

**LE ROI, CETTE DIVINE INCORPORATION DE L'AUTORITÉ,
D'APRÈS UNE PIÈCE DE PÉREZ DE MONTALBÁN**

**THE KING, THIS ROYAL EMBODIMENT OF THE AUTHORITY,
ACCORDING TO A PLAY OF PÉREZ DE MONTALBÁN**

**EL REY, ESTA DIVINA INCORPORACIÓN DE LA AUTORIDAD,
SEGÚN UNA PIEZA DE PÉREZ DE MONTALBÁN**

Sylvène EDOUARD¹

Résumé

Cet article propose de revenir sur l'imaginaire du corps du roi tel qu'il a été mis en scène dans une pièce supposée de Juan Pérez de Montalbán (1602-1638) – Ser prudente y ser sufrido – éditée après la mort de l'auteur. L'écriture théâtrale est, dans cette perspective, un lieu privilégié de la réception de l'image du prince puisque cette comédie s'articule en partie autour du portrait d'Alfonso, roi de Léon, et des rapports des courtisans à ce médium, partagés entre dévotion et incrédulité. Cette étude est l'occasion de s'interroger sur le processus d'incorporation du politique et du sacré chez la personne du prince et son passage, grâce au théâtre, de la présentation à la représentation.

Mots-clés : corps du prince, imaginaire, théâtre espagnol, cour d'Espagne, portrait

Abstract

This article suggests returning on the representation of the king's body as it was staged in a comedia supposedly written by Juan Pérez de Montalbán - ser prudente y ser sufrido - published after the death of the author. The theatrical writing is, in this perspective, a privileged way to analyse the reception of the image of the prince as this comedia revolves partially around the portrait of the King of Leon and the connection of courtiers with this medium, shared between worship and disbelief. This study is an opportunity to reflect on the different bodies of the king and its passage, thanks to the comedia, of the presentation to the representation

Keywords : king's body, representation, spanish theater, court of Spain, portrait

Resumen

Este artículo propone volver sobre el imaginario del cuerpo del rey tal, como ha sido dirigido en una pieza supuesta de Juan Pérez de Montalbán (1602-1638) – Ser prudente y ser sufrido – editada después de la muerte del autor. La escritura teatral es, en esta perspectiva, un lugar privilegiado de la imagen del príncipe ya que esta comedia se articula en parte alrededor de un retrato del rey de León Alfonso, y de las relaciones de los cortesanos a esto medio de comunicación, compartidos entre devoción

¹ sylvene.edouard@gmail.com, Université Lyon 3, France

e incredulidad. Este estudio es la ocasión de reflexionar sobre el proceso de incarnación de política y del sagrado en el príncipe, y su pasaje, gracias al teatro, de la presentación a la representación.

Palabras clave : cuerpo del príncipe, imaginario, teatro español, corte de España, retrato

La supposée *Comedia famosa* de Juan Pérez de Montalbán – *Ser prudente y ser sufrido* – présente une habile mise en scène des différents corps du roi dans l’Espagne de Philippe IV¹. En ce début du XVII^e siècle, l’auteur composa ses comédies dans l’esprit du théâtre de Lope de Vega Carpio dont les écrits furent nombreux à défendre le système de pouvoir en place. Celui-ci s’appuyait en partie sur la théorie du pouvoir incarné - celle des deux corps du roi – dont la fortune devait alors plus au système de représentation des rois hispaniques qu’à la littérature politique. En effet, les traités abondèrent peu sur le sujet tandis que les nombreuses occasions de représenter le pouvoir du prince en instrumentalisant son corps – représentation (discours iconiques), présentation (cérémonials) et « re-présentation » (doublement par le discours et la présence physique) – furent le moyen privilégié de la reconnaissance du pouvoir. À cet effet, le pouvoir du roi jouait sur sa visibilité mais aussi sur le retrait, et donc sur son invisibilité, pour mieux étendre son ombre. L’écriture dramaturgique permet à l’auteur de cette comédie de confronter cette idée « reconnue » d’un pouvoir divinement incarné par la personne royale à la réalité de sa propre humanité, en jouant, en terme de réception, sur la confusion entre le corps imaginaire du pouvoir et le corps bien physique du roi : celui qui gouverne avec prudence et celui qui souffre comme le titre de cette comédie semble l’indiquer. Mais à l’épreuve du public qui l’attend, l’auteur rend compte aussi des nuances d’une palette très large de perceptions du pouvoir et ne se contente pas des deux seuls corps du roi. En effet, la confusion du vivant et du politique produit aussi du sacré et fait du corps du roi un objet de dévotion que l’on dissimule derrière un rideau. Le troisième corps – le corps sacramental selon Louis Marin² – vient alors enrichir cette perception multiple du corps du roi qui tient autant de l’humain que du divin pour gouverner les hommes. Le théâtre rend compte ainsi d’un imaginaire qui s’énonce autant qu’il se voit à travers des paroles et des

¹ Pérez de Montalbán, J., *Comedia famosa titulada ser prudente y ser sufrido del doctor Juan Pérez de Montalbán*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLV, M. Rivadeneira, Madrid, 1858.

² Marin, L., *Le Portrait du roi*, Éditions de Minuit, Paris, 1981.

postures. Le propos de cet article est justement de mettre en évidence le corps du roi comme ressort dramatique de la *comedia* avant de plonger dans l'imaginaire d'un pouvoir qui est perçu comme étant idéalement humain, étatique et sacré.

Juan Pérez de Montalbán (1602 - 1638), docteur en théologie, prêtre et agent de l'Inquisition, fut avant tout connu pour ses *comedias*, ses poésies et ses nouvelles, ainsi que pour sa biographie – la *Fama póstuma* en 1636 - de Lope de Vega Carpio. De quarante ans son cadet, Pérez de Montalbán fut marqué par cet auteur prolifique qu'il rencontra dans le cénacle des auteurs que son père éditait¹. Alonso Pérez de Montalbán fut en effet l'un des plus importants libraires de la rue Santiago à Madrid et, grâce à un fonds très diversifié, s'adressa à un large public comme ce fut aussi l'ambition de son fils à travers ses propres œuvres². Juan Pérez de Montalbán le revendique lui-même dans la préface du *Para todos*, en 1632, qui est son premier recueil édité. Ses œuvres étaient conçues pour tous les publics et répondaient ainsi, en matière d'imaginaire, à un horizon d'attente très large. À l'instar d'autres auteurs, il contribua ainsi à la pérennité d'un certain modèle de la royauté³. La *comedia*, mélangeant des situations graves et comiques, est d'ailleurs un miroir des imaginaires d'une époque et d'une société. Cependant, le cas de ses rares *comedias* politiques ayant pour décor des appartements royaux et, pour personnages, le roi et ses courtisans, rendent compte aussi sans doute de sa réception personnelle du pouvoir royal. Homme d'église et homme de lettres partisan du pouvoir, Pérez de Montalbán restitue une vision de la royauté à la fois tributaire de la tradition théorique et déterminée par l'éloge du pouvoir.

En Espagne, cette tradition théorique était d'inspiration scolastique et perdura encore au XVII^e siècle en dépit de la pénétration des idées nouvelles propagées par les traductions de Tacite et de la *Ragion di Stato* de Bottero. Cette théologie politique relevait de tout un échafaudage théorique plaçant certes le roi au sommet de l'édifice

¹ Cayuela, A., *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Calambur, Madrid, 2005.

² Alonso Pérez et son fils Juan furent, à maintes occasions, les victimes des critiques acerbes de Francisco de Quevedo qui reprochait au premier de dénaturer l'œuvre intellectuelle, en général, en faisant commerce du livre auprès du plus grand nombre et non pour la seule élite culturelle. Voir Cayuela, A., « Alonso Pérez et la « libropesía » : Aspects du commerce de librairie dans la première moitié du XVII^e siècle à Madrid », dans *Bulletin Hispanique*, 2002, vol.104, n° 104-2, p. 645-655.

³ Feros, A., « "Vicedioses, pero humanos" : el drama del Rey », *Cuadernos de Historia Moderna*, n°14, Madrid, 1993, p. 107.

politique mais avec une autorité dont l'origine divine – par délégation du peuple ou pas selon les auteurs - en limitait par principe l'exercice en soumettant le souverain à ses devoirs de chrétien¹. Si Philippe II fut le parangon de ce prince vertueux et chrétien, son système de représentation permit toutefois de dépasser les contraintes de cette théologie politique en inscrivant la personne royale – le corps du pouvoir et le corps de chair et de vertu – dans l'imaginaire de sa propre divinité. Surélevé de son vivant, il alla même côtoyer les saints après sa mort à travers plusieurs biographies hagiographiques en vue de consolider la vocation chrétienne de l'Espagne de la première moitié du XVII^e siècle. Cette mise en perspective hagiographique de la vie du roi d'Espagne débuta alors à sa mort - le récit de son agonie prit la forme éditoriale des *Ars moriendi* – et se prolongea à travers l'ouvrage de Lorenzo Van der Hammen – *Don Filipe el Prudente, Segundo deste nombre* (1625) – qui inspira également la biographie écrite par Baltasar Porreño². Ces deux auteurs n'ont fait que perpétuer l'archétype d'une figure royale vertueuse : roi paperassier toujours au travail, maître de ses passions en toute occasion et parangon des vertus du prince chrétien. Les poètes, qui étaient alors désireux de prendre pour motif la figure royale, disposaient ainsi d'un récit vivant et exemplaire. Pérez de Montalbán puisa d'ailleurs dans cette information historique pour composer son *Segundo Séneca de España* consacré à Philippe II *el rey Prudente*, dont la rédaction aurait débuté vers 1625 – 1628 pour la première partie. L'auteur livre une figure royale parfaitement inscrite dans l'édifice théorique des vertus du prince.

Pour autant, l'imaginaire du pouvoir royal ne s'arrête pas là et évolue selon les circonstances qui ont en particulier marqué cette période avec l'émergence du *valido*. Dans la perspective de la tradition théologico-politique, le conseil donné au prince avait très tôt été considéré comme nécessaire à l'exercice vertueux du pouvoir mais, dès la fin du règne de Philippe II, la figure du conseiller se confondit avec celle du favori, ouvrant la voie au *valimiento*. Juan Pérez de Montalbán ne connut d'ailleurs pas d'autres pratiques de gouvernement, ayant grandi sous le *valimiento* du duc de Lerma et ayant composé ses pièces sous celui d'Olivarès. Il fréquenta très tôt des hommes de lettres ayant écrit pour et sur le pouvoir, à l'instar de Lope de Vega, et a lui aussi

¹ Milhou, A., *Pouvoir royal et absolutisme dans l'Espagne du XVI^e siècle*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1999, p.103 et ss.

² Porreño, B., *Dichos y hechos del Señor Rey Don Felipe Segundo El prudente, potentísimo y glorioso monarca de las Españas y de las Indias* [Sevilla, 1639], Estudio introductorio de Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001.

composé des *comedias* destinées à être représentées devant le roi et la reine¹. Ayant donc épousé la cause du pouvoir, comme son maître, Pérez de Montalbán donne à voir un pouvoir légitime jusque dans la pratique du favori qu'il défend d'ailleurs avec lyrisme dans le *Como a padre y como a rey*, sans doute rédigé vers 1629, ainsi que dans le *Ser prudente y ser sufrido*. Mais cette dernière *comedia* qui offre une remarquable esquisse de la théorie du pouvoir royal à travers le corps du roi n'est sans doute pas de Juan Pérez de Montalbán, ou, si tel est le cas, serait très antérieure aux autres².

Dans cette *comedia*, divisée en trois journées, les personnages sont le roi de Léon, nouvellement élevé à cette dignité, Bermudo son favori, don Fernando - figure vertueuse du noble - et son coquin de serviteur Beltran, ainsi qu'un courtisan médisant du nom de Mendo, deux dames et d'autres personnages secondaires. Le contexte de cette pièce est celui d'un nouveau règne mettant aux prises la défiance du roi à l'égard de ses courtisans et les attentes de la cour en matière de faveur. Pérez de Montalbán saisit dès lors l'occasion de mettre en scène une réflexion sur « être roi » tout en faisant l'éloge de la nature royale qui se décline en plusieurs corps. Le premier sujet, comme premier corps du roi traité par Pérez de Montalbán, est celui de la *mudanza* ou mutation. Le roi était encore peu de temps auparavant un prince qui jouissait des facilités et du confort que lui procurait son rang. Oisif, il pouvait s'adonner aux jeux de l'amour et consacrée toute son âme à la femme aimée, en l'occurrence doña Elvira. Mais en devenant roi, ce prince change d'état – *mudanza de estado* - et il se produit alors un changement de personne d'abord en dignité, de façon automatique, puis dans la conscience de ce qu'il devient : « [...] *ya debo ser otro que fui* »³. Le roi prend ainsi acte de la nécessaire mutation qu'il doit opérer sur lui-même, se dépouillant de sa précédente existence pour renaître : « *El hombre antiguo desnudo, y me formo de hombre nuevo* ». Son favori Bermudo a d'ailleurs bien compris qu'en devenant roi, le prince modifie tout son être, corps et âme :

*Porque él, no solo ha mudado,
Con la mudanza de estado,
Costumbres y pensamientos [...]*⁴

¹ Parker, J. H., « The Chronology of the Plays of Juan Pérez de Montalván », in *PMLA*, vol.67, n°2 (mar. 1952), p. 186-210.

² *Ibid.*

³ Pérez de Montalván, J., *Ser prudente y ser sufrido... op.cit.*, p.572.

⁴ *Ibid.*, p.574.

Les implications sont totales, d'une part intériorisées dans l'être profond qui se pense en tant que roi et, d'autre part, dans l'apparence des manières qui répond au strict cérémonial de cour, lequel avait fait de la distance et de la gravité un art politique du paraître chez les Habsbourg d'Espagne¹.

Mais la renaissance évoquée plus haut est douloureuse car elle implique un renoncement. En effet, devenir roi est un « devoir être » enseigné aux jeunes princes depuis l'Antiquité à travers les miroirs (Xénophon, Sénèque, Gilles de Rome, etc.) et les recueils de sentences (Isocrate) pour intégrer les codes et les valeurs de leur dignité comme en atteste l'ambition affichée des plans d'études à destination des futurs gouvernants. Idéalement, un roi ne s'appartient plus, tout entier dévoué à la chose publique. Le roi de Pérez de Montalbán est bien ce type de roi qui est dans le renoncement en sacrifiant son amour pour Elvira à sa nouvelle fonction :

*Ni a Elvira me nombres más,
Ni cosa que de su amor
Me acuerde ; que mi favor
Al instante perderas.
Las juveniles pasiones
Inducen hechos injustos ;
De hoy mas diviérteme gustos
Y adviérteme obligaciones.*

Lorsque celle-ci se plaint au favori Bermudo de la nouvelle attitude du roi, de la *rigor* avec laquelle il la traite désormais, le favori lui explique que, par sa mutation, le roi n'est plus le même homme et que son ancien amant n'est plus. Il revient à la femme délaissée, et désespérée à l'idée de ne pas être couronnée reine de Léon, d'affronter alors le roi et peut-être de provoquer une prise de conscience qui le fera revenir à ses anciens sentiments. Pour elle, la *mudanza de estado* est une trahison de la parole donnée par l'amant que le fait de « *pasar de príncipe a rey* » n'excuse pas. S'adressant à l'homme, par incompréhension de ce qu'est la personne royale, Elvira questionne alors

¹ Allard, J., « Les règles de l'étiquette à la cour des Habsbourg d'Espagne. XVIe – XVIIe siècles », *Les Traités de savoir-vivre en Espagne et au Portugal du Moyen Âge à nos jours*, Publications de la faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, 1995, p. 131-144 ; Édouard, S., « Le cérémonial de cour : un certain discours sur le corps du prince (milieu du XVIe siècle) », à paraître dans les actes du colloque de Blois, *Roi cherché, roi montré, roi transfiguré*, P.-G. Girault et M. Mercier (dir.).

sa nouvelle identité – « ¿ Vos sois Alfonso ? vos sois / Hombre ? vos noble ? vos rey ? » - et ses interrogations fondent son incertitude quant à la capacité du nouveau roi à gouverner : « ¿ Bien gobernará a Leon / El que tan mal se gobierna ! ». Mais Elvira se trompe, aveuglée par ses sentiments, et il revient à l'auteur de rappeler que celui qui gouverne doit savoir maîtriser ses passions comme l'ont enseigné les traités de civilité et du parfait courtisan en vogue à la cour d'Espagne, déjà avec le *Secretum secretorum* du Pseudo-Aristote¹ et davantage encore avec le *Cortegiano* de Baldassare Castiglione. À l'instar du roi stoïcien Philippe II, maître de ses passions dans *El Gran Seneca*, le roi de Léon doit faire la démonstration de sa valeur par l'inscription sur son corps des signes visibles de sa gravité à travers des gestes mesurés, capables de montrer la *Grazia* qui fonde l'autorité. Comme il le dit lui-même à Elvira :

*Y he de mostrar que, pues yo
Sé gobernarne y vencerme,
Que es la victoria mayor,
Sabré vencer mis contrarios
Y gobernar a Leon.*²

La *mudanza de estado* est, de ce point de vue, un renoncement et contre sa « *misma vida* », la vocation sacrificielle de la royauté fait du « *ser rey* », un « *ser sufrido* »³. Voici donc le premier corps du roi, celui de son humanité qui souffre avec résignation de n'être plus qu'une part réduite de sa personne désormais royale.

La personne royale relève certes de l'homme, mais aussi de la fonction. Le corps politique est ici le second corps du roi, celui qui s'impose à son humanité dans cette tragique prise de conscience d'être roi. La tragédie utilise le renoncement comme le lieu d'une souffrance humaine dépassée par le devoir de régner. Elle réside aussi dans le nouvel état qui rend l'être royal souverain et donc absolument seul. La *comedia* commence d'ailleurs avec l'exposé des craintes du roi qui prend la mesure de son isolement et de son incapacité, désormais, à connaître le cœur de ses sujets. Le poète choisit dès lors d'insister sur la terreur panique qui s'empare du roi : « ¿ *Qué dice el pueblo de mi ? / Di, ¿ qué*

¹ Bizzari, H.O., *Secreto de los secretos. Poridat de las Poridades*, Universitat de València, Valencia, 2010.

² Montalbán, *Ser prudente y ... op.cit.*, p.577

³ *Ibid.*, p.577 : « *contra mi misma vida / He de probar, vive Dios, / A ser sufrido, á ser rey* ».

se trata en la corte ? » demande-t-il à son favori Bermudo¹. Le décorum espagnol, en imposant distance et gravité, éloigna en effet le roi du reste de sa cour et l'isola tel le spectateur d'un théâtre de faux-semblants :

*Tambien sabes de Palacio
Las costumbres, y que en él
La lisonja, poco fiel,
Ocupa todo el espacio
[...]
Que a la real majestad
Nunca llega la verdad
Con el rostro descubierto*²

Mais le roi de Léon ne veut pas être le dupé et exige de connaître la vérité pour démasquer l'hypocrisie de tous les flatteurs qui hantent la cour. Cette vision « protéenne » du courtisan, se métamorphosant au gré de l'humeur du souverain pour lui plaire toujours, était alors un lieu commun de la littérature de cour et Antonio de Guevara, du temps de Charles Quint, en avait déjà fait le procès³. Toutefois, le problème de la flatterie – *lisonja* – posé ici par le roi de Léon sert de prétexte à Pérez de Montalbán pour mettre en scène, et par là justifier, un certain exercice du pouvoir. Dans la mesure où l'hypocrisie ambiante empêche le roi de connaître ce qui est vrai – le désinforme -, il ne peut exercer normalement, et surtout avec justice, son autorité : « *Pues con falsa información / No hay decisión acertada* »⁴. La solution apportée par l'auteur à cet épineux problème de gouvernement est celle du dédoublement du corps du roi comme lieu de pouvoir, de l'État, qui voit et entend tout. L'ubiquité nécessaire du roi est rendue possible par la visibilité de son corps politique. Ce dernier, fruit du dédoublement de la personne, prend deux formes sous la plume de l'auteur : le corps politique s'incarne dans la personne du *privado* et dans le portrait royal présent sur scène.

Bermudo, premier favori du nouveau roi, apparaît dès le début de la *comedia* au côté de son souverain qui vient de lui faire part de ses doutes et exige de lui, sous peine de mort pour trahison, de toujours dire la vérité et d'honorer ainsi son amitié. Ce premier dialogue est l'occasion

¹ *Ibid.*, p. 571.

² *Ibidem.*

³ Alvarez-Ossorio Alvariño, A., « Proteo en el Palacio : El arte de la disimulación y la simulación del cortesano », *El Madrid de Velázquez y Calderón : Villa y corte en el siglo XVII*, M. Morán et B.J. García (dir.), Madrid, 2000, p. 110-137.

⁴ Montalbán, *Ser prudente ... op.cit.*, p. 571.

pour l'auteur de défendre le principe du *valimiento* comme solution politique. En effet, le *valido*, comme l'explique Bermudo, est une aide sur laquelle se reposer en toute confiance et avec laquelle partager le poids des diverses responsabilités – comme Dieu donna la femme à Adam et Jésus Christ distingua saint Jean parmi ses apôtres –, ainsi qu'un médiateur entre le roi et ses sujets comme le roi lui-même est un médiateur entre Dieu et l'homme¹. Seul à pouvoir approcher « *el sol refulgente* » pour répandre, en agissant comme un filtre, « *sus rayos celestiales* »², le favori est lui aussi placé dans une position extraordinaire. Pérez de Montalbán en fait ainsi la seconde face janusienne du pouvoir, celle qui voit et entend à la place du roi pour l'aider à gouverner avec prudence et être un *ser prudente*. De fait, à l'instar de Janus, le roi et son favori ne font plus qu'un, s'incorporant l'un l'autre comme le roi le dit lui-même, à son nouveau favori don Fernando, en usant de l'analogie :

*Que yo de vuestro valor
Y lealtad testigo soy,
Y con ella os habeis hecho
Tanto lugar en mi pecho
Que con los Brazos os doy
De él también la posesión,
Y en vuestros hombros con eso
Impongo desde hoy el peso
Del gobierno de Leon.*³

Devenir le favori implique dès lors d'occuper une position difficile comme le roi le reconnaît lui-même – « *Es carga, es trabajo, es peso* »⁴ - que don Fernando, le bon courtisan, n'accepte d'ailleurs que par devoir dans la suite de la *comedia*. Ce dernier incarne l'honneur, l'honnêteté et la loyauté au service du roi mais ses vertus ne sont révélées que par le truchement du portrait royal sur la scène qui est la seconde forme de dédoublement de la personne royale selon Pérez de Montalbán.

¹ Pérez de Montalbán, J., *Comedia famosa titulada como padre y como rey del doctor Juan Pérez de Montalván*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLV, M. Rivadeneira, Madrid, 1858, p. 535, le roi tient un discours sur la privauté : « *Y que el Rey tenga un amigo, / Un compañero, un testigo, / Con quien las communes leyes / Y las humanas acciones, / O extrañas, O naturales, / De los bienes y los males / Comunique sus pasiones.* »

² Pérez de Montalbán, *Ser prudente ... op.cit.*, p. 572.

³ *Ibid.*, p. 578.

⁴ *Ibid.*, p. 572.

La *comedia* débute avec une scène montrant le roi accompagné de son favori et de son peintre Julio auquel il demande de réaliser un portrait de sa personne et de l'installer, en secret, dans une petite galerie. Ce portrait constitue le principal ressort dramatique de la pièce, par lequel et autour duquel la nature du pouvoir prend vie jusque dans la matière inerte de la toile. Le sujet traité par l'auteur étant en effet celui de l'incorporation du pouvoir - à savoir une personnification du pouvoir rendu visible et performant par le corps et ses signes -, les questions posées sont donc celles que se pose le nouveau roi qui prend conscience de ce nouvel état et de son incapacité physique à surveiller ses sujets. Cette incapacité est alors étroitement liée au cérémonial espagnol, hérité des cérémonials castillan et bourguignon sous Charles Quint, qui impose une distance entre le corps du roi et ses courtisans par un règlement très strict des conduites à tenir à son égard. De même, l'organisation de l'appartement royal impose une succession de salles comme autant de séparations spatiales avec le lieu du roi. Ce dernier est sagement mis à distance du plus grand nombre et même en présence de ses sujets, sa gravité, empreinte d'autorité, semble le couper des vivants. D'où, dans cette *comedia*, le recours au simulacre du portrait pour observer, à leur insu, les courtisans passant devant sa majesté en pied. Le piège fonctionne à merveille et l'occasion est donnée au roi, dissimulé derrière un rideau, de découvrir lesquels de ses courtisans sont honnêtes et lesquels sont des hypocrites. Deux courtisans découvrent le portrait en tirant le rideau qui le cachait et tandis que Mendo, le courtisan irrévérencieux, s'étonne d'une telle nouveauté, un autre s'en fait l'interprète, soulignant le respect dû autant au roi qu'à sa représentation : « *un traslado de Alfonso, para mostrar que se debe respetar un Rey tanto, que aun pintado* »¹. Puis leur attention se porte sur une inscription – « *Cordero soy justiciero y pacifico leon* » - comprise comme étant la devise du roi qui donne du sens au portrait, voire lui donne vie. Mais Mendo n'entend pas se laisser impressionner et se moque ouvertement de la prétention de l'artiste à donner vie à l'image par son pinceau à l'instar du poète avec sa plume selon le principe de l'*Ut pictura poesis* énoncé par Horace dans l'épître aux Pisons. Le courtisan sceptique est celui, ici, qui a besoin de voir le roi pour reconnaître son autorité mais est incapable de croire en la puissance de son image. En revanche, Don Fernando de Quiñones, le fidèle et désintéressé courtisan, est, quant à lui, dans la croyance dévotionnelle, admirant le portrait jusqu'à le vénérer car il rayonnerait comme l'*original*. S'étant découvert devant son roi et lui

¹ *Ibid.*, p. 575.

adressant la parole comme s'il était vivant, don Fernando devient l'objet de moquerie de la part de Mendo qui l'avait jusque-là observé discrètement, ignorant lui-même que le roi, toujours dissimulé, observe toute la scène. La confrontation est alors inévitable entre celui qui doute et celui qui croit. Pour ce dernier, le corps en représentation est l'image vivante du pouvoir – une personne fictive ou corps politique - qui a droit au même respect que la personne physique du roi.

Le corps du roi en son portrait est théâtralement montré comme étant le corps politique de la royauté et figurant l'État dans toute son autorité et sa capacité à savoir pour juger. En effet, tandis que don Fernando doit retrouver Mendo, qu'il a provoqué en duel pour répondre de son offense faite au portrait, le roi est déjà sur place, non seulement pour lui demander d'être son *valido*, mais aussi pour mieux confondre le mauvais courtisan et lui démontrer que le roi, par son pouvoir, est partout. Il revient au portrait, dans le cas de cette mise en scène, de figurer cette omniprésence à travers le corps du prince dont le doublement est nécessaire pour démasquer l'hypocrisie et connaître la vérité afin de mieux gouverner. Le moment est alors venu pour le roi de révéler la nature de son pouvoir en se montrant physiquement à Mendo et en lui rappelant qu'il est un vice-Dieu qui peut voir et assister à tout grâce à son pouvoir que le portrait était censé avoir incorporé :

*Si, Mendo, y en esto
Veréis que soy vice-Dios,
Y como tal, puedo ver
Y asistir a todo yo,
Si con mi persona no,
Al menos con mi poder.¹*

Pour provoquer don Fernando, Mendo s'était moqué de cette crédulité qui l'avait poussé à flatter le portrait du roi en croyant être réellement entendu de lui. Ce sont chacun de ses propos mots – « *Mas decís que es vice-Dios, / y como tal sospechais / Que asiste en todo lugar, / Y que aqui os ha de escuchar* »² - que le roi, par la puissance de sa parole, transforme donc en paroles de vérité pour affirmer la nature divine de son pouvoir.

L'auteur de la *comedia* a ainsi joué sur la double présence du roi dont les deux corps d'abord dissimulés derrière des rideaux, sont partout

¹ *Ibid.*, p.578.

² *Ibid.*, p. 576.

et voient tout. Le retournement de situation par la mise en évidence du stratagème éclaire donc le spectateur sur la nature réelle du pouvoir du roi dont le corps – le troisième dans cette étude - est un lieu sacré. Il correspond au « corps sacramental » que Louis Marin mit en évidence dans le *Portrait du roi* au sujet de Louis XIV en insistant sur le rapport dévotionnel aux images royales. Le portrait joue là aussi un rôle très important dans la fabrique du divin et, cela, dès l'entrée en scène de don Fernando qui est le premier à prononcer le mot « *vice-Dios* ». Il s'est découvert devant le portrait et s'interroge, tout en connaissant la réponse :

*Este retrato ¿ no envia
Rayos del original
Que es aca en lo temporal
Vice-Dios ?¹*

Mais si le portrait du roi est performant au point d'établir un transfert de sacralité, le respecter, voire le « *venerar* » devient un acte de dévotion, un acte de foi qui considère le pouvoir comme une chose sacrée. Il est donc possible, pour don Fernando, de vénérer l'image du roi oint comme celle d'un saint :

*Venerar esta pintura,
Que su persona figura,
¿No sera mas justa ley ?
No es unguido ? No se nombra
Sacra majestad real ?
Pues ¿por qué su original
No respetaré en la sombra ?²*

Même si les rois d'Espagne ne tirent leur sacralité d'aucune cérémonie – ils ne sont pas oints -, celle-ci résulte en revanche des discours de représentation sacralisateurs ou encore, par exemple, de l'usage établi par Charles Quint de se faire appeler « Sa majesté »³. La question de la sacralité donne ici l'occasion à Pérez de Montalbán d'investir le terrain religieux et celui du dogme sur les images pour démontrer la présence mystique du pouvoir dans le portrait.

¹ *Ibid.*, p. 575.

² *Ibidem.*

³ Ruiz, T.F., « Une royauté sans sacre : la monarchie castillane du Bas Moyen Âge », *Annales E.S.C.*, mai-juin 1984, p. 429-453.

À quatre reprises, le roi est dit « *vice-Dios* » et le bon courtisan *venera* son portrait comme un objet de culte. Le lien est clairement établi entre image royale et image de dévotion, non seulement à travers les paroles et les actes de don Fernando, mais aussi du point de vue de la mise en scène du portrait qui est d'abord dissimulé par un rideau. Dans la peinture religieuse, le rideau a une fonction représentative de la révélation puisqu'il cache pour ensuite révéler. Il en va de même du corps politique dont le mystère est révélé entièrement à celui qui en reconnaît le caractère sacré¹. De même que le roi Alfonso est dissimulé derrière un rideau et attend son heure pour apparaître devant ses deux courtisans et révéler alors toute la puissance de sa personne comme une épiphanie du pouvoir sacré. Enfin, même la petite galerie où se trouve le tableau, et qui devient un lieu de présence de l'autorité du roi, est sanctuarisé dans l'imaginaire de don Fernando. Au cours de la scène de son altercation avec Mendo, il préfère en effet le provoquer en duel ailleurs plutôt que de continuer à profaner « *Este lugar [que] es sagrado* ».

La dimension sacrée du portrait du roi, et par extension celle du corps de la personne royale, renvoie également à un problème dogmatique portant sur la vénération des images. Ce point fut discuté au cours de la dernière session du concile de Trente en décembre 1563 et le devoir de dévotion au modèle, et non à l'image elle-même, fut réaffirmé. Qu'en est-il alors de l'image royale puisqu'elle est assimilée à une image de dévotion ? Si pour don Fernando, il paraît légitime de la *venerar* en vertu de sa sacralité, en revanche, Mendo considère que les « *pias declaraciones / Y devotas reverencias / Que a este retrato habeis hecho* »² relèvent d'une pratique idolâtre : « *veros aqui idolatrar* ». Il s'agirait donc d'une dévotion avec abus, conférant à l'image un pouvoir qu'elle n'a pas. Ainsi s'exprime le courtisan qui ne croit pas au caractère sacré de la royauté et se moque des serviteurs trop fidèles qui, en échange de leur servile fidélité, sont remerciés « *con trabajos* ». De ce point de vue, Mendo partage la position qui fut celle de l'iconoclasme calviniste, lequel toucha non seulement les images saintes mais aussi les images royales pendant les guerres de religion en France. Mais le lien entre l'irrévérence de Mendo et l'iconoclasme n'est souligné que plus tard dans la pièce, lorsque Beltran, l'astucieux valet de don Fernando, divertit le roi par un petit discours sur le sujet du portrait. Après avoir dit

¹ Dans *El Gran Seneca*, Pérez de Montalbán a aussi établi ce lien entre portrait royal et image de dévotion, dans l'édition de 1633, f. 112v.

² *Ibid.*, p. 575.

combien il l'avait vénéré avec « *decoro / Y respeto* », il démontre qu'il est injuste de laisser les croix et les images saintes, sur les chemins et dans les rues, au risque de les exposer à l'indifférence sacrilège, sans « *el debido respeto* », de mauvais catholiques ou, pis encore, aux injures obscènes des « *sectarios de Calvino, / Arrio y Lutero* ». Il se dissimule alors une interrogation tragique derrière cette déclaration comique. La royauté ne se met-elle pas en danger à force de représentations ? Et le corps du roi ne risque-t-il pas, lui aussi, de s'exposer à des mesures radicales visant à supprimer le système de pouvoir qu'il représente après l'avoir totalement incorporé ?

Le *Ser prudente y ser sufrido* n'est pas, contrairement à ce que laisse supposer le titre, une théâtralisation des deux corps du roi : d'abord, le renoncement qui est souffrance pour le corps de l'homme puis l'élévation à la dignité royale qui réalise le second corps, le politique, représenté par le portrait. C'est à partir du portrait du roi, visible au cours de la première journée, que l'auteur donne à Alfonso le moyen de se rendre maître de sa cour et de rendre compte ainsi de sa propre conception de la nature du pouvoir royal. Le roi doit connaître l'opinion de ses sujets pour mieux les gouverner et utilise le portrait, comme allégorie de son État, pour découvrir la vérité. Ce n'est qu'au prix de cette présence (double en réalité dans la scène du portrait) et de l'assistance des *privados* que la personne royale peut gouverner avec prudence. En effet, par sa connaissance de la vérité, le roi sait récompenser le fidèle courtisan en faisant de lui son favori mais pardonne aussi à celui qui l'a offensé, démontrant ainsi sa clémence. L'État informe tandis que l'homme juge en son cœur. Les deux corps ne font qu'un. La démonstration, cependant, ne s'arrête pas là. Le roi a, en effet, un troisième corps – le sacré – qui est le seul garant de l'adhésion quasi dévotionnelle de ses fidèles sujets. Pérez de Montalbán a ainsi restitué les trois réalités du pouvoir attendues et espérées pour l'accomplissement d'un juste gouvernement chrétien.

Bibliographie

Allard, J., « Les règles de l'étiquette à la cour des Habsbourg d'Espagne. XVIe – XVIIe siècles », *Les Traités de savoir-vivre en Espagne et au Portugal du Moyen Âge à nos jours*, Publications de la faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, 1995, p. 131-144.

Alvarez-Ossorio Alvariño, A., « Proteo en el Palacio : El arte de la disimulación y la simulación del cortesano », *El Madrid de Velázquez y Calderón : Villa y corte en el siglo XVII*, M. Morán et B.J. García (dir.), Madrid, 2000, p. 110-137.

Bizzari, H.O., *Secreto de los secretos. Poridat de las Poridades. Versiones castellanas del Pseudo-Aristóteles Secretum secretorum*, Universitat de València, Valencia, 2010.

Cayuela, A., « Alonso Pérez et la « libropesía » : Aspects du commerce de librairie dans la première moitié du XVIIe siècle à Madrid », dans *Bulletin Hispanique*, 2002, vol.104, n° 104-2, p. 645-655.

Cayuela, A., *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Calambur, Madrid, 2005.

Parker, J. H., « The Chronology of the Plays of Juan Pérez de Montalbán », in *PMLA*, vol.67, n°2 (mar. 1952), p. 186-210.

Feros, A., « “Vicedioses, pero humanos” : el drama del Rey », *Cuadernos de Historia Moderna*, n°14, Madrid, 1993, p. 103-131.

Marin, L., *Le Portrait du roi*, Éditions de Minuit, Paris, 1981.

Milhou, A., *Pouvoir royal et absolutisme dans l'Espagne du XVIe siècle*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1999.

Pérez de Montalbán, J., *Comedia de el Gran Seneca de España Felipe Segundo*, dans *Parte veynte y cinco de comedias. Recopiladas de diferentes Autores, e illustres poetas de España*, Zaragoza, 1633.

Pérez de Montalbán, J., *Comedia famosa titulada como padre y como rey del doctor Juan Pérez de Montalbán*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLV, M. Rivadeneira, Madrid, 1858, p. 533-549.

Pérez de Montalbán, J., *Comedia famosa titulada ser prudente y ser sufrido del doctor Juan Pérez de Montalbán*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLV, M. Rivadeneira, Madrid, 1858, p.571-585.

Porreño, B., *Dichos y hechos del Señor Rey Don Felipe Segundo El prudente, potentísimo y glorioso monarca de las Españas y de las Indias* [Sevilla, 1639], Estudio introductorio de Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001.

Ruiz, T.F., « Une royauté sans sacre : la monarchie castillane du Bas Moyen Âge », *Annales E.S.C.*, mai-juin 1984, p. 429-453.