



La fonction des termes d'adresse dans El Burlador de Sevilla o Convidado de piedra (Tirso de Molina, XVIIe siècle)

Mercedes Banegas Saorín

► To cite this version:

Mercedes Banegas Saorín. La fonction des termes d'adresse dans El Burlador de Sevilla o Convidado de piedra (Tirso de Molina, XVIIe siècle). "Mignonne, allons voir si la rose.." Termes d'adresse et modalités énonciatives dans les langues romanes, Maria Helana ARAUJO CARREIRA, Dec 2007, Paris, France. pp.99-132. hal-02264950

HAL Id: hal-02264950

<https://hal.science/hal-02264950>

Submitted on 7 Aug 2019

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.

La fonction des termes d'adresse dans *El Burlador de Sevilla o Convidado de piedra* (Tirso de Molina, XVII^e siècle¹).

Mercedes BANEGAS SAORIN

Université de Versailles Saint Quentin-en-Yvelines

Cette pièce de théâtre met en scène un jeune noble espagnol du XVII^e siècle nommé don Juan Tenorio (DJ), arrogant, aventurier et cynique, qui utilise des stratégies amoureuses perfides pour abuser quatre femmes et tourner en ridicule amis et parents qui s'opposent à son dessein. Il jouit d'une position distinguée, car il est le fils du favori du roi d'Espagne et le neveu de l'ambassadeur à Naples. Quatre anecdotes constituent la trame de cette œuvre :

1) DJ séduit la duchesse Isabela à la Cour de Naples, en usurpant l'identité de son amant de cœur, le duc Octavio. Le Roi de Naples charge don Pedro Tenorio (oncle du héros, ambassadeur à Naples) de capturer cet homme, mais il favorise son évasion. Le duc Octavio, inculpé, doit s'exiler en Espagne.

2) Sur la route de l'exil, il fait naufrage à Tarragone, où il est accueilli par une jeune fille, la pêcheuse Tisbea, qui s'enorgueillit de rire de l'amour avant de rencontrer DJ (c'est le jeune Anfriso qui la chérit). DJ obtient ses faveurs avec des promesses de mariage.

3) Le héros rentre à Séville, où il rencontre son vieux compagnon de débauche, le marquis de la Mota (MM). Le MM lui confie son amour pour doña Ana de Ulloa, sa cousine. DJ reçoit, de la part de celle-ci, un billet doux dans lequel elle fixe un rendez-vous galant au MM. DJ le trahit et rejoue le même vilain tour qu'à Naples. Doña Ana perce l'imposture et appelle au secours ; le vieux père, don Gonzalo de Ulloa (DG), le Commandeur de Calatrava, accourt, l'épée à la main. Tous deux se battent dans un duel où DJ donne la mort au Commandeur. Puis, il prend la fuite, en laissant le MM comme meurtrier du Commandeur.

4) Dans un village proche de Séville, DJ réalise une quatrième *burla*, en s'interposant dans la noce des paysans, Aminta et Batricio. DJ promet à Aminta de l'épouser, pour prendre place le premier dans sa couche.

Il retourne à Séville, où il trouve le tombeau de don Gonzalo, dont il se moque en l'invitant à dîner. C'est sa statue qui vient au rendez-vous², sans que personne ne l'attende. Le lendemain, DG, invite DJ à sa chapelle pour lui rendre la politesse. DG, personnage antagonique du *burlador*, venge son honneur et rétablit la justice en faisant tomber DJ dans les antres de l'enfer, sans lui donner le temps de se repentir de ses péchés.

La pièce se termine sur la condamnation du personnage principal au feu éternel, car il ne se repentit pas de ses désordres et du déshonneur causés, suite à des scènes d'une grande tension dramatique entre l'esprit de don Gonzalo et don Juan.

Nous allons étudier la façon dont les termes d'adresse sont mis au service des thèmes principaux de la pièce : la séduction, la tromperie, le tragique, le comique et l'irrévérence envers les hommes et envers Dieu. Nous essaierons de déterminer quelle est leur fonction dans le discours théâtral, où les interactions ont lieu non seulement entre les personnages qui dialoguent, mais aussi entre ceux-ci et les destinataires indirects des messages que sont le lecteur et le public, ainsi qu'entre l'auteur de la pièce et ces destinataires ultimes.

Nous avons relevé la récurrence de certains termes que nous avons pu classer en sept catégories : *amigo* et les titres nobiliaires, les noms de parenté, *señor*, *mujer* vs *hombre*, les propos galants, les exclamations et les expressions d'injure et, enfin, l'alternance des allocutifs.

1) *Amigo* et les titres nobiliaires

Le terme d'*ami* peut être défini comme "personne à laquelle on est lié par une affection réciproque"³. *Amigo* comme terme d'adresse peut être employé dans son sens premier entre les personnages appartenant à la même corporation : Tisbea, et les autres pêcheurs⁴, entre le maître et son laquais⁵.

¹ La date de composition reste imprécise : la pièce a pu être écrite autour de 1620, mais le texte le plus ancien du *Burlador de Sevilla* est celui d'une édition parue à Barcelone en 1630.

² Cf. le titre de la pièce : *L'invité de pierre*.

³ Dictionnaire Hachette de la langue française et synonymes, Cd-Rom, 2005.

⁴ TISBEA: *Estando, amigos, pescando sobre este peñasco, vi hundirse una nave allí, y entre las olas nadando dos hombres [...]* (v. 661- 65) ; *Repicad a fuego, amigos, que ya dan mis ojos agua* (v. 992-93).

⁵

Il en va autrement quand c'est Don Juan Tenorio qui les emploie. Dans chacune de ses aventures amoureuses il y a systématiquement un, voire deux autres hommes qui sont eux aussi abusés : l'amoureux ou prétendant à coup sûr, mais encore un parent de la femme en question.

Amigo et le titre nobiliaire sont employés par DJ quand il s'adresse à ses interlocuteurs masculins abusés. Le premier, c'est le duc Octavio, l'amoureux d'Isabela, qu'il rencontre après son forfait. Il s'adresse au duc en ces termes :

JUAN ¿Quién pensara,
1159 **Duque**, que en Sevilla os viera
 para que en ella os sirviera
 como yo lo deseara.

(‘Qui aurait pu penser, **duc**, que je vous verrais à Séville, afin de vous servir, comme c'est mon désir?’).

JUAN Dejáis, mas aunque es lugar
 Nápoles tan excelente,
1162 por Sevilla solamente
 se puede, **amigo**, dejar.

(‘Vous avez quitté Naples, et l'on ne peut quitter un lieu si merveilleux, **ami**, que pour Séville’).

L'échange respectueux et amical précédent entre DJ et celui qu'il a doublement trahi, – en usurpant son nom et en abusant sa bien-aimée – nous annonce que le *burlador* s'apprête à mettre en pratique une nouvelle tromperie dont la victime sera l'ami qui entre en scène tout de suite après. Ce nouvel allocutaire qui reçoit le qualificatif *amigo* est le marquis de la Mota. Leur première prise de contact a lieu comme suit :

MOTA Todo hoy os ando buscando,
1190 y no os he podido hallar.
 ¿Vos, don Juan, en el lugar,
 y vuestro amigo penando
 en vuestra ausencia?

JUAN Por Dios,
 amigo, que me debéis
 esa merced que me hacéis.

(‘MOTA Toute la journée à votre recherche, et je n'ai pas pu vous trouver. Don Juan, vous à Séville et votre ami languissant après vous. DON JUAN Pardieu, **ami**, vous me devez cette grâce que vous me faites’).

Les scènes qui suivent confirment la véracité du premier vocatif employé. Pendant le dialogue scabreux des deux compagnons de débauche, DJ s'adresse au MM par son titre :

JUAN Buen albañil quiere ser.
1242 **Marqués**, ¿qué hay de perros muertos?
MOTA Yo y don Pedro de Esquivel
 dimos anoche un cruel
 y esta noche tengo ciertos
 otros dos.
JUAN Iré con vos,
1248 que también recorreré
 cierto nido que dejé
 en güevos para los dos.

(‘JUAN Elle a la vocation du bon maçon... **Marquis**, qu'en est-il des coups fourrés ?’ MOTA Don Pedro de Esquivel et moi, nous en fîmes un cruel hier soir, et pour cette nuit j'en ai deux autres assurés. JUAN Je vous accompagnerai. Et j'en profiterai pour visiter un certain nid que j'ai laissé avec une couvée pour nous deux’).

nombre adquiere / de generoso en Castilla. / ¿Al fin te llegó a ofrecer / mujer? OCTAVIO: Sí, amigo, y mujer / de Sevilla (v. 1129-33, ‘Il porte, à juste titre, le nom de généreux qu'il acquit en Castille. Alors il a fini par t'offrir une femme ? OCTAVIO Oui, mon ami, et une femme de Séville !’). JUAN à CATALINON *Pues solos los dos, amigo, habemos quedado / los pasos sigue al Marqués, / que en el Palacio se entró* (v. 1284-87, ‘Puisque nous sommes restés seuls tous les deux, *ami*, suis les pas du marquis, il est entré dans le palais’).

À la fin de cet échange, le MM confie à DJ son véritable amour pour sa cousine, doña Ana de Ulloa. Les amis se quittent et DJ reste seul. Une femme inconnue lui donne un billet pour qu'il le remette au MM. DJ remettra le message au MM, mais oralement et en décalant le rendez-vous proposé d'une heure, ce qui lui permettra d'arriver chez Ana le premier. L'appellatif employé par DJ est toujours *marqués* :

JUAN 1376 Para vos, **Marqués** me han dado
un recado harto cortés,
por esa reja, sin ver
el que me lo daba allí.

1382 Dícete al fin que a las doce
vayas secreto a la puerta
–que estará a las once abierta–.

(‘Pour vous, **marquis**, par cette grille, on m'a donné un message des plus galants, sans que j'aie vu qui m'en chargeait. [...] On te dit, bref, que pour minuit tu ailles à la porte en secret – elle sera ouverte à onze heures –’).

Le soir, dans la rue, avec les musiciens, ils renouent avec leurs anciennes virées avec les filles de joie. DJ veut en tromper une et le MM lui cède sa cape pour mieux l'abuser. C'est cette cape de couleur que doña Ana proposait au marquis de porter pour se rendre au palais où elle demeure et se faire facilement reconnaître par les duègnes. Cette cape permettra à don Juan d'abuser doña Ana. Quand les deux hommes se rencontrent, DJ ne cessera de s'adresser au marquis par son titre :

JUAN 1522 Si me dejáis,
señor Marqués, vos veréis
cómo de mí no se escapa.
MOTA Vamos, y poneos mi capa
para que mejor lo deis.
JUAN Bien habéis dicho; venid
y me enseñaréis la casa.
MOTA Mientras el suceso pasa,
1529 la voz y el habla fingid.
¿Veis aquella celosía?
JUAN Ya la veo.
MOTA Pues llegad,
y decid “Beatrís”, y entrad.
JUAN ¿Qué mujer?
MOTA Rosada, y fría.
CATAL. Será mujer cantimplora.
MOTA En Gradas os aguardamos.
JUAN Adiós, **Marqués**.

(‘JUAN Si vous me laissez faire, **monsieur le marquis**, vous verrez que la fille ne m'échappera pas. MOTA Allons, et mettez ma cape pour mieux la tromper. DON JUAN Vous avez bien parlé. Venez, et vous me montrerez la maison. MOTA Pendant que vous ferez votre coup, déguisez votre voix et votre langage. Voyez-vous cette jalousie ? DON JUAN Je la vois. MOTA Eh bien, allez-y, dites : “Béatris”, et entrez. DON JUAN Quel genre de femme ? MOTA Rose et froide. CATALINÓN Une cruche, sans doute. MOTA Nous vous attendons sur le Parvis. JUAN Adieu, **marquis**’).

Et même après avoir assassiné le père de doña Ana – don Gonzalo de Ulloa –, DJ continue d'appeler le marquis par son titre :

MOTA ¿Y el perro?
JUAN Funesto ha sido;
1599 al fin, **Marqués**, muerto ha habido.
JUAN Cara la burla ha costado.
MOTA: Yo, don Juan, lo pagaré,
1605 porque estará la mujer
quejosa de mí. [...]
JUAN Adiós, **Marqués**.

(‘MOTA Et la fourberie ? DON JUAN Elle a funestement tourné. Bref, **marquis**, il y a eu un mort. [...] DON

JUAN La fourberie a coûté cher. MOTA Laissez, don Juan, c'est moi qui vais payer, puisque c'est de moi que la femme va se plaindre. [...] DON JUAN Adieu, **marquis**').

Un usage tout à fait différent du terme *amigo* est celui que font les hommes trompés. Quand dans les rues de Séville le duc Octavio converse avec DJ (*cf. supra*), il n'est pas encore au courant qu'il parle à celui qui a déshonoré la femme qu'il aimait. Il croit donc s'adresser à son *ami* :

JUAN Como a Nápoles dejé
1150 por enviarme a llamar
 con tanta prisa mi Rey,
 y como su gusto es ley,
 no tuve, Octavio, lugar
 de despedirme de vos
 de ningún modo.
OCTAV. Por eso,
1156 Don Juan, **amigo** os confieso,
 que hoy nos juntamos los dos
 en Sevilla.

(‘JUAN J’ai dû partir de Naples, rappelé par mon roi de façon si pressante – son plaisir est loi – que je n’eus pas le temps, Octavio, de prendre congé de vous, d’aucune façon).

OCTAVIO Ce n’est pas pour si peu, Don Juan, que vous êtes moins **mon ami**. Ainsi donc, aujourd’hui, nous voilà tous les deux réunis à Séville !’).

Quant au marquis de la Mota, il appelle DJ *ami* pour exprimer sa joie et sa reconnaissance envers celui qui lui a transmis une si bonne nouvelle :

MOTA Con él pusieron
 Sosiego en tanto cuidado.
 ¡Ay, **amigo**, sólo en ti
1395 mi esperanza renaciera!
 Dame esos pies.
MOTA Vamos, **amigo**, de aquí,
1406 y de noche nos pondremos.
 Loco voy.

(‘Avec ce billet, on apaise tous mes tourments ! Ah ! **mon ami** ! Ce n'est que grâce à toi que mon espoir pouvait renaître. Laisse-moi t'embrasser. [...] Partons d'ici, **mes amis**, et allons mettre nos habits de soirée... Je suis fou !’).

Et même devant le crime accompli, le MM continue de l'appeler DJ *ami* :

MOTA Burlaste, **amigo**, ¿qué haré?⁶ (v. 1601)
(‘Tu as réussi ton coup ? Que vais-je faire ?’).

En somme, *amigo* et les titres ont une fonction multiple :

a) *amigo*, a une fonction dénotative, quand il traduit un sentiment du personnage ingénu, souvent victime, qui croit partager en toute bonne foi une relation privilégiée avec son allocutaire (le duc Octavio et le MM envers DJ) ;

b) la deuxième fonction d’*amigo* et des titres est de rassurer son interlocuteur de ses bonnes intentions et de l’amitié que partagent les gens de qualité ; c’est le cas de DJ vis-à-vis du duc Octavio et du MM ;

c) il a aussi une fonction destinée au lecteur ou au public de la pièce. Ces destinataires entendent le terme *amigo* comme synonyme de *double jeu*, puisqu’on leur a livré au fur et à mesure du déroulement de la pièce l’aptitude à la duplicité du héros ;

d) le signe de respect *marqués* et l’emploi antonymique de *amigo* créent un contraste avec la situation d’irrespect qui a eu lieu ou qui va avoir lieu et génère un effet comique ; d’autant plus que le duc Octavio et le marquis de la Mota

ont plutôt tendance à employer ce qu'on appelle l'*appellatif zéro*.

En outre, on remarquera que DJ et ses *amis*, le duc Octavio et le MM, passent du vouvoiement au tutoiement dans ces passages. On pourrait s'attendre à ce que la déférence nécessaire à DJ pour ne pas laisser transparaître ses intentions perfides à ses interlocuteurs soit soigneusement soutenue par l'ancien vouvoiement, *vos*. Mais il faut souligner que le XVI^e siècle constitue « un moment de transition et de bouleversements du système allocutif » en Espagne⁷, pouvant donner naissance à des confusions paradigmatiques entre *tú* et *vos*, d'un côté, et entre *vos* et *vuestra merced*, d'un autre⁸. Nous pouvons seulement affirmer que l'apparition de *tú* dans ces dialogues avec *vos*, en particulier entre DJ et le MM crée une variation de ton⁹ qui est liée au climax de leur relation affective. Or, à l'instar des usages distincts qu'ils font du terme *amigo*, le MM recourt au tutoiement pour partager sincèrement sa joie avec DJ, tandis que DJ se sert de cette complicité comme instrument pour mieux abuser le marquis. Dans le même temps, Tirso de Molina livre au lecteur et au public une préfiguration de la *burla* qui aura lieu entre le bourreau et sa victime.

2. Noms de parenté

Nous avons relevé *tío*, *primo* et *hijo*.

Tío. Après sa première imposture l'oncle de don Juan Tenorio, don Pedro, qui est ambassadeur d'Espagne et favori du roi de Naples, est chargé par le Roi de lui donner la chasse et de le mettre en prison. DJ a recours au nom de parenté (*tío*) à deux reprises ; la première permet de l'identifier :

PEDRO	Ya estamos solos los dos;
50	muestra aquí tu esfuerzo y brío.
JUAN	Aunque tengo esfuerzo, tío ,
	no le tengo para vos.
PEDRO	Di quién eres.
JUAN	Ya lo digo:
	Tu sobrino.

(‘DON PEDRO Nous voilà seuls tous les deux. Montre ici ton courage et ta valeur. DON JUAN Je ne manque pas de courage, mais je n'en ai pas contre vous, **mon oncle**. DON PEDRO Dis-moi qui tu es. DON JUAN Je te l'ai déjà dit : ton neveu’),

et la seconde sert à infléchir la volonté de l'accusateur. L'accusé veut dire : “au nom du lien de parenté qui nous unit, aide-moi, ne me punis pas”. Le spectateur perçoit le même effet des dons persuasifs de DJ pour parvenir à ses fins, rester libre :

JUAN	Tío y señor,
62	mozo soy y mozo fuiste;
	y, pues que de amor supiste,

7

Nadine LY, 1999, p. 9-10.

8

Cf. Miguel CALDERÓN

CAMPOS, 2003 : « Esta contienda, primero entre *vuestra merced* y *vos*, y luego entre *vos* y *tú*, ha dejado el rastro inequívoco de las **confusiones paradigmáticas**. En efecto, con frecuencia, los paradigmas de *vos* y *vuestra merced* se confunden y mezclan en la segunda mitad del XV y todo el XVI, prueba evidente de que ambas formas pugnan por ocupar el más alto nivel jerárquico. Por su parte, la mezcla de los paradigmas de *tú* y *vos* se incrementa entre el XVI y el XVIII. Tal ha sido la confusión, que el paradigma pronominal voseante actual es totalmente híbrido: *vos* para la función sujeto, *vos* como término de preposición, *te*, como pronombre objeto y reflexivo, y *tu* y *tuyo* como posesivos ».

9 Nadine LY montre à travers une analyse statistique effectuée sur une centaine de *comedias* de Lope de Vega, que « dans 80% des cas, le tutoiement, héritier du “tutoiement à l’antique”, est parfaitement conventionnel au théâtre, c’est-à-dire, qu’aucune valeur ne lui est attachée spécifiquement : seul le contexte remplit des valeurs de respect, de familiarité, de proximité affective, mais aussi de mépris ou de condescendance, ce pronom allocutif, qui appartient à tous les types de personnages et qui peut être mis en œuvre dans n’importe quel type de situation. Néanmoins, lorsque, dans un échange, c’est un autre pronom d’adresse qui est utilisé (*vos* par exemple), la survenance d’un *tú* crée une impression de rupture ou de variation de ton liée à une modification du contexte. À la même époque, l’usage socio-linguistique de *tú* le cantonne, comme on peut s’y attendre, à deux emplois : une très grande familiarité, due à l’annulation de toute distance entre les locuteurs, ou l’insulte et le mépris lorsque la suppression de la distance exigée par la politesse devient une violence, la violation verbale du respect » (1999, p. 9-10).

tenga disculpa mi amor.

(‘**Mon oncle** et seigneur, je suis jeune et tu l’as été aussi, et puisque tu as connu l’amour, pardonne à mon amour’).

Primo est utilisé par doña Ana de Ulloa dans son billet doux adressé au marquis de la Mota. Ce nom d’adresse vient surenchérir et créer un lien supplémentaire au lien d’amour qui les unit et qui est susceptible de catalyser l’envie de se retrouver :

1326 “Porque veas que te estimo,
ven esta noche a la puerta,
que estará a las once abierta,
donde tu esperanza, **primo**,
goces, y el fin de tu amor”.

(‘Pour que tu voies que je t’estime, viens cette nuit à la porte qui sera ouverte à onze heures, et tu pourras, **cousin**, cueillir les fruits de ton espoir et jouir de ton amour’).

Hijo. Apprenant les supercheries de son fils, don Diego Tenorio lui lance une triste plainte où sont mis en contraste l’amour du père et les agissements du fils. *Hijo*, juxtaposé à *ay* et mis en place dominante dans le vers, explique tout à la fois le déchirement moral d’un père confronté aux errements du fils en même temps qu’il crée un climax et une dramatisation intense à ses paroles. Seule la force du lien familial et la responsabilité morale qu’il présuppose justifie une telle douleur :

DIEGO ;Ay **hijo**, qué mal me pagas
2639 el amor que te he tenido!

(‘Ah ! **mon fils** ! Que tu me payes mal l’amour que j’eus pour toi !’).

En somme, les liens familiaux unissent les personnages. Dans tous leurs emplois, les termes d’adresse relatifs à la parenté font appel à l’affectif. Ils dynamisent la dramatisation de l’action représentée.

3. *Señor*

Gran señor (*Grand roi, sire*), appellation exclusivement réservée au roi, est suivie de la deuxième personne du pluriel :

ISABELA **Gran señor**, ¡**volvedme** el rostro! (v. 183)
(‘**Grand roi**, tournez vers moi votre visage’).

CRIADO (LE SERVITEUR) au ROI **Gran señor** (v. 157)

Par norme, dans une société fortement hiérarchisée, les appellatifs marquant respect et différence sont fréquents ; le plus répandu dans l’espagnol classique est **señor**¹⁰. *Señor* est utilisé non seulement pour s’adresser à toute personne de rang social supérieur (les aristocrates au roi, les laquais à leur maître, les roturiers aux nobles), mais aussi entre personnes inconnues¹¹. Si bien que le terme **señor**, ayant une extension si large et inversement si peu de sèmes spécifiques, doit être accompagné d’autres termes pour affiner sa signification.

Dans *El burlador de Sevilla*, on trouve trois occurrences où **señor** est suivi d’un adjectif. Ceci avec d’autant plus de facilité qu’au XVII^e siècle il était d’usage de faire suivre l’appellatif *señor* de termes exprimant la fonction sociale¹².

¹⁰

employer *Sire* pour le roi, *Mon maître* pour le maître, *Monsieur* entre inconnus.

¹¹

me llevéis os ruego / con vos, señora (v; 2250-2251).

¹²

Le français à la place va

TISBEA a ISABELA *Que*

Cf. BAÑÓN

HERNÁNDEZ [Antonio Miguel](#) (2001) : « [...] Los límites entre especificación individual-personal, funcional-profesional o posicional-situacional no son siempre nítidos. En muchos casos nos enfrentamos con polisemias semántico-interpretativas que

Si d'emblée on peut affirmer que ces combinaisons ont un effet comique, il convient d'étudier ces trois occurrences plus attentivement. Deux d'entre elles sont proférées par le valet de comédie, en honorant ainsi sa fonction théâtrale du *gracioso*, et la troisième par doña Ana de Ulloa. Nous les étudierons selon leur apparition chronologique.

1) Lors de leur première rencontre, Catalinón donne congé au valet du marquis de la Mota avec les syntagmes **señor cuadrado** et **señor redondo** (*Messire le Carré*, et *Messire le Rond*) qui permet de terminer la scène par une facétie de *gracioso* :

MOTA Ya vuelvo.
CATAL. **Señor cuadrado,**
1283 o **señor redondo**, adiós.
CRIADO Adiós.

(‘MOTA Je reviens de suite. CATALINÓN. **Messire le Carré, ou Messire le Rond**, adieu. CRIADO Adieu’).

Ce terme d'adresse traduit un manque de respect envers l'autre valet dont le maître sera la prochaine victime des tromperies de DJ. Il n'y a pas de réaction de la part des interlocuteurs ; seul le laquais répond *adiós*.

2) **Señor forastero**. Une femme inconnue remet au MM un billet doux de la part de doña Ana. C'est don Juan qui le fera. Elle sollicite la prudence, la courtoisie et l'amitié du dépositaire du message envers le destinataire :

MUJER ¡Ce! ¿A quién digo?
JUAN ¿Quién llamó?
MUJER Si sois prudente y cortés,
1290 y su amigo, dadle luego
 al marqués este papel;
 mirad que consiste en él
 de una señora el sosiego.

(‘LA FEMME Psitt ! À qui ai-je l'honneur ? DON JUAN Qui appelle ? LA FEMME Si vous êtes sage et courtois, et que vous êtes son ami, veuillez donner au plus vite ce billet au marquis. Considérez qu'il y va de la paix d'une Dame’).

Or, elle coupe la parole à DJ, qui la rassure quant à sa bonne foi et quant à la bonne relation d'amitié qui le lie au marquis, en réitérant ses propres propos à elle. Leur échange est le suivant :

JUAN Digo que se lo daré,
1295 soy su amigo y caballero.
MUJER **Basta, señor forastero,**
 adiós.

(‘DON JUAN Je dis que je le lui remettrai. Je suis son ami et je suis gentilhomme. LA FEMME Il suffit, **seigneur étranger**. Adieu.’).

3) **Señor muerto**. Le Commandeur, don Gonzalo, est venu de l'Au-delà. Catalinón s'adresse à lui avec ce syntagme comique, antonomase qui renseigne le spectateur sur le nouveau personnage :

CATAL. **Señor muerto**, ¿allá se bebe
2429 con nieve?

(‘**Monsieur le mort**, là-bas, rafraîchit-on les boissons avec de la neige ?’).

La combinaison de *señor* avec *muerto* est source objective d'humour. Mais, dans le contexte particulier d'irrévérence et d'effroi face au divin, ce syntagme prononcée par Catalinón – le double dramatique de DJ¹³ – sert ce

sólo el contexto concreto puede resolvernlos adecuadamente. Vocativos como *señora doncella*, *señor caballero*, *señor galán*, *señor gentilhomme*, *señor hidalgo* o, en otros ámbitos, *señor maeso* (*maestro* o *maese*), *señor doctor* (*dotor*), *señor bachiller* o *señor licenciado*, todos ellos [son] muy utilizados en el siglo de oro español. [...] ».

Cf. SOUILLER Didier, 1994, p. 137 : le *gracioso* est un personnage subordonné, attaché au protagoniste comme ami ou compagnon ; il remplit la fonction de double, car il joue une partie du rôle complexe de protagoniste ; ainsi, durant les conflits plus sérieux il joue le rôle d'un bouffon ironique.

mouvement oscillatoire entre l'effroi de Catalinón et l'irrévérence du *burlador* dans cette situation surnaturelle où la statue de pierre représente la justice divine. Avec *Monsieur le mort*, il lui refuse toute signification sacrée.

Auparavant, DJ s'était moqué de l'inscription qui figure sur la pierre tombale de don Gonzalo et du Commandeur lui-même en ces termes :

JUAN 2304 "Aquí aguarda del Señor
el más leal caballero
la venganza de un traidor".
Del mote reírme quiero.
Y, ¿habéis vos de vengar,
buen viejo, barbas de piedra?

(‘C'est ici qu'attend du Seigneur d'être vengé d'un traître, le gentilhomme le plus loyal’. L'épithaphe me fait bien rire ! Alors, vous devez vous venger, **bon vieux, barbe de pierre** ?’).

4. *Mujer vs hombre*

Pour s'adresser à la duchesse napolitaine, dont la condition féminine est à la base de sa conduite déshonorante, et en tant que symbole de l'inconstance en amour, c'est **mujer** qui est employé¹⁴. Isabela est ainsi interpellée par le Roi, à deux reprises, sous couvert de l'inviter à se justifier, car l'appellatif est précédé de l'impératif *di*. En effet, le temps qu'on lui laisse pour s'exprimer est écourté par cette pluie de questions dont on n'attend pas réellement de réponse :

REY 164 Di, **mujer**,
¿qué rigor, qué airada estrella
te incitó, que en mi palacio,
con hermosura y soberbia,
profanas sus umbras?

(‘Dis, femme, quelle rigueur, quelle furieuse étoile t’ont incitée à profaner, avec orgueil et beauté, le seuil de mon palais ?’).

Le nom d'adresse *mujer* est aussi employé par l'amoureux du personnage, le duc Octavio, lorsqu'il apprend sa trahison :

OCTAVIO 337 Señor Marqués, ¿es posible
que Isabela me ha engañado, :
y que mi amor ha burlado?
¡Parece cosa imposible!
¡Oh **mujer**, ley tan terrible
de honor, a quien me provoco
a emprender! Mas ya no toco
en tu honor esta cautela¹⁵.

(‘Monsieur le marquis, se peut-il qu’Isabela m’ait abusé, qu’elle ait bafoué mon amour ?... Cela semble impossible !... **Oh ! femme** ! fausse monnaie dont je m’efforce encore de mesurer l’aloi !... Mais cette fourberie, je ne l’éprouve plus à la touche de ton honneur...’).

Remarquons qu’une fois la faute commise, elle n'est qu'une *femme*. Le démonstratif le plus apte à éloigner du champ du locuteur l'objet ou l'être désigné étant *esa*, l'association de *esa* et de *mujer* vient renforcer la nuance dépréciative :

PEDRO 47 Apartad;
a ese cuarto os retirad

14

La légèreté de la femme est aussi exprimée par les métaphores *veleta* et *débil cana*, qui sont formellement disposées dans le vers *comme femme* : OCTAVIO ¡Ah *veleta*, ah *débil caña*! (v. 370, ‘Ah ! girouette ! Faible roseau !’). Ainsi, ces notions sont mises sur un pied d'égalité avec *femme*.

15

Notons la ressemblance avec la longue plainte du personnage de Figaro : *O femme ! femme ! femme ! créature faible et décevante !... nul animal créé ne peut manquer à son instinct ; le tien est-il donc de tromper ?* (Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, Acte V, Scène 3).

todos con **esa mujer**.

(‘Écartez-vous. Dans cette salle retirez-vous tous, ainsi que cette femme’).

REY Don Pedro Tenorio, al punto
178 a **esa mujer** llevad presa
 a una torre, y con secreto
 haced que al duque le prendan.

(‘Don Pedro Tenorio, conduisez immédiatement cette femme dans une tour qui lui servira de prison, et faites qu’en secret le duc aussi soit arrêté’).

En tant que nom d’adresse, *mujer* revêt toujours ces connotations qu’on peut qualifier d’immorales voire d’insultantes. L’exclusion de tout autre terme d’adresse pouvant définir le personnage (*duquesa*, *Isabela*) fait de *mujer* un terme d’adresse dépréciatif¹⁶.

Par opposition à *mujer*, le nom d’adresse *hombre* est employé par les personnages féminins uniquement dans des situations de non-connaissance. C’est le cas de Isabella, quand elle veut voir le visage de son amant :

ISAB. ¡**Ah, cielo!** ¿Quién eres, **hombre**? (v. 14).

(‘**Ah ! ciel !... Homme**, mais qui es-tu ?’).

Et celui de Tisbea, quand elle aperçoit DJ naufragé :

TISBEA **Hombre**, ¿qué tienes?
555 en desventuras iguales?

(‘**Homme**, que ressens-tu après une telle mésaventure ?’).

Hombre est donc, face à *mujer*, un terme neutre.

5. Propos galants

Les deux femmes nobles, Isabela et doña Ana, ne sont aucunement séduites par DJ, mais juste abusées, puisqu’il se fait passer pour leur amant de cœur. En revanche, nous pouvons voir comment DJ fait la cour à la pêcheuse Tisbea et à la paysanne Aminta

Si l’on veut prendre le temps des faveurs comme point de repère temporel il faudra considérer l’avant et l’après.

Dans les cas de doña Ana et d’Isabela l’avant ne nous est pas livré : on met le lecteur devant le fait accompli. Avec Ana il n’y a de place que pour les injures et la scène s’achève tragiquement avec le meurtre de son père. En revanche, l’après avec la duchesse constitue la séquence qui ouvre la pièce et l’auteur campe un premier portrait du héros, en nous livrant la fin de sa ruse et les quelques propos galants qui l’accompagnent.

L’appellatif exprimant le rang noble de la dame, **duquesa**, est utilisé dans un premier temps comme réponse à l’appellatif qu’elle-même a utilisé pour s’adresser à lui, en le prenant pour un autre, **Duque Otavio**. Un terme d’adresse plus affectueux est employé aussitôt, **mi bien** (v. 9) et, c’est seulement lorsqu’elle découvre la facétie que

16

En dehors de cet usage, *mujer* en tant qu’être délocuté est un terme en lui-même dénoté. Soit il est qualifié par des adjectifs positifs : DON PEDRO à DON JUAN Di, vil, ¿no bastó emprender / con ira y fiereza extraña / tan gran traición en España con otra **noble mujer**, / sino en Nápoles también, / y en el palacio real / con **mujer tan principal**? (v. 77-83, ‘Dis, scélérat, n’était-ce pas assez de commettre en Espagne, avec rage et fureur singulière, une aussi noire trahison auprès d’une autre noble dame ? Non, il faut qu’encore à Naples, et au palais royal et sur une femme d’un si haut rang ...!’). Soit le terme *mujer* est qualifié par des adjectifs négatifs soulignant cette légèreté qu’on lui attribue ou *mujer* adjectivé au tant qu’attribut syntaxique. Cette caractéristique est explicitée par ceux qui en sont victimes : le roi, car ce déshonneur a eu lieu dans son palais, et par l’amoureux dupé lui-même : REY ¡**Ah, pobre honor!** Si eres alma / del hombre, ¿por qué te dejan / en la **mujer inconstante**, / si es la misma ligereza? (v. 153-56, ‘**Ah ! pauvre honneur !** Si tu es l’âme de l’homme, pourquoi t’abandonner entre les mains de la femme inconstante qui est la frivolité même ?’); OCTAVIO: Marqués, yo os quiero creer, / ya no hay cosa que me espante, / **que la mujer más constante** / es, en efecto, **mujer**. (v. 356-59, ‘Marquis, je veux vous croire. Plus rien ne saurait m’étonner, **car la femme la plus constante est toujours femme en vérité**’).

DJ retourne à l'emploi de **duquesa**. On bascule donc de la déférence à l'affectif et, l'affectif ne pouvant plus avoir lieu car la tromperie a été démasquée, c'est la déférence qui reprend le dessus. Leur rencontre se termine par les insultes qu'elle profère (19) *No me detengas, villano* (v. 19, 'Lâche-moi, **pourceau** !'). Don Juan, quant à lui, reste courtois jusqu'à la fin. Cette courte scène est accompagnée du tutoiement. Les termes d'adresse relatifs aux titres ont une autre fonction théâtrale : **duquesa** informe les spectateurs sur le rang social du personnage féminin ; **Duque Octavio** introduit l'identité du premier homme abusé.

La deuxième femme abusée est la jeune pêcheuse Tisbea. C'est elle, dans cette rencontre amoureuse particulière, qui tiendra la première des propos galants à celui dont elle s'éprend. Il est encore inconscient et elle l'encourage à revenir à lui, avec des compliments sur son physique :

TISBEA **Mancebo excelente**
581 **gallardo noble y galán,**
volved en vos, **caballero.**

(**'Jeune homme excellent, vaillant, noble et beau. Revenez à vous, Monsieur'**)

À l'inverse de la scène décrite précédemment, à cette première rencontre elle a recours au vouvoiement¹⁷. Le premier terme d'adresse utilisé a la fonction de renseigner le lecteur de la pièce sur le jeune âge du personnage :

JUAN A Dios, **zagala**¹⁸, pluguiera
623 que en el agua me anegara,
para que cuerdo acabara,
y loco en vos no muriera.

(**'Plût au Ciel, jeune fille, que dans les flots je me sois noyé, afin que sage je sois mort, au lieu de mourir fou de vous !'**).

À partir de la deuxième scène entre les deux, elle est déjà complètement séduite, et tous deux se tutoient. Le vouvoiement est donc au service de la séduction, car il dure le temps d'une scène et d'une première prise de contact.

Mais face à l'expression des craintes de la jeune fille que ce soit un amour faux, DJ utilise d'autres appellatifs qui s'intègrent dans un discours rassurant et efficace, promesse de mariage comprise. Il l'appelle **señora** (*ma dame*), **mi bien** (*mon bien*, deux fois dont la dernière dans sa chaumière à elle, juste avant d'obtenir ses faveurs), et **ojos bellos** (deux fois). (C'est **mi bien** que Tisbea emploie à son tour) :

JUAN Pues, di, ¿qué esperas?
921 ¿O en qué, **señora**, reparas?
TISBEA Reparo en que fue castigo
de amor el que he hallado en ti.
JUAN Si vivo, **mi bien**, en ti,
a cualquier cosa me obligo.
Aunque yo sepa perder
en tu servicio la vida,
la diera por bien perdida,
y te prometo de ser
tu esposo.
JUAN ¿Posible es, **mi bien**, que ignores
937 mi amoroso proceder?
Hoy prendes con tus cabellos
mi alma.
TISBEA Ya a ti me allano
bajo la palabra y mano
de esposo.

17

Au début du Siècle d'or espagnol, et depuis le XV^e, siècle le pronom de tutoiement *tú* coexiste avec *vos* : c'était *vuestra merced* qui avait été créé comme forme de traitement déférent. Donc, ce *vos* de DJ peut être expliqué par l'imitation du langage de la littérature courtoise, tout en soulignant qu'il passe du *vos* au *tú* au rythme d'avancement de la conquête.

18

Pierre GENOUN traduit *zagala* par *bergère*. Cette signification était courante au XV^e siècle. D'après COROMINAS (*Diccionario...*) *zagal* provient de l'arabe hispanique, avec le sens de *jeune homme courageux, fort*. Cette traduction nous semble plus adéquate.

JUAN Juro, **ojos bellos**,
 942 que mirando me matáis,
 de ser vuestro esposo.
 TISBEA Advierte, **mi bien**,
 Que hay Dios y que hay muerte
 JUAN ¡Qué largo me lo fiáis!
 946 **Ojos bellos**, mientras viva
 yo vuestro esclavo seré,
 ésta es mi mano y mi fe.
 JUAN Gloria al alma, **mi bien**, dais (v. 958).

(‘DON JUAN Alors, dis, qu’attends-tu ou que crains-tu, **ma Dame** ? TISBEA Je crains que ne soit châtement de l’amour celui que j’ai trouvé en toi. DON JUAN Si je peux vivre en toi, **mon bien**, à n’importe quoi je m’engage. Même si je devais perdre ma vie à ton service, je la donnerais pour bien perdue, et je te promets d’être ton époux. [...] Se peut-il, **mon bien**, que tu ignores la sincérité de mon amour ? Aujourd’hui, dans tes cheveux, tu emprisonnes mon cœur TISBEA Et moi, sur ta parole, à toi je me soumetts, si tu me donnes ta main d’époux. DON JUAN Je vous jure, **beaux yeux** qui d’un regard m’assassinez, que je serai votre mari. TISBEA Considère, **mon bien**, qu’il y a Dieu et qu’il y a la mort. DON JUAN Bien lointaine est votre échéance ! **Beaux yeux**, tant que Dieu me prêtera vie, je serai votre esclave. Voici ma main, voici ma foi. [...] DON JUAN Quel paradis, **mon bien**, vous offrez à mon cœur !’).

La quatrième et dernière femme abusée est la paysanne Aminta. Les techniques de séduction sont semblables à celles utilisées avec Tisbea : le nom d’adresse **señora** accompagné du vouvoiement et de la promesse de mariage constituent un passage obligé. Elle est à deux reprises appelée par son prénom, lorsqu’il se rend dans sa chambre. Un terme affectueux, plus élaboré cette fois-ci, met fin à la conquête, **Aminta de mis ojos**.

JUAN ¿Posible es que vengo a ser,
 1795 **señora**, tan venturoso?
 ¡Envidia tengo al esposo!
 (‘Se peut-il, que je sois, **Madame**, aussi béni du sort ? J’envie votre époux’).
 JUAN Juro a esta mano, **señora**,
 2113 infierno de nieve fría,
 de cumplirte la palabra
 (‘Sur cette main, **Madame**, enfer de neige froide, je jure de tenir la parole donnée’).
 AMINTA Pues con ese juramento
 2122 soy tu esposa.
 JUAN El alma mía
 entre los brazos te ofrezco.
 AMINTA Tuya es el alma y la vida.
 JUAN ¡Ay, **Aminta de mis ojos**!

(‘AMINTA Eh bien, sur ce serment, je suis ta femme. DON JUAN C’est mon cœur qu’entre mes bras je t’offre ! AMINTA Mon cœur et ma vie t’appartiennent. DON JUAN **Oh Aminta de mes yeux** !’).

Le terme de déférence *señora* devient un propos galant lorsque DJ l’adresse à ses conquêtes issues du peuple¹⁹. Ce terme fait partie de la rhétorique qu’on utilisait dans les déclarations d’amour courtois.

Les termes *señor/señora* s’utilisaient au XVI^e siècle généralement dans le sens inférieur-supérieur ; toutefois ce terme pouvait être adressé aux allocutaires d’un rang social inférieur. Cf. BAÑÓN HERNÁNDEZ [Antonio Miguel](#) (2001) : « Los sustantivos *señor* y *señora* (junto con sus variantes) son vocablos que, aunque en el campo de los tratamientos expresen fundamentalmente, al hilo de su relación sémica con la “posesión” y con el “dominio”, **contactos asimétricos inferior-superior** en cualesquiera parámetros de la escala social, pueden ser utilizados, igualmente, como advierte en su sexta acepción el *Diccionario de Autoridades* (1984:87), con **alocutarios de igual e incluso de inferior estatuto social**. ». C’est le cas d’un emploi de *señora* par Octavio adressé à Aminta quand il croit trouver vengeance dans le supposé mariage qui va avoir lieu entre la paysanne et DJ : le nom d’adresse *señora* se charge ici de connotations de reconnaissance : OCTAVIO (*Quiero, para que acertemos / valerme de una invención*). / *Venid donde os vestiréis, / señora, a lo cortésano, / y a un cuarto del Rey saldréis / conmigo* (v. 2710-15, ‘Venez **Madame** vous vêtir comme il est d’usage à la cour, et puis vous m’accompagnerez dans les appartements du roi’).

6. Exclamations et expression d'injure

Les exclamations avec *Ay* sont fréquentes, ce qui n'est pas étonnant dans une écriture dramatique. Mis à part une exclamation de joie d'amour du MM (*Ay, prima del alma, prima*, v. 1410), elles sont prononcées, pour la plupart, par les personnages abusés qui, esseulés, cherchent consolation dans le cosmos, dans des monologues. On peut en distinguer trois sortes selon le degré d'intensité.

Les exclamations s'adressent aux sentiments et aux objets et éléments de la nature, témoins du malheur vécu, et à des entités abstraites²⁰. Les imprécations sont aussi fréquentes²¹.

La plupart des injures sont adressées à DJ de la part de son oncle et de son père (*enemigo, desobediente, atrevido, vil, traidor*)²², ainsi que de la part des femmes abusées (*falso, traidor*)²³. Mais on trouve un terme d'adresse particulièrement exploité : **necio** ('sot'), qui retombe systématiquement sur les deux laquais, Catalinón et Ripio, de la part de leurs maîtres respectifs²⁴ :

RIPIO Perdóname, que tu amor
210 es amor impertinente.

OCTAVIO ¿Qué dices, **necio**?

(‘RIPIO Pardonne-moi, mais ton amour me semble bien mal avisé. OCTAVIO Que dis-tu, **sot**?’).

RIPIO ¿Quiérete Isabela a ti

OCTAVIO ¿Eso, **necio**, has de dudar?

(‘RIPIO Est-ce qu’Isabela t’aime? OCTAVIO De cela peux-tu douter, **sot**?’).

RIPIO Dime, ¿hay más dificultad
230 de que luego os desposéis?

OCTAVIO Eso fuera, **necio**, a ser
de lacayo o lavandera
la boda.

(‘RIPIO Quelle est la difficulté pour que, sans plus attendre, vous vous épousiez ?

OCTAVIO Cela serait bon, **sot**, s’il s’agissait des noces d’une lavandière ou d’un laquais’).

JUAN Por Tisbea estoy muriendo,
898 que es buena moza.

CATAL. Buen pago
a su hospedaje deseas.

20

honor! (v. 26) ; REY *¡Ah pobre honor!* (v. 153).

21

Cf. ISABELA *¡Ay, perdido honor!* (v. 26) ; REY *¡Ah pobre honor!* (v. 153).
Cf. CATALINÓN à propos du père d'Aminta, Gaseno : *¡Desdichado tú, que has dado / en manos de Lucifer!* (v. 1792-93, ‘Malheur à toi qui viens de tomber entre les mains de Lucifer ! ; TISBEA *Rayos de ardientes estrellas / en tus cabelleras caigan, / porque abrasadas estén, / si del viento mal peinadas* (v. 1004-1007, ‘Que les rayons des ardentes étoiles tombent sur toi, et que dans tes cheveux mal peignés par le vent, ils sèment l’incendie !’).

22

Cf. DON PEDRO à DJ *¿Qué es lo que has hecho, enemigo?* [...] *¡Desobediente, atrevido!* (v. 56-59, ‘Mais qu’as-tu fait, **démon** ? [...]. **Rebelle ! Effronté !**’) ; DON DIEGO *Traidor, Dios te dé el castigo que pide delito igual* (v. 1432-33, ‘**Traître**, que Dieu t’inflige le châtement qu’exige un crime de ce poids !’).

23

Cf. TISBEA *¡Ah falso huésped, que dejas / una mujer deshonrada!* (v. 1008-1009, ‘Ah ! hôte indigne qui abandonne une femme bafouée !’) ; ANA *¡Falso, no eres el marqués! / ¡Que me has engañado!* [...] *Fiero enemigo, / mientes, mientes!* (v. 1561-64, ‘**Menteur !** Tu n’es pas le marquis ! Tu m’as trompée... [...] **Cruel ennemi**, tu mens, tu mens !’).

24

Tisbea fait de même quand elle rencontre Catalinón sur les côtes de Tarragona : TISBEA *No, que aún respira*. CATALINÓN *¿Por dónde, por aquí?* TISBEA *Sí, pues, ¿por dónde...?* CATALINÓN *Bien podía respirar por otra parte*. TISBEA *Necio estás*. (v. 561-64, ‘TISBEA Non, il respire encore. CATALINON Par où ? Par ici ? TISBEA Eh ! Par où sinon ? CATALINON Il pourrait exhaler par quelque autre orifice. TISBEA Que tu es **sot** !’).

JUAN **Necio**, lo mismo hizo Eneas
con la reina de Cartago.

(‘JUAN Pour Tisbea je meurs : c’est une jolie fille. CATALINÓN Le beau paiement que tu réserves à son accueil ! JUAN **Sot** ! Enée en fit de même avec la reine de Carthage’).

JUAN ¿Predicador
1351 te vuelves, **impertinente**?

(‘JUAN Deviendrais-tu prédicateur, **impertinent** ?’).

Traditionnellement, le valet de comédie, manquant de lignage, devait servitude à son maître et était souvent ignorant. Il était habituel de les ridiculiser. Or, ces deux valets sont des confidents et des conseillers de leurs maîtres dans cette pièce. L’humour qui peut se dégager de ces scènes, auprès du public classique est dû non pas à l’insulte en elle-même, mais au fait que le sage, le conseiller sentimental, ne cesse d’être qualifié de *sot*.

Le laquais est également traité de **gallina** :

JUAN ¡Como el vino desatina!
2385 Dame la vela, **gallina**,
y yo a quien llama veré.

(‘Comme le vin monte à la tête ! Passe-moi la torche, **capon**, et je vais voir moi-même qui frappe ainsi’).

Il subit, dépourvu d’orgueil, sans jamais riposter. Il endosse ce que la convention théâtrale voulait qu’il soit. Mais Tirso de Molina en a fait un sage.

7. L’alternance des allocutifs

Dans cette pièce le système interlocutif a trois manifestations lexicales et grammaticales au singulier : a) *tú* + 2^{ème} personne du singulier, b) *vos* + 2^{ème} personne du pluriel, c) *vueseñoría* et *vuestra alteza* + 3^{ème} personne du singulier, adressés aux nobles titrés ainsi qu’aux rois d’Espagne et de Naples.

A l’époque de l’écriture de cette pièce, les deux premiers systèmes relèvent du tutoiement, car depuis le XV^e siècle le pronom *tú* coexiste avec *vos* : c’est le troisième système, *vuestra merced*, qui supplante le *vos* déferent du Moyen Âge ; ce mélange du paradigme de *tú* et de celui de *vos* s’accroît entre le XVI^e et le XVIII^e siècles (cf. note 8). *Vuestra merced* subira une série de réductions donnant naissance à *vuesa merced*, *vuesarced*, *voacé*, *vucé*, *vuced*, *vusted* et finalement *usted* qui, toujours suivi du verbe à la troisième personne, constitue le système de *tratamiento* de l’espagnol actuel de la Péninsule ibérique, où seul *tú* subsiste pour le tutoiement individuel²⁵.

a) Dans *El burlador de Sevilla* les dialogues avec *tú* sont largement majoritaires. Il sont exclusifs des couples de personnages : maître/valet (Octavio/Ripio, DJ/Catalinón), ainsi que des gens du peuple entre eux. Le *tú* supprime toute distance et permet la familiarité, qu’elle soit affective ou dépréciative, ce qui est corroboré par les insultes que les valets reçoivent de la part de leur maître. Le valet saurait mieux tutoyer que vouvoyer, soit avec le pronom primitif, *tú*, soit avec *vos* qui, rappelons-le, a été remplacé par *vuestra merced* en tant qu’allocutif de déférence, quel que soit son interlocuteur. Ainsi, le dialogue entre DJ et le marquis de la Mota, avec *vos*, où ce dernier lui confie son amour sincère pour doña Ana, est-il interrompu par Catalinón avec un *tú* intempestif dans son aparté destiné au public :

CATAL. No prosigas, que **te** engaña
1272 el gran Burlador de España.

(‘Arrête-toi ou l’Abuseur d’Espagne va bientôt te tromper’)

Après la *burla*, Catalinón constate en employant cette fois *vos*, dans un autre aparté :

CATALINÓN: Y aun a **vos os** ha burlado. (v. 1602)
(‘Eh ! oui, c’est bien de **vous** qu’il s’est moqué’).

Un autre système de politesse est attesté, depuis la deuxième moitié du XVI^e siècle, dans quelques *comedias* de Lope de Vega : il s’agit du pronom déclinable *él/ella* + la 3^{ème} personne du singulier. Ce système était caractéristique des dialogues comiques et parodiques entre valets et servantes ou des scènes de défis et de provocation (cf. Nadine LY, 1999, p. 10).

Ces deux répliques ayant comme sujet la tromperie sont différentes, puisque l'une prévient tandis que l'autre constate. Avant que la tromperie ne soit commise, il n'y a pas d'aspect tragique, mais seulement comique. La réhabilitation de l'ancien terme de déférence détroné est plus apte à clore cet épisode que l'informel *tú*.

Mais si le *vos* relève aussi du tutoiement, pourquoi donc est-il presque exclu de ces rapports allocutifs ? D'ailleurs, si cette relation n'est pas symétrique, pourquoi le vouvoiement déjà en place n'est-il pas assez exploité ? Nous tâcherons d'y répondre en observant les emplois de ces autres termes.

b) L'alternance entre *tú* et *vos*, en variation libre apparente entre les personnages qui dialoguent, révèle, si on étudie la question attentivement, que leurs emplois contextuels sont différents et ce grâce au contenu socio-linguistique dont *vos* est historiquement porteur :

1) Rupture de l'emploi de *tú* au bénéfice de *vos*

1.1) L'ambassadeur, Don Pedro Tenorio, tutoie le Roi de Naples. Le Roi, quant à lui, use du *tú* et du *vos* pour s'adresser à Don Pedro. La disparité entre les pronoms se produit lorsque le Roi charge DPT d'une mission qui comporte le plus haut degré de confiance en son serviteur : découvrir ceux qui se permettent d'altérer le calme du palais et de les mettre en prison. Le *tú* de familiarité se change alors en *vos* de distinction :

PEDRO ¿En **tu** cuarto, **gran señor**
28 voces? ¿Quién la causa fue?
REY Don Pedro Tenorio, a **vos**
esta prisión **os** encargo,
siendo corto, andad vos largo.
Mirad quién son estos dos.

(‘PEDRO Dans **tes** appartements, **grand roi**, ces cris ! Qui en est la cause ? LE ROI Don Pedro Tenorio, je **vous** charge de cette arrestation. En faisant vite, **vous** aurez une chance : voyez qui sont ces deux-là’).

1.2) Le roi de Castille traite de *vos* le Commandeur don Gonzalo qui, lui, tutoie le Roi. À son retour de Lisbonne, il met le Roi au courant de son entreprise diplomatique. Le préambule de don Gonzalo, avec *tú*, se change en *vos* quand le Roi lui témoigne sa reconnaissance, qui lui est rendue en des termes semblables mais intensifiés par l'expression de son dévouement :

REY Al punto
712 se firman los conciertos, don Gonzalo;
mas **decidme** primero cómo ha ido
en el camino, que vendréis cansado,
y alcanzado también.

GONZ Para serviros,
nunca, señor, me canso.

(‘LE ROI Qu'on signe de suite les traités, Don Gonzalo. Mais **dites**-moi d'abord comment s'est passé **votre** voyage. **Vous** êtes fatigué, je suppose, et content d'en avoir terminé. DON GONZALO À **votre** service, sire, jamais je ne sens la fatigue...’).

L'échange entre ces deux personnages suit son cours sous cette même forme : le *vos* du Roi envers le Commandeur et le *tú* du Commandeur envers le Roi, y compris quand il lui soumet sa proposition de marier sa fille à DJ. Si l'on considère le seul *vos* du Commandeur comme une exception, liée à l'ancienne formulation féodale du devoir d'*obéissance* qu'avaient les sujets envers le Roi, on peut définir le *vos* constant du Roi comme une familiarité courtoise teintée d'une mise à distance instaurée par la pluralité formelle du pronom, et le *tú* soutenu du Commandeur comme une proximité affective qui annule cette distance au nom du devoir de *protection* qu'a le Roi à l'égard de son sujet.

2) Rupture de l'emploi de *vos* au bénéfice de *tú* : du calme à la surprise

2.1) DJ recourt au *vos* lors des promesses solennelles, dans l'esprit le plus courtois qui soit, avec *vos*. Au début de la pièce il dit :

JUAN Duquesa, de nuevo **os** juro
4 de cumplir el dulce sí.

(‘DON JUAN Duchesse, je **vous** jure à nouveau de donner le doux consentement’).

Mais quand son imposture va être découverte, car Isabela veut allumer un flambeau pour voir le visage de son amant, le ton du galant devient menaçant et il change le *vos* en *tú*, peu lui importe de perdre toute retenue, et d'abandonner la galanterie :

JUAN Mataréte la luz yo. (v. 14)
(‘Je le soufflerai, **ton** flambeau !’).

2.2) Après avoir trompé le roi de Naples sur l'identité de celui qui a profané le seuil du palais, qu'il a aidé à s'évader, don Pedro Tenorio poursuit sa mission en rendant visite à don Octavio. Dans la quasi-totalité du dialogue entre le marquis DPT et le duc Octavio il utilise le *vos*. L'ambassadeur se présente en tant que messenger du Roi. Tout porte à penser que *vos* est l'appellatif de la grande noblesse qui doit obéissance au Roi et qui reste attachée à l'ancien cérémonial de la cour.

Or, les deux autres systèmes interlocutifs que nous avons évoqués sont présents dans cette rencontre, les deux sont employés par Octavio, de façon ponctuelle, selon la situation : l'accueil qu'Octavio réserve à don Pedro avec le terme *vuexcelencia*, respectueux au plus haut point, crée un choc, chez le lecteur, entre l'innocence d'Octavio et la raison de la visite de l'ambassadeur du Roi : l'arrêter :

OCTAV Cuando viene **Vuexcelencia**
254 a honrarme y favorecerme,
no es justo que duerma yo.
Velaré toda mi vida.
¿A qué y por qué es la venida?
PEDRO Porque aquí el rey me envió.

(‘Lorsque **votre Excellence** vient m'honorer de sa faveur, il n'est pas juste que je dorme. Je veillerai ma vie entière. Dans quel but, et quelle est la raison de cette visite ? DON PEDRO Parce que le roi m'a envoyé ici’).

Octavio, qui a la conscience tranquille, écoute calmement le motif de la visite de don Pedro, et utilise *vos* :

PEDRO A prenderos me ha enviado
272 el rey. No **os** alborotéis.
OCTAV ¿**Vos** por el rey me prendéis?
Pues, ¿en qué he sido culpado?

(‘DON PEDRO Le roi m'a envoyé vous arrêter. Ne vous emportez pas. OCTAVIO **Vous** m'arrêtez au nom du roi. Mais de quoi suis-je coupable ?’).

C'est seulement lorsqu'il apprend le dénouement de la scène animée entre Isabela et l'homme qui la déshonore qu'Octavio passera au *tú*, au moment où culmine son drame, où il est doublement abusé car, non seulement il a été trahi par la femme qu'il aime, abusée elle-même, mais, de plus, il est tenu pour responsable de cette atteinte. Son bouleversement intérieur est supérieur aux formalités protocolaires propres à son rang et il laisse échapper le *tú* cherchant une proximité affective :

PEDRO [...] Hice prender la duquesa,
308 y en la presencia de todos
dice que es el duque Octavio
el que con mano de esposo
la gozó.
OCTAV ¿**Qué** dices?

(‘DON PEDRO Je fis arrêter la duchesse, et devant tout le monde, elle dit que le duc Octavio, en lui donnant sa main d'époux, venait de la posséder. OCTAVIO Que dis-tu ?’).

2.3) Nous avons déjà étudié dans le paragraphe sur le terme *amigo* que le passage de *vos* à *tú* était au service de l'expression du climax de l'amitié partagée avec DJ, au moment où le marquis de la Mota est heureux d'apprendre que son amoureuse lui a donné un rendez-vous. En dehors de ce contexte, les gens de qualité – DJ, le duc Octavio, le marquis de la Mota – utilisent l'allocutif *vos*.

3) Passage de la non-connaissance à la (re)connaissance

Lorsque l'ambassadeur découvre l'imposteur don Juan, la première prise de contact, en situation de non-connaissance, entre l'oncle et le neveu se fait avec *vos*, à l'instar de ce qui arrive entre DJ et les femmes qu'il convoite. Après quoi il peut glisser vers la familiarité (ici, dans tous les sens du terme) :

PEDRO Ya estamos solos los dos;
50 muestra aquí tu esfuerzo y brío.

JUAN Aunque tengo esfuerzo, tío,
no le tengo para **vos**.

PEDRO Di quién eres.

JUAN Ya lo digo. **Tu** sobrino.

(‘DON PEDRO Nous voilà seuls tous les deux ; montre ici ton courage et ta valeur. DON JUAN Je ne manque pas de courage, mais je n’en ai pas contre **vous**, mon oncle. DON PEDRO Dis-moi qui tu es. DON JUAN Je te l’ai déjà dit : **ton** neveu’).

4) Le *vos* exclusif a lieu entre le roi de Castille et le duc Octavio, au début de la deuxième Journée. Pendant cette rencontre, le Roi reconnaît l’innocence d’Octavio et veut remédier au tort qu’il a subi (son offense par Isabela et par DJ et son exil forcé de Naples) en lui trouvant une femme noble à épouser. Un roi juste faisant son devoir dans une scène qui met fin à l’outrage d’Octavio a lieu avec le *vos* de politesse, socialement familier, mais historiquement très respectueux. Cette double dimension n’aurait pas pu être rendue par *tú*.

5) Le *tú* exclusif est, à l’opposé, employé par des nobles ou par le Roi lorsqu’ils exercent la justice auprès des personnages coupable, où le *tú* de familiarité devient synonyme de mépris ou d’irrespect. C’est le cas du Roi face à Isabela et de Pedro Tenorio face à don Juan :

PEDRO Ya estamos solos los dos;
50 muestra aquí **tu** esfuerzo y brío.

REY **Di**, mujer,
164 ¿qué rigor, qué airada estrella
te incitó, que en mi palacio,
con hermosura y soberbia,
profanas sus umbrales?

ISABELA Señor...

REY **Calla**, que la lengua no podrá dorar el yerro
170 que **has** cometido en mi ofensa.

¿Aquél era del duque Octavio,

ISABELA **Gran señor, ¡volvedme** el rostro! (v. 183)

(‘LE ROI **Dis**, femme, quelle rigueur, quelle furieuse étoile **t**’ont incitée à profaner, avec orgueil et beauté, le seuil de mon palais ? ISABELA **Sire...** LE ROI Tais-**toi**. La langue ne saurait dorer l’erreur que **tu** as commise en m’offensant. Cet homme était-il le duc Octavio ? [...] ISABELA **Grand roi**, tournez vers moi votre visage’).

c) Le vouvoiement

Le troisième système interlocutif de *El Burlador de Sevilla* est composé des allocutifs nobiliaires *vuarcades* et *vueseñoría* et des allocutifs royaux *Tu/Su/Vuestra Alteza*, et *Vuexcelencia*, que nous avons étudiés au paragraphe 7.2.2. Ils sont tous suivis du verbe à la troisième personne. L’ancêtre le l’actuel *usted*, *vuestra merced* et ses variantes, apparaît dans la pièce, sous la forme du pluriel *vuarcades*. Les destinataires de ces termes d’adresse respectueux sont toujours des nobles. C’est Catalinón, en s’adressant au duc Octavio et à son laquais Ripio, qui emploie *vuarcades* :

CATAL Si fuere de algún provecho,
1185 señores, Catalinón,
vuarcades continuamente
me hallarán para servillos.

(‘Si Catalinón, messieurs, peut vous être de quelque utilité, **vos Grâces** me trouveront toujours prêt à les servir’).

Vueseñoría est utilisé trois fois dans tout l’ouvrage, par DJ s’adressant à son père, par ce dernier à l’intention

du marquis de la Mota et par le paysan Gaseno envers DJ :

CATAL Tu padre te llama.
JUAN ¿Qué manda **Vueseñoría**?
DIEGO Verte más cuerdo quería,
1417 más bueno, y con mejor fama.

(‘DON JUAN Qu’ordonne **votre Seigneurie** ? DON DIEGO J’aurais voulu te voir plus sage, moins méchant et de meilleure réputation’).

MOTA ¿No sé por lo qué voy preso?
DIEGO ¿Quién mejor sabrá la causa
1661 que **Vueseñoría**?

(‘MOTA Je ne sais pas pourquoi je m’en vais en prison. DON DIEGO Qui mieux que **votre Seigneurie** peut en savoir la cause ?’).

JUAN Pasando acaso he sabido
1769 que hay bodas en el lugar,
y de ellas quise gozar,
pues tan venturoso he sido.
GASENO **Vueseñoría** ha venido
a honrarlas y engrandecellas.

(‘DON JUAN De passage ici par hasard, j’ai su qu’il y avait une noce au village, et j’ai voulu en profiter puisque j’avais cette chance. GASENO **Votre Seigneurie** est venue pour l’honorer et la grandir’).

Avec *Alteza*, les personnages se réfèrent au Roi absent²⁶ ou s’adressent directement à lui :

DIEGO Señor, a **vuestra alteza**
1070 no he de encubrirle la verdad, anoche
a Sevilla llegó con un criado.

(‘Sire, à **votre Altesse** je n’ai pas à cacher la vérité : il est arrivé hier soir, à Séville, avec un valet’).

MOTA ¿**Vuestra Alteza** a mí me manda
1650 prender?

(‘**Grand roi, votre Altesse** me fait arrêter ?’)

OCTAV Los pies, invicto Rey, me dé **tu Alteza**. (v. 2589).

(‘**Que ton Altesse** me reçoive à ses pieds prosterné, ô ! Monarque vaincu’).

CONCLUSION

Les mots ne disent pas ce qu’ils ont l’air de vouloir dire ; rien de plus normal quand ils sont prononcés par un abuseur. Nous voyons dans cette pièce que l’utilisation appellative de certains mots les charge de connotations dont ils sont dépourvus dans leur définition ; mais nous voyons aussi qu’ils ne signifient pas la même chose pour le récepteur direct et pour les récepteurs indirects que sont le public ou le lecteur de la pièce.

En effet, la plupart des termes d’adresse employés par le héros sont déguisés et mis au service de ses fins : abuser femmes et hommes. Ce sont de vrais pivots de l’intrigue : nous parlons des termes d’adresse relatifs à la parenté, aux titres et du terme *amigo*. Employés entre le héros et les personnages masculins, ils servent l’évolution de

26

DON PEDRO à OCTAVIO

[...] *Estando yo con su alteza / tratando ciertos negocios* (v. 283-84, ‘DON PEDRO [...] Je me trouvais auprès de **son Altesse**, traitant quelques affaires’) ; CATALINÓN à TISBEA *Es hijo aqueste señor / del camarero mayor / del rey, por quien ser espero / antes de seis días conde en Sevilla, a donde va, / y adonde su alteza está, / si a mi amistad corresponde* (v. 571-76, ‘CATALINÓN C’est le fils du grand Chambellan du roi. J’espère que, grâce à lui, à Séville où nous nous rendons et où se trouve **son Altesse**, avant six jours je serai Comte, s’il me paye de mon amitié’) ; JUAN *Y la que tengo de hacer [la jornada], / pues a su alteza le agrada, / agora, ¿es larga también?* (v. 1444-46, ‘Et celui qu’il me faut maintenant parcourir [le chemin], puisque de **son Altesse** tel est le bon plaisir, est-il long lui aussi ?’) ; TISBEA à BATRICIO, l’époux abusé : *Si Vuestra alteza, señor, / de don Juan Tenorio no hace / justicia, a Dios y a los hombres, / mientras viva he de quejarme* (v. 2885-88, ‘Si **votre Altesse** ne fait pas, sire, justice de Don Juan Tenorio, je me plaindrai toute ma vie devant Dieu et devant les hommes’).

l'action et le thème principal de la pièce, à savoir la supercherie. Son laquais et double dramatique, Catalinón, dit vrai en termes d'appellatifs, mais il arrive que ses récepteurs soient font la sourde oreille (*señor Cuadrado o señor Redondo*), soit ne peuvent lui répondre car ils sont morts (*señor muerto*).

D'ailleurs, dans les scènes entre le duc Octavio et le MM, d'un côté, et DJ, de l'autre, il y a un déséquilibre car DJ emploie à l'excès les termes d'adresse *duque*, *marqués*, et *amigo*, face aux interlocuteurs qui sont beaucoup plus laconiques en termes allocutifs à l'égard de DJ. Ce choix discursif s'explique en termes de coût/bénéfice, car ses interpellations trop nombreuses avec une marque de respect et un rappel du soi-disant lien d'amitié qui les unit ont pour but de s'assurer leur non méfiance pour mieux les duper.

Les connotations dont le nom d'adresse *femme* est revêtu – elle est légère et changeante – étaient véhiculées culturellement dans la civilisation européenne contemporaine. *Così fan tutte* diront plus tard Mozart et da Ponte²⁷. Les « victimes » séduites par DJ sont donc toutes coupables parce que séductrices et passibles de punition. Ce rôle punitif est assumé par DJ à l'égard des quatre héroïnes féminines²⁸, mais aussi par le Roi, à l'égard d'Isabelle. En effet, deux des femmes abusées, Isabelle et Dona Ana, songeaient à une rencontre sensuelle avec leur amoureux avant mariage, rencontre interceptée et récupérée par le *Burlador*. Les deux héroïnes issues du peuple sont coupables à leur tour : Tisbea d'avoir méprisé l'amour avant d'avoir rencontré DJ ; Aminta l'est par son ambition sociale et sa vanité, qui abandonne son futur mari.

Comment adopter des propos galants à l'égard d'êtres qui méritent punition ? Les propos galants de la pièce se résument aux titres nobiliaires (s'ils sont réels), à l'appellatif du type *Monsieur, Madame (señora)* à celle qui n'est pas noble, aux termes d'adresse affectifs très sobres (*mi bien*) et aux compliments sur le physique (*ojos bellos*) ; le tout dans la plus correcte des galanteries, qui exclut les anthroponymes (à une exception près, avec *Aminta de mis ojos*) et les termes de profession. En bref, ils ne foisonnent pas. La fadeur des galanteries du héros lui ont valu le qualificatif de « piètre séducteur » par certaines critiques littéraires²⁹. En effet, les déclarations d'amour sont des phrases élaborées simplement, parmi lesquelles les termes d'adresse, clairs, ont une fonction plutôt phatique (cherchant à maintenir le contact) que conative (centrée sur le destinataire et pouvant agir sur lui). Il est vrai que les deux femmes du peuple sont attirées par le haut statut social du séducteur et par ses promesses de mariage, mais elles-mêmes peuvent être actives dans la séduction (*mancebo excelente, gallardo noble y galán*). Le peu de propos galants est parfaitement cohérent avec ce que le dramaturge a choisi de souligner chez les femmes : face à leur prédisposition à la légèreté, puisqu'elles succombent facilement au séducteur, peu d'efforts suffisent à les séduire.

D'ailleurs, Tirso de Molina fait l'économie de deux des quatre phases de préconquête, à savoir, la cour en tant que telle et l'opération de séduction. Isabela et Ana de Ulloa n'offrent pas leur corps à DJ, mais à celui que l'une et l'autre croient être leur amant de cœur. En réalité, l'économie narrative se fait en ne nous livrant que le dénouement et avant, bien évidemment, la prouesse mensongère, qui est la cheville ouvrière de l'abuseur de Séville.

En outre, on peut souligner deux éléments dans ces phases de séduction qui nous sont données à connaître : d'une part, lorsque DJ fait la cour aux deux femmes issues du peuple, Tisbea et Aminta, le héros préfère utiliser le nom d'adresse *señora*. Ainsi, il met à égalité les femmes de toutes conditions sociales, ce qui constitue l'un des traits du caractère du personnage. D'autre part, les compliments, par les parties du corps dont ils font l'éloge (toujours au dessus du cou), révèlent certains éléments de la littérature courtoise qui était en vogue à l'époque, mais ils sont très fortement mis en contraste avec le déshonneur omniprésent ; ceci provoque la jonction des éléments dramatiques et comiques de la pièce.

Dans l'ensemble, les termes d'adresse à fonction émotive ou expressive sont abondants, ce qui est le propre de l'écriture dramatique, surtout pour exprimer la plainte. Les positifs (*dichosa tú*) sont peu nombreux.

Les injures, qu'elles soient proférées par des hommes ou par des femmes à l'intention de DJ, sont offensantes mais exactes, puisque *traidor* et *enemigo*, voire *vil* et *villano* ('indigne, abject') sont objectivement des traits qui

²⁷

Didier SOUILLER, 1994,

p. 27.

²⁸

Ce rôle de DJ est verbalisé

par Catalinón dès la première journée : *Ya sé que eres / castigo de las mujeres* ('Je sais bien que tu es le châtimement des femmes', v. 894-95).

²⁹

Cf. Serge MAUREL, 1971,

p. 571.

définissent le héros. En revanche, il y a toute une panoplie d'adjectifs vocatifs qui, avant même d'être employés, dénotent le mépris : *necio*, *gallina*, *impertinent*. Ils sont systématiquement adressés par un personnage aristocratique, DJ et le duc Octavio, à leurs laquais, Catalinón et Ripio. Peut-être peut-on y voir le respect de la construction obligatoire du personnage du *gracioso* indispensable à la *comedia*, mais aussi que le traitement que par ailleurs l'auteur leur a réservé – des êtres raisonnables, pleins de bon sens et des conseillers amoureux de bonne aloi – transgresse cette norme codifiée pour atteindre une dimension humaine beaucoup plus accomplie. Le terme d'adresse insultant souscrit simplement à l'obligation du genre théâtral alors que le personnage traduit une réalité humaine vécue.

Les insultes en elles-mêmes ne sont adressées qu'aux personnages masculins : *necio*, *vil*, *demonio*, *traidor*, *falso*, *gallina*. Encore faut-il rappeler que l'on est dans un univers masculin, où la plupart des dialogues se tiennent entre hommes. Mais aucun de ces adjectifs reconnus comme dépréciatifs ne sont adressés aux personnages féminins, seul le substantif *femme* s'érige en appellatif d'adresse négatif. On dégage, par là, une forme volontaire de bienveillance à l'égard des femmes car, s'il est vrai que dans ces situations le nom d'adresse *femme* se charge de connotations négatives, en revanche, avant d'être délibérément choisi dans ces contextes bien précis, ce n'est pas un terme dénoté comme insultant. Ainsi, la femme, dans cette comédie tragique incarne un seul défaut – l'inconstance dans l'amour, qui lui vaudra le châtement infligé par DJ sous forme de déshonneur. Mais il peut être nuancée, car si elle est légère pour son amoureux, lui-même trompé, elle n'en est pas moins abusée par le personnage principal.

Le système allocutif de *tratamiento* qui commence à se mettre en place depuis plus d'un siècle est peu présent dans cette pièce. Le système moyenâgeux – *tú* pour le tutoiement et *vos* pour le vouvoiement – montre clairement dans l'œuvre la phase de transition qu'il traverse : commutable avec *tú* sur le terrain de la familiarité, l'ancien *vos* est réhabilité ici pour répondre à des intentions particulières, notamment lorsque le Roi charge de missions solennelles ses sujets ou lorsqu'il prend des décisions graves telles que le rétablissement de la justice. DJ le réhabilite pour conquérir plus courtoisement et Catalinón le préfère – à une seule reprise – pour souligner le tragique de l'abus commis. Il est également utilisé lors des rencontres entre personnages inconnus. Pour abuser femmes et hommes, DJ arrive à instrumentaliser le système de traitement, ses allocutaires-hommes sont traités avec une familiarité déférente sans faille, avec *vos*, jusqu'au moment où il faut montrer l'expression maximale de sa complicité, avec *tú*. Ce changement de ton ne laisse présager aucunement le plan que DJ ourdit à l'égard du MM. Le *vos* adressé aux femmes inconnues sert à souligner le rituel courtois que DJ manie sans peine ; le *tú* assoit la réussite de sa conquête.

Le *tú* s'avère être exclusif de certains personnages dans cette pièce : les valets, tous interlocuteurs confondus et les gens du peuple entre eux. La hiérarchie qui structure la société du XVII^e siècle espagnol ne les autorise pas à tenir de discours solennels ou graves ni de propos courtois. À un moment de l'histoire où l'allocutif *vos* subit une dévaluation socio-linguistique qui le relègue à la poésie courtoise – et que le héros imite si besoin –, sa résurrection constitue une licence vers laquelle seule l'aristocratie peut basculer, à l'intérieur de leur classe, ou que seuls les aristocrates peuvent recevoir de la part de leur inférieur.

Le système interlocutif de *tratamiento* de cette période est peu exploité dans la pièce. Une seule forme plurielle, dérivée de *vuestras mercedes* est répertoriée, *Vuarcedes*. De là on saute au plus haut degré de l'échelle sociale avec les termes composés *Gran señor* suivi de la 2^{ème} personne du pluriel, et *Vuestra Alteza* avec le glissement vers *Tu Alteza*, que reçoit le Roi.

Un jeu comique est créé avec des combinaisons diverses entre *señor* plus un adjectif utilisées par le *gracioso*, de même qu'avec les syntagmes inventés par DJ : *buen viejo* et *barbas de piedra*, surtout parce qu'ils contrastent avec le caractère sacré du personnage interpellé.

Enfin, les termes d'adresse de ce dialogue théâtral se chargent de significations différentes selon les instances énonciatives qu'on mobilise. Les interactions se font dans un emboîtement perpétuel entre l'auteur et les spectateurs et entre les instances "conversationnellement pertinentes"³⁰ que sont les personnages, au rythme du déroulement de l'intrigue.

BIBLIOGRAPHIE

- BAÑÓN HERNÁNDEZ Antonio Miguel, « Apuntes para el estudio del tratamiento apelativo en el Siglo de Oro español », *Tonos Digital* (revue électronique du Département de Filología Hispánica de l'Université de Murcia), n° 1, mars 2001. (<http://www.um.es/tonosdigital/znum1/estudios/ab0.htm>).
- CALDERON CAMPOS Miguel, « Fórmulas de tratamiento en las cartas del conde de Tendilla (1504-1506) », *Tonos Digital* n° 5, avril 2003. (<http://www.um.es/tonosdigital/znum5/estudios/C-Tendilla.htm>).
- CHARAUDEAU Patrick, MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
- COROMINAS Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 3^e éd., 1973 (1^{re} 1961).
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., « Le dialogue théâtral », in *Mélanges de langue et de littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1985.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., *Les interactions verbales*, T. II, Paris, Armand Colin, 1992.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999, 4^e édition.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., *Le discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005.
- LY Nadine, *Pedro Calderón : La vie est un songe. El gran teatro del mundo*, Paris, Messene, 1999.
- MAUREL Serge, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Publications de l'Université de Poitiers, 1971.
- PENNY Ralph, *Gramática histórica del español*, éd. J. I. PÉREZ PASCUAL, Barcelona, Ariel, 1993.
- SOUILLER Didier, *Tirso de Molina / El Burlador de Sevilla*, Paris, Klincksiek, 1994.
- TIRSO DE MOLINA, *El burlador de Sevilla*, Ed. Alfredo RODRIGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Madrid, Cátedra, 1997, 9^e éd., Collection : Letras Hispánicas.
- TIRSO DE MOLINA, *L'abuseur de Séville et l'invité de pierre (Don Juan). El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Introduction., édition, traduction et notes de Pierre GUENOUN, bibliographie nouvelle par Bernard SESÉ, Paris, Aubier, 1991 Collection : Domaine hispanique bilingue.