d'abord l'absence de Fenisa (« sa mère l'a renvoyée »), puis la voient réapparaître, la didascalie indiquant alors « Fenisa apparaît à une autre fenêtre de l'autre côté de la scène²⁴ ».

El poder vencido y el amor premiado [*Le Pouvoir vaincu et l'amour récompensé*] de Lope de Vega propose une variante de ce principe de l'échange des rôles entre maître et valet. Cette fois, c'est pour éviter un mariage arrangé que dans un premier temps le héros se fait passer pour son valet, avant de constater que celle qui lui est promise lui agrée ; il doit alors opérer une nouvelle substitution et profite de l'obscurité et d'une scène de balcon pour faire sa cour à la jeune princesse.

De très nombreux exemples pourraient être trouvés de scènes de balcon dans lesquelles il y a confusion autour de l'identité du personnage masculin. Au dernier tableau de l'acte II de *Laura perseguida* [*Laure persécutée*] de Lope de Vega, jouant là encore du masque de la nuit, Oranteo se fait passer pour son secrétaire Octavio auprès de sa

²⁴ Notre traduction. « (Sale FENISA y BELISA en alto). [...] BELISA. Ve a essotra rexa. (Se va FENISA) [...] Su madre la despidió / [...] (FENISA en otra ventana al otro lado del teatro) » (Lope de Vega, *La discreta enamorada*, dans *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España*, Madrid, Melchor Sanchez, 1653 p. 76v-77r). Calderón, dans *La banda y la flor*, utilise un dispositif assez proche (voir Ruano et Allen, *Los teatros comerciales...*, p. 372). Ruano a également commenté la scène virtuose de *Los balcones de Madrid* [*Les Balcons de Madrid*] (Tirso de Molina) avec deux balcons en saillie, entre lesquels est posée une planche permettant d'aller de l'un à l'autre, et sur laquelle se tiennent, probablement à quatre pattes, huit personnages : « On voit maintenant les deux balcons et le passage de l'un à l'autre (où doivent pouvoir se tenir huit personnes ou plus) où se trouvent Don Alvaro et Leonor » : « *Vense los dos balcones ahora y el pasadizo de uno a otro (y ha de ser capaz para ocho personas y más) y en él don ÁLVARO y LEONOR* » (notre traduction ; didascalie du manuscrit citée par José María Ruano de la Haza, dans Andrés Amorós et José María Díez Borque (coord.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, p. 48).

maîtresse pour essayer de tirer au clair la situation – ce serait en somme la même situation que dans la scène bien connue de *Cyrano de Bergerac* de Rostand. Plus rares, en revanche, sont les scènes où la confusion affecte l'identité des personnages féminins. L'explication est simple, et tient à ce que la *dama* est chez elle dans la maison où se trouve le balcon, dans cette position de relatif pouvoir que nous signalions plus haut. Dès lors, la confusion ne peut advenir que si les deux *damas* constituent un doublet suffisamment fort, comme celui des deux sœurs (qui vivent sous le même toit et peuvent donc vraisemblablement se montrer derrière la même fenêtre), par exemple, de *El maestro de danzar* [*Le Maître de danse*] de Lope de Vega, Florela et Feliciano, qui échangent leurs identités à la fin du premier acte.

C'est aussi ce que permet de constater une pièce bien connue en France, *La verdad sospechosa* [*La Vérité suspecte*], de Ruiz de Alarcón (suivie fidèlement par Corneille dans *Le Menteur*), dont la progression dramatique repose sur l'accumulation des quiproquos. Dans cette *comedia*, d'abord, au troisième tableau du premier acte, le père dit vouloir passer, à cheval, accompagné de son fils, sous les fenêtres de Jacinta ; il pense de la sorte persuader la jeune femme de bien vouloir épouser son fils. La scène occupera le second tableau du second acte. Cette première utilisation, que nous pourrions qualifier de voyeuriste, du balcon, est ensuite complétée par une seconde, au tableau suivant, où un échange d'identité entre les deux amies renforce don García dans son erreur concernant la femme qu'il aime et qu'il souhaite épouser – et là encore, l'obscurité joue son rôle.

Le quiproquo généré par l'obscurité peut enfin être instrumentalisé, le personnage féminin feignant de ne pas reconnaître celui qui lui parle mais qu'il a parfaitement identifié. C'est ce qui se produit à l'acte II de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* [*Pedro et le Commandeur d'Ocaña*] de Lope de Vega, quand la paysanne Casilda, à sa fenêtre, repousse l'amoureux Commandeur (qui veut profiter de l'absence du mari, qu'il a éloigné à dessein), tout en feignant de ne pas l'avoir reconnu sous l'humble déguisement de moissonneur qu'il a revêtu pour faire sa cour.

La même interprétation peut être faite de la première séquence de *El castigo sin venganza* [*Le Châtiment sans vengeance*] de Lope de Vega, où le duc de Ferrare qui, *incognito*, déambule de nuit dans les rues mal famées de sa ville, se fait tancer par une simple courtisane qui ne l'a pas reconnu – ou dit ne pas l'avoir reconnu – dans l'obscurité supposée de cette scène :

(CINTIA paraît à la fenêtre).

CINTIA. Qui est là ?

RICARDO. Moi.

CINTIA. Qui donc, moi ?

RICARDO. Des amis, Cintia. Ouvre donc, le duc est avec moi ; [...]

CINTIA. [...] Le duc ton maître est couché et dort depuis longtemps. Aussi, je ferme ma fenêtre...²⁵.

À la lumière de l'exemple précédent, on peut se demander si la courtisane n'a pas reconnu le duc (l'obscurité, par convention, est complète) ou si elle aussi ne feint pas plutôt de ne pas l'avoir reconnu pour mieux se lancer dans un sermon – elle a alors la même position en hauteur, surplombante, que le prêtre en chaire. En effet, la longue

²⁵ *Théâtre espagnol du XVII^e siècle...*, vol. I, p. 754. « (CINTIA en alto). CINTIA. ¿Quién es ? RICARDO. Yo soy. CINTIA. ¿Quién es yo ? / RICARDO. Amigos, Cintia ; abre, acaba, / que viene el Duque conmigo ; / [...] CINTIA. que ya el Duque, tu señor, / está acostado y dormido, / y así cierro la ventana » (Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, éd. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2010, v. 82-125, p. 127-130).

tirade qu'elle prononce alors (trop longue pour que nous la citions ici) vise à expliquer que le duc de Ferrare est certes connu pour sa vie licencieuse, mais qu'il est sur le point de se marier, de se ranger, et qu'il est donc inconcevable que désormais on le voie encore courir de nuit les quartiers de plaisir de la ville. Dans ces deux derniers cas, le dramaturge place en position dominée (spatialement) celui qui est dominant (socialement), mais qui se trouve momentanément disqualifié (moralement) par sa conduite indigne.

Ces quelques exemples permettent de considérer que la scène de balcon développe, à partir d'une possibilité scénographique, et de ce que l'on pourrait qualifier comme un élément d'un langage dramaturgique, des situations dramatiques typifiées dont la fréquence démontre qu'elles correspondaient sans aucun doute à une attente du public. En décrire la grammaire est une entreprise qui supposerait une enquête ambitieuse et systématique, et qui de ce fait serait peut-être condamnée à l'échec, étant donné l'étendue du corpus qu'il faudrait traiter. Les remarques qui précèdent nous ont permis de constater que l'usage du balcon, *stricto sensu*, fonctionnait comme un accélérateur de l'action, participait de sa complication, et constituait un facteur d'accroissement de la tension dramatique. Enfin, comme le suggéraient les derniers exemples mentionnés, qui ressortissent plutôt du registre de la tragi-comédie ou de la comédie, c'est en définitive peut-être du côté de l'orientation générique que l'on pourra trouver l'explication aux variations qui sont apportées à l'utilisation du dispositif et aux motifs qui lui sont associés. Il est ainsi tentant d'identifier une analogie entre le genre et l'issue du processus de communication que dramatise la scène de balcon: tandis que la *Comedia* comique suppose le bonheur final des amants, mais surtout la transgression heureuse, l'issue funeste de la tragédie se trouve comme programmée ou annoncée dans ces scènes de communication frustrée ou avortée.