



HAL
open science

Le Chevalier d'Olmedo de Lope de Vega. Espace dramatique et espace scénique

Christophe Couderc

► **To cite this version:**

Christophe Couderc. Le Chevalier d'Olmedo de Lope de Vega. Espace dramatique et espace scénique. Revue d'Histoire du Théâtre, 2018, Albert Camus et le Siècle d'or espagnol, 280. hal-03168022

HAL Id: hal-03168022

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03168022v1>

Submitted on 12 Mar 2021

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 Chevalier
d'Olmedo*
de Lope de Vega

Espace
dramatique
et espace scénique

Christophe
Couderc

Le *Siglo de oro* a fasciné les metteurs en scène du début du xx^e siècle, à l'instar d'Albert Camus, Jacques Copeau ou encore Charles Dullin. Modèle dramaturgique autant que scénique, ce répertoire et ses conditions de représentation permettent au théâtre contemporain de repenser sa théâtralité et d'en affirmer la simplicité des moyens, face à l'art du cinéma qui rend la course au réalisme caduque. Il s'agit donc d'affirmer la scène comme un art du verbe où la parole est évocatrice et suffit à ouvrir l'imaginaire du spectateur. La pièce de Lope de Vega *Le Chevalier d'Olmedo*, adaptée par Camus et représentée en 1957, est un exemple permettant de montrer comment les hommes de théâtre réinvestissent le répertoire espagnol.

La présente étude se propose de revenir de façon descriptive sur les conditions matérielles de représentation de *El caballero de Olmedo* dans un *corral de comedias* au xvii^e siècle. En quoi ce contexte a-t-il pu avoir une incidence sur la mise en scène mais aussi sur la poétique de l'espace de cette pièce ? Cette contribution permet de penser les dynamiques spatiales à l'œuvre dans la pièce et sa représentation à l'époque de son écriture, et apporte un éclairage d'hispaniste pour comprendre les fonctionnements scéniques et dramaturgiques d'un théâtre qui, quelques siècles plus tard, a été réutilisé comment modèle.

Le lieu : le corral de comedias

Le lieu où d'ordinaire étaient jouées les pièces écrites par Lope de Vega, ses épigones et ses concurrents était le *corral de comedias*, qu'on peut traduire en français par « cour aux comédies ». L'expression désigne les théâtres commerciaux qui se sont ouverts dans toutes les villes, grandes et moyennes, de la Péninsule, dans les dernières décennies du xvi^e siècle : des cours, au départ, situées au milieu d'un pâté de maisons, puis aménagées pour accueillir des représentations. La première utilisation de ladite cour peut donner son nom au théâtre : « *Corral* du charbon » à Grenade, « *Mesón* des fruits » à Tolède, etc.

La scène (*teatro* ou *tablado*) n'y était pas fermée par un rideau. Elle n'était jamais très 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 mètres sur 4,5 mètres. 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 galerie qui surplombaient la scène, auxquels les comédiens pouvaient accéder par des escaliers dissimulés au regard des spectateurs. 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 (comme nous le verrons) en porte d'entrée ou en fenêtre. 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) :

[...] *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 lienzo¹.*

*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 échiquier.*

Dans ce type de lieux, les possibilités scénographiques étaient assez limitées, ce qui fait du théâtre du Siècle d'or avant tout un théâtre de la parole, qui demandait à l'imagination du spectateur de recréer les réalités évoquées par les répliques des acteurs sur la scène. La référence à l'espace, sa figuration et sa matérialisation fonctionnaient la plupart du temps, si l'on suit sur ce point les pages convaincantes de José María Ruano de la Haza, par synecdoque ou métonymie². De ce fait même, tout ou presque pouvait être représenté, verbalement, si ce n'est physiquement. C'est sur cette potentialité évocatrice de la parole essentiellement que la fascination des metteurs en scène du XX^e siècle pour le théâtre espagnol prend racine.

Les lieux de *El caballero de Olmedo*

C'est sur une telle scène, limitée dans son dispositif technique, qu'il faut imaginer que se déployait l'action de *El caballero de Olmedo*, qui suppose la représentation de multiples lieux.

Sans aborder ici l'épineuse question du découpage interne auquel les spécialistes soumettent chacun des trois actes qui composent une *comedia* – puisque ceux-ci se présentent comme des blocs ininterrompus de vers – on peut relever que cette pièce de Lope de Vega, comme tant d'autres du même auteur, se trouve structurée par une succession de changements de lieu³. Les séquences ou tableaux ainsi déterminés correspondent à différents espaces qui se succèdent et alternent suivant un rythme lui-même irrégulier. Des blancs scéniques, ou césures de vide (*tablado vacío*), permettent ainsi d'identifier cinq grands blocs d'action au sein du premier acte. Le second en a cinq également, et il y en a quatre pour le III^e acte. Il s'agit là d'une quantité relativement élevée pour une *comedia*.

Il est possible d'établir une liste des lieux représentés. On trouve ainsi dans *El caballero de Olmedo*:

- Plusieurs lieux intérieurs, domestiques, permettant éventuellement de jouer sur l'opposition dedans/dehors : la maison familiale de doña Inés (où se trouvent aussi son père et sa sœur) ; le logis, lieu peu déterminé, de don Alonso à Medina ; un lieu (probablement intérieur) situé à Olmedo servant de cadre au dialogue de la fin de l'acte II entre don Alonso et son valet Tello. Enfin, un lieu (début III) semblant correspondre au domicile de Fabia, la vieille entremetteuse⁴.

- Deux lieux intérieurs moins privés, et qu'on pourrait qualifier de plus politiques, dans le sens où ils correspondent à l'exercice du pouvoir et à son spectacle. C'est d'abord une salle à Valladolid, où se trouve le roi, dans une courte scène au beau milieu de l'acte II. Puis, pour terminer la représentation, une salle du palais royal à Medina, où est mise en scène une audience suivie d'une comparution judiciaire : c'est la conclusion de la pièce, dont la représentation s'achève alors, et dont l'épilogue hors scène, pourrait-on dire, consisterait en l'exécution annoncée des criminels alors condamnés à mort.
- Des lieux extérieurs, plus ou moins précisément situés : une rue de Medina pour la scène d'ouverture – peut-être est-ce une sorte de place, ou quelque lieu de sociabilité? – ; la rue devant le logis de doña Inés, ensuite ; enfin, un autre espace urbain, extérieur, à proximité immédiate de l'arène où se tient la corrida.
- Enfin, le chemin de Medina à Olmedo, décor de la mort du héros aux mains de son rival et espace de frontière, lesté symboliquement de tout le poids de la tragédie, comme l'indique Marie-Eugénie Kaufmant à propos de « l'espace ouvert du chemin [qui] vient représenter le drame de la frontière entre Medina et Olmedo⁵ ».

Les espaces scéniques sont donc au nombre total de dix, y compris l'espace de la ville d'Olmedo, associée à l'identité du héros : un lieu à peine caractérisé dans le dialogue des personnages et qui vaut surtout par le contraste qui l'oppose à Medina, l'autre pôle qui organise l'espace dramatique, et sur lequel nous reviendrons. Aux espaces représentés sur la scène s'ajoutent une série d'autres lieux, seulement évoqués par le verbe des personnages, mais non de moindre d'importance, et qui complètent les premiers pour constituer la totalité de l'espace dramatique. C'est le cas de l'espace de la rue où se tient la foire de la ville (*la feria*), à laquelle il est fait allusion dès la première scène. De même nature (textuelle et extra-scénique) est le cimetière où le valet Tello doit accompagner la vieille Fabia pour chercher la dent d'un pendu (v. 599 et 677). Ou encore l'espace du jardin, dans la scène qui clôt l'acte II où don Alonso rapporte à son serviteur l'espèce de rêve prophétique qu'il a eu la nuit précédente et qui l'amène à décrire une scène où un chardonneret est dévoré par un autour (préfiguration de la mort du Chevalier lui-même sous le coup d'arquebuse tiré par son rival) – un jardin auquel fait pendant celui évoqué fugacement par doña Inés (v. 1040, p. 148) au cours du dialogue avec son amant au début de l'acte II. Il y aurait également l'arène, déjà mentionnée, où se déroule la corrida au début du troisième acte et qui est évoquée par le seul dialogue (et désignée directement par le seul substantif « *caso* », v. 2025, p. 185). Enfin, grâce aux derniers vers de la pièce, où l'on trouve une magnifique expression du « théâtre de l'échafaud » étudié par Christian Biet, il y aurait aussi l'espace de la mise à mort des coupables, renvoyée au lendemain par le roi :

REY.

– Prendedlos,
y en un teatro mañana
cortad sus infames cuellos:
fin de la trágica historia
del Caballero de Olmedo (v. 2729-2732, p. 210)

LE ROI.

– Arrêtez-les,
et demain, sur un échafaud,
tranchez la tête de ces infâmes
pour mettre fin à la tragique histoire
du chevalier d'Olmedo⁶.

Ces lieux, dont la variété peut intéresser un décorateur ou un scénographe d'aujourd'hui, sont en nombre relativement élevé, notamment par rapport à ce qui est habituel dans la comédie d'intrigue qu'on dit urbaine, ou domestique, à laquelle cependant l'action du *Chevalier d'Olmedo* est apparentée. L'un des éléments qui différencient cette pièce d'une *comedia* urbaine ordinaire est peut-être précisément cette pluralité spatiale, à son tour liée à la multiplicité des acteurs du drame et aux différences entre leur statut socio-dramatique. La présence du roi, notamment, induit son association à un espace du pouvoir, ce qui a des implications sur le contenu de la pièce, sa signification, sa tonalité.

Trois caractéristiques de l'espace scénique dans *Le Chevalier d'Olmedo*

Le principe de succession entre les différents lieux semble être celui de la variété, comme si l'auteur cherchait à exploiter la pluralité spatiale propre à la poétique non régulière du théâtre espagnol du Siècle d'or, afin d'intéresser et de surprendre le spectateur. La variété des lieux peut générer des effets de répétition, ou encore de symétrie, comme quand par exemple les mêmes personnages (don Alonso et son valet) ouvrent l'acte I et l'acte II. Cependant, parmi les effets variables induits par ces changements de lieu, c'est probablement le principe du contraste qui est le plus souvent à l'œuvre, comme nous allons le voir pour finir, en mettant en évidence trois caractéristiques principales de la dynamique spatiale à l'œuvre dans cette *comedia*.

Tout d'abord, on peut observer la prédominance de l'espace domestique associé à l'héroïne, Inés. Dans la série de lieux dont il a été fait précédemment une rapide énumération, le logis de la dame est en effet le lieu le plus souvent mis en scène. Soit pour un total de 1159 vers, à rapporter à la longueur totale de 2732 vers de la pièce (*El caballero de Olmedo* est une pièce plutôt courte), c'est-à-dire largement plus du tiers de l'action de la pièce. Dans la répartition entre les actes, deux scènes du premier acte se déroulent devant ou dans le domicile de doña Inés, deux au second, et une seule scène au troisième (v. 2142 ss., p. 189) – la célèbre scène des adieux, où le personnage glose « *con el pie en el estribo* » (« ayant déjà mis le pied à l'étrier »). En réalité, pour cette dernière entrevue, le

chevalier reste dehors, devant la grille, tandis qu'Inés est à l'intérieur, derrière la « grille » (*reja*) ce qui laisse la possibilité (car les indications scéniques sont laconiques) de l'imaginer derrière une fenêtre haute, au niveau du premier balcon, ou basse (au rez-de-chaussée).

Dans cette scène en particulier, on pourrait interpréter l'usage du lieu associé au personnage de la dame comme significatif de l'échec de la conquête amoureuse. Jusqu'à un certain point en effet, *El caballero de Olmedo* est une comédie d'intrigue, une comédie d'amour : en tout cas, une histoire de conquête amoureuse, de la conquête de la main d'une jeune fille de bonne famille par un jeune gentilhomme pétri de qualités. La présence du lieu où la jeune femme est plus ou moins recluse, suivant les conventions propres à l'univers socio-dramatique où se déroule l'action, est dans ce sens normale, conventionnelle. En revanche, l'effacement progressif de ce lieu, sa quasi-disparition au III^e acte, pourraient être lus comme l'expression d'un éloignement graduel, d'une conquête inachevée, ou de l'irréalisation de ladite conquête.

Par ailleurs, ce lieu de référence, ou que l'on pourrait dire central, dans l'intrigue, fait sens par son opposition aux lieux associés à l'extérieur.

Jouxtant le lieu intérieur où se déroule la vie familiale d'Inés, de sa sœur et de son père, la rue sous (ou devant) les fenêtres de la *dama* est ainsi représentée à plusieurs reprises : c'est d'abord le cas au premier acte (quatrième tableau), dans une scène, tendue, d'affrontement entre les deux *galanes* rivaux. C'est à nouveau devant la maison d'Inés que se déroule le début de l'acte II avec une interruption par une scène d'intérieur. C'est enfin sous les fenêtres d'Inés (comme il vient d'être dit) que se déroule la dernière entrevue des amants, avant le départ du chevalier pour Olmedo (et sa mort).

Il y a d'autres lieux extérieurs urbains dans la pièce, mais on pourrait considérer qu'ils sont réalisés de la même façon quant à la scénographie. De la sorte, on voit s'opposer dans la construction de l'espace du *Chevalier* deux macros espaces ou deux paradigmes spatiaux, permettant un jeu dialectique entre le dehors et le dedans. Le contraste, ou l'alternance entre l'espace extérieur et l'espace intérieur, ou, plus précisément, entre un espace extérieur indéterminé, ouvert, et un espace intérieur, domestique et fermé, est ainsi au fondement de la symbolique spatiale de *El caballero de Olmedo*.

Ce contraste entre deux types d'espace est également dû à la façon dont ceux-ci sont élaborés : tandis que les lieux extérieurs sont dénotés de façon imprécise, les indices textuels, accompagnés de signes iconiques riches de valeurs diverses, sont d'ordinaire présents dans un réseau plus serré quand il s'agit de construire, principalement par la parole, l'espace intérieur. La dialectique spatiale qui se développe dans cette *comedia* dont l'intrigue développe une conquête (qui échoue et qui fait dériver la pièce vers le genre tragique) confère une évidente centralité à un espace symboliquement fermé et (grâce à la poésie du verbe) associé au cœur, au corps, à la vertu et à la main de la dame convoitée. La multiplicité de ses prétendants rend compréhensible que l'espace extérieur soit moins précisément construit (textuellement parlant), d'autant plus qu'un certain nombre de ces scènes de rues sont des scènes nocturnes, rendant peu utiles ou peu vraisemblables les détails de caractérisation spatiale.

Si on laisse de côté les deux interventions du roi et les lieux où celles-ci prennent place, nous sommes ainsi face à une opposition entre ce qui pourrait

être l'espace du féminin, l'espace intérieur, borné, clos, et l'espace, multiple, du masculin, supposant l'affrontement des volontés, la pluralité des origines géographiques. L'extérieur, c'est Olmedo pour le Chevalier, mais pour lui et les deux autres personnages masculins (don Fernando et don Rodrigo), ce sont plusieurs lieux de la ville de Medina où se déroule l'intrigue : une rue indéterminée au début, la rue sous la fenêtre d'Inés, l'entrée de la place de taureaux, lieu de l'affrontement ou plus exactement de l'humiliation du rival par le héros, le lieu naturel, aventureux, enfin, où celui-ci trouve la mort. Pour reprendre les mots de Marc Vitse (à propos d'une *comedia* de Tirso de Molina), il s'agit d'une opposition entre « le lieu extérieur ouvert à l'aventure de la conquête amoureuse [...] et le lieu domestique clos et sans surprise (la maison du père, où réside l'objet [...] de l'échange matrimonial)⁷ ». Une semblable opposition fonctionne dans *Olmedo*, avec un espace domestique fermé, celui de la contrainte et de l'ordre, tandis que le dehors serait l'espace de la liberté, de la transgression, de l'aventure. C'est dans un lieu extérieur, anonyme et collectif, dans un lieu public en un mot, là où était organisée la foire (*ferias*) de Medina, qu'Alonso a vu pour la première fois Inés, comme il le rapporte dès la première scène à Fabia, l'entremetteuse, pour lui demander son aide dans son projet de conquête amoureuse⁸. Le dehors, c'est donc la liberté, et le risque aussi : le héros vient d'ailleurs, dans la pièce de Lope, et rencontre l'opposition locale des prétendants Fernando et Rodrigo, qui souhaitaient épouser les deux sœurs (Inés et Leonor). Le dedans, selon cette dialectique spatiale, susceptible de plusieurs lectures, énonce la norme face à l'anomie, et très concrètement édicte la loi, dans le cas où l'espace intérieur est l'espace du roi, à la fois marieur et justicier.

La troisième et dernière remarque porte sur une particularité de la poétique de l'espace dans le théâtre de l'âge classique, que Scherer appelait l'effet de travelling et qu'on appelle souvent l'espace itinérant, ou espace dynamique, parfois, dans la critique hispanistique (depuis la très belle étude publiée en 2005 par Javier Rubiera sur l'espace dans la *Comedia Nueva*, et aussi grâce aux travaux de Marc Vitse⁹). On trouve dans *El caballero de Olmedo* des exemples de la capacité prêtée à la parole de suggérer une réalité non représentée, et, plus particulièrement, de faire changer le lieu au fur à mesure que les personnages se déplacent.

Par exemple, dans la première scène, qui débute par un monologue de trente vers prononcé par don Alonso, le dialogue entre le valet Tello et l'entremetteuse, Fabia, doit être compris comme une conversation où les deux personnages se déplacent dans un lieu public (indéterminé), jusqu'à ce qu'ils se trouvent en présence du chevalier qui achève sa tirade. Le jeu de scène, que ne décrit aucune didascalie explicite, est verbalisé dans le dialogue par la seule indication de Tello qui indique à Fabia, parlant de son maître : « *Allí está* » (« Il est là. ») (v. 38, p. 107), laissant entendre qu'ils en sont désormais assez proches pour lui parler et qu'ils sont parvenus là où, statique, don Alonso se tient depuis le début de la représentation. Étant donné l'importance de *La Célestine* comme hypotexte de *El caballero de Olmedo*, il est légitime ici de souligner l'analogie avec ce qui se produit au début de la pièce de Rojas, où pareillement, le valet Sempronio s'en va chercher la vieille maquerelle éponyme pour la ramener à son maître amoureux ; or, tout au long de cette longue séquence de *La Célestine*, l'espace change avec le personnage.

Un autre exemple d'espace itinérant, plus significatif, ou plus spectaculaire,

prend place au début de l'acte II, quand se réalise le rendez-vous d'Alonso et Inés, chez cette dernière. Le texte fait à nouveau allusion aux rendez-vous amoureux de Caliste et Mélibée dans *La Célestine* – où les rencontres ont lieu dans le jardin de la jeune fille. Avant le début de la rencontre, il faut comprendre que les deux personnages, Alonso et son valet, déambulent dans la rue, dans cet espace ouvert et mal déterminé évoqué plus haut. Leur dialogue débute avec l'acte, au vers 888. Ils devisent jusqu'au vers 1000, quand le maître signale au serviteur qu'il est l'heure et qu'il peut frapper à la porte de la maison d'Inés. On pourrait encore considérer que les personnages sont statiques jusque-là; mais ensuite vient le moment où la scène représente successivement un espace extérieur et un espace intérieur, et cela sans solution de continuité, sans aucune indication explicite, sans blanc scénique. Le valet s'exécute et frappe à la porte, la servante de la maison, Ana, ouvre la porte, puis tout de suite après, sa maîtresse apparaît (« (*Sale Doña Inés*). Inés: ¿El mismo?/Ana: *Señora, sí.*/Inés: ¡*Señor mío...!*», v. 1006-1008, p. 147/*Entre doña Inés*. Doña Inés: C'est lui? Ana: Oui, Madame. Doña Inés: Mon bien-aimé!¹⁰). Il manque peu après dans le texte original deux vers d'un quatrain, mais cela ne change rien à l'affaire: à partir du vers 1020, les deux amants entament un long dialogue, essentiellement lyrique, avec au début quelques interruptions du valet (Ana, elle, semble partie) et plus rien n'indique le lieu où ils se trouvent; mais il est certain que tous les personnages sont maintenant dans une salle de la maison. Ce changement est confirmé par l'arrivée imprévue du père (un accident qui fait partie de l'arsenal des situations de la comédie d'intrigue), l'emploi du verbe « *entrar* » indiquant dans la didascalie que le chevalier doit se cacher pour ne pas être vu par don Pedro (qui s'étonne ensuite de trouver sa fille debout):

INÉS. – ¡Mi padre!

ALONSO. – ¿Ha de entrar?

INÉS. – Escondeos.

ALONSO. – ¿Dónde?

(*Ellos se entran, y sale don Pedro*). (v. 1168-1169, p. 152)

DOÑA INÉS. – Mon père!

DON ALONSO. – Il vient ici?

DOÑA INÉS. – Cachez-vous.

DON ALONSO. – Où?

(*Ils sortent. Entre don Pedro*)¹¹

Puis, au vers 1251, Alonso sort de sa cachette et reprend sa discussion avec Inés jusqu'au vers 1332.

À d'autres moments encore de la pièce on trouvera cet espace dynamique, changeant au gré du verbe ou, en tout cas, dépendant du verbe pour exister, beaucoup plus que d'une réalisation scénique qui, comme nous l'avons vu précédemment, ne proposait au jeu des acteurs qu'un espace exigü¹². Dans l'importante scène nocturne du ruban (v. 623 ss., p. 132), par exemple – c'est la première scène d'affrontement des rivaux pour la main de doña Inés –, l'espace du *tablado*, si réduit soit-il, est comme réparti en zones. Au vers 678 on peut comprendre que le chevalier et son valet devisent en marchant, jusqu'à la maison de la dame. Ils en sont suffisamment proches pour voir près de la grille deux

hommes, masqués par l'obscurité de la nuit (v. 679), mais qui occupent déjà une partie du plateau : il s'agit de don Rodrigo et don Fernando, qui ont déjà dialogué de leur côté et signalé qu'ils sont devant la fenêtre grillagée de doña Inés. L'affrontement a bientôt lieu, en paroles puis en actes, et se termine par la déroute de Rodrigo et Fernando, les « candidats locaux » désirant épouser chacun une des deux sœurs (Inés et Leonor). On peut imaginer (car les indications scéniques sont inexistantes), comme cela arrive souvent, que les deux binômes sont entrés chacun d'un côté de la scène, et que l'affrontement se spatialise ainsi comme une translation latérale des personnages depuis la droite vers la gauche (ou vice versa), les nouveaux venus prenant possession de la totalité de l'espace scénique qu'occupaient d'abord partiellement les galants autochtones. Scène nocturne, scène d'action, cette rencontre des rivaux est enfin aussi un bon exemple de l'utilisation des objets sur scène, tels que le ruban, laissé à sa grille par la dame, et symbole de la victoire recherchée, l'épée, ou encore la cape, que le rival défait laisse en prenant la fuite : venant chercher un ruban, don Alonso repart avec une cape. Dans cette scène qui anticipe et annonce celle de la corrida, mais aussi la catastrophe finale qui ne sera que vengeance de cet affront subi par don Fernando, l'espace, et très concrètement celui construit sur scène, est l'objet de la rivalité, et si le héros réussit à chasser les rivaux, qui occupaient l'espace public de la rue, dans leur propre ville, cette victoire est en demi-teinte.

À partir de ce dernier exemple, je souhaiterais insister pour conclure sur un dernier aspect de la signification de l'espace dans l'action du *Chevalier d'Olmedo*. Comme le montre en effet la dernière scène que je viens d'évoquer, l'action d'une *comedia* d'intrigue est souvent un affrontement dont l'enjeu pourrait être décrit en termes de contrôle de l'espace, comme si la question était de savoir si la solution apportée au conflit allait être une ouverture ou une fermeture de l'espace où se déroule l'intrigue : expulsion de l'élément perturbateur, ou inclusion de l'étranger moyennant un dénouement d'englobement des contraires et de conciliation ? Rodrigo et Fernando, les prétendants officiels à la main des deux sœurs, Inés et Leonor, qui ont, au début de la pièce, de bons espoirs de parvenir à leur fin, insistent de façon récurrente sur la condition d'étranger qui est celle de don Alonso. L'opposition n'est pas seulement entre individus animés par des passions, mais entre des clans, des groupes, dont ces individus sont, ou se veulent, les représentants. On peut donc faire une lecture politique de l'action de *El caballero de Olmedo*, entendue comme une tragédie de la fermeture des frontières, pourrait-on dire avec un léger déplacement du vocabulaire vers l'actualité : les indigènes, les galants autochtones ne tolèrent pas la gloire que s'arrogue l'étranger, « celui d'Olmedo », « *El de Olmedo* ». Au-delà des individus, le conflit a une signification territoriale. Alonso est l'étranger « arrogant », dit Fernando, le voleur de femmes :

[...] *El de Olmedo,*
el matador de los toros,
que viene arrogante y necio
a afrentar los de Medina (v. 2440-2443, p. 200)

Le Chevalier d'Olmedo,
le tueur des taureaux qui,
arrogant et stupide,
*est venu faire offense aux seigneurs de Medina*¹³.

Rodrigo et Fernando sont comme des incarnations d'une espèce de défense de l'intégrité territoriale de « ceux de Medina » ; face à eux, surgit la menace d'un gentilhomme d'un autre lieu, d'une autre ville. Il incarne un danger, un obstacle dans la logique endogamique qui prévaut à Medina – le système matrimonial est virilocal dans la société fictive de la *Comedia*, et si Inès épousait Alonso, elle quitterait la maison familiale pour celle de son époux. Tout gentilhomme qu'il soit, Alonso incarne une forme d'altérité, il est l'Autre, et cette identité est en bonne partie cause de la tragédie finale de *El caballero de Olmedo*.

1 « 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 échiquier. », Lope de Vega Carpio, *Lo fingido verdadero*. Maria Teresa Cattaneo (éd), Roma, Bulzoni, 1992, v. 1236–1241, p. 98–99 ; nous traduisons. 2 Fonctionnement par métonymie ou synecdoque dans la mesure où les accessoires comme les éléments de décor font partie d'un tout qui déborde du plateau et l'englobe : voir José María Ruano de la Haza et John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica (8), 1994, p. 267. 3 La question a été notamment abordée dans : Fausta Antonucci, « Notas sobre la función estructural y semántica de la métrica y del espacio en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega », dans *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán, Carmen Menéndez-Onrubia, Madrid, csic, 2009, p. 49–57. 4 « Fabia se ha quedado en casa », dit Alonso au v. 1900 (Les références au texte renvoient à : Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, éd. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1981) – un vers que le traducteur de la Bibliothèque de la Pléiade a omis de traduire (voir *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, vol. 1, dir. R. Marrast, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 732). 5 « [...] la mise en espace obéit

à une logique dramatique et informe symboliquement la tragédie : si la tragédie insiste sur le fait qu'Alonso est un étranger à Medina, c'est pour mieux isoler le héros tragique, don Alonso » (Marie-Eugénie Kaufmant, *Poétique des espaces naturels dans la Comedia Nueva*, Madrid, Casa de Velazquez, 2010, p. 293).

6 Dans la traduction (de Jean Testas) dans la Bibliothèque de la Pléiade, le substantif désignant à la fois le plateau et l'échafaud est malheureusement gommé : « Saisissez-vous d'eux, et dès demain, que le bourreau tranche leur tête infâme, sur la place publique » (*Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, op. cit., p. 748). L'adaptation de Camus est beaucoup plus fidèle : « Arrêtez-les, et demain, sur un échafaud, tranchez la tête de ces infâmes pour mettre fin à la tragique histoire du chevalier d'Olmedo ». Cf. oc iv, p. 233. Sur le "théâtre de l'échafaud", voir notamment Christian Biet, Charlotte Bouteille, Sybille Chevallier, Romain Jobez, « L'écriture du crime dans le théâtre de la cruauté et les récits sanglants français de la fin du XVI^e au début du XVII^e siècle », *Littératures classiques*, 3/2008 (N^o 67), p. 231–245.

7 Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, PUM, 1990, p. 508.

8 Voir sur ce point également les remarques de María Grazia Profeti à propos de *El castigo sin venganza* : « El último Lope », dans Felipe B. Pedraza Jiménez et Rafael González Cañal (éd), *La década de oro en la comedia española : 1630–1640 . Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico (Almagro, julio de 1996)*, Almagro, 1997, p. 11–39 (p. 21–22).

9 Voir Jacques Scherer,

La dramaturgie classique en France, Paris, Nizet, 1950, p. 175–181 ; Javier Rubiera, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005 ; Marc Vitse, « El tercer monólogo de Teodoro en *El perro del hortelano* (11, vv. 1278–1327) », dans Heraclio Castellón, Agustín de la Granja, Antonio Serrano (éd.), *En torno al teatro del siglo de oro. Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1995, p. 103–112.

10 « Entre doña Inés. Doña Inés : C'est lui ? Ana : Oui, Madame. Doña Inés : Mon bien-aimé ! » (*Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, op. cit., p. 715). Là encore, la version de Camus est très fidèle au texte de Lope qu'elle explicite grâce à une indication scénique : « Elle [Inés] ouvre la porte et Don Alonso et Tello entrent dans la maison de Don Pedro ». Cf. oc iv, p. 96.

11 « Mon père ! Don Alonso : Il vient ici ? Doña Inés : Cachez-vous. Don Alonso : Où ? (Ils sortent. Entre don Pedro) » (*Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, op. cit., p. 717).

12 C'est le cas aussi du déplacement de Tello qui quitte son maître pour marcher, en parlant seul, jusqu'à la maison de Fabia, qu'il atteint en disant : « [...] Llego. Llamo. ¡Fabia!... » (v. 1934–1935, p. 182) : « J'arrive, j'appelle : "Fabia !" » (*Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, op. cit., p. 732).

13 « Don Alonso : Savez-vous qui je suis ? Don Fernando : Le Chevalier d'Olmedo, le tueur des taureaux qui, arrogant et stupide, est venu faire offense aux seigneurs de Medina » (*Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, op. cit., p. 743).