

Catalina de Erauso : d'une vie à l'autre

Delphine SANGU
Université de Nantes
Laboratoire CRINI EA 1162
delphine.sangu@univ-nantes.fr

Résumé

La vie de Catalina de Erauso, telle qu'elle la raconte dans son autobiographie *Historia de la Monja Alférez, Doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, se déroule en marge des contraintes sociales modelant la conduite des femmes dans la société espagnole du XVII^e siècle. Inspiré de ce texte autobiographique, le film *La Monja Alférez* d'Emilio Gómez Muriel présente pourtant un parcours féminin inscrit dans la norme. C'est précisément le traitement de l'espace urbain au sein duquel se forment ces deux figures féminines antithétiques qui cristallise cette inversion.

Mots clés

Catalina de Erauso, autobiographie, film, Emilio Gómez Muriel, espaces urbains, norme, transgression.

Resumen

Según cuenta en su autobiografía *Historia de la Monja Alférez, Doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, Catalina de Erauso llevó una vida al margen de las obligaciones sociales que regían la conducta de las mujeres en la sociedad española del siglo XVII. Basada en esta autobiografía, la película *La Monja Alférez* dirigida por Emilio Gómez Muriel presenta sin embargo una trayectoria femenina inscrita en la norma. Es precisamente el tratamiento del espacio urbano el que cristaliza esta inversión.

Palabras clave

Catalina de Erauso, autobiografía, película, Emilio Gómez Muriel, espacios urbanos, norma, transgresión.

Introduction

Je me propose de mettre en relation le récit de vie écrit en 1625 par Catalina de Erauso, *Historia de la Monja Alférez, Doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma*¹, avec le film

¹ A. ESTEBAN (ed.), *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, Madrid, Cátedra, col. « Letras Hispánicas », 2002.

*La Monja Alférez*², fondé en grande partie sur ce récit de vie et réalisé en 1944 par Emilio Gómez Muriel. Si la vie de Catalina de Erauso, telle qu'elle la rapporte dans son autobiographie, peut se définir comme un parcours transgressif qui se développe en marge des contraintes sociales et éthiques modelant la conduite des femmes dans la société espagnole au XVII^e siècle, le film d'Emilio Gómez Muriel présente, au contraire, un parcours féminin inscrit dans la norme. C'est précisément le traitement de l'espace urbain, au sein duquel se forment deux figures féminines diamétralement opposées, qui cristallise cette inversion. Aussi, après avoir présenté le texte autobiographique puis le film, j'étudierai le traitement de l'espace urbain dans chacune de ces deux œuvres respectivement.

Présentation du récit de vie

Le récit de vie intitulé *Historia de la Monja Alférez, Doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma* raconte la vie de Catalina de Erauso, de la fin du XVI^e siècle à la première moitié du XVII^e siècle, entre deux continents, l'Europe et l'Amérique. Ce texte suscite de multiples interrogations³, ainsi que le souligne Ángel Esteban, qui en a réalisé une édition extrêmement complète. Dans l'introduction, Ángel Esteban pointe par exemple l'absence de manuscrit

² E. GÓMEZ MURIEL, *La Monja Alférez*, Société de production: Clasa Films Mundiales, 1944.

³ A. ESTEBAN (ed.), *op. cit.*, p.11-12. « Alrededor de su figura [Catalina de Erauso] se ha creado un mito que llega hasta nuestros días, alimentado por varios factores:

1. La existencia de una autobiografía de la que no conocemos el manuscrito principal, por lo que no se sabe a ciencia cierta si fue ella quien la escribió personalmente, si la dictó a otra persona o fue un escritor anónimo quien redactó la obra.
2. El conocimiento de varios manuscritos que han ido apareciendo a lo largo del tiempo y que añaden elementos polémicos a su ya acusada personalidad.
3. Las continuas exageraciones que se describen en los manuscritos, casi todas relacionadas con lances de honor, aventuras o episodios bélicos.
4. La mezcla de ficción y realidad en los relatos, con datos a todas luces falsos o erróneos, si los contrastamos con documentos históricos de la misma época.
5. El hecho de que esta leyenda gire en torno a la vida de una mujer, ya que el protagonismo de las mujeres en la sociedad de aquella época era casi nulo.
6. La ambigüedad creada en relación con el género, pues rara vez nos descubre sus verdaderos sentimientos o inclinaciones sexuales, manteniéndose además virgen durante toda la vida en su atuendo de varón. »

« Il s'est créé autour de sa figure [Catalina de Erauso] un mythe toujours vivace aujourd'hui, alimenté par plusieurs facteurs:

1. L'existence d'une autobiographie dont nous ne connaissons pas le manuscrit original, raison pour laquelle nous ignorons si ce fut elle qui l'écrivit personnellement, si elle le dicta à une autre personne ou si ce fut un écrivain anonyme qui rédigea l'œuvre.
2. La connaissance de différents manuscrits découverts au fil du temps qui ajoutent des éléments polémiques à sa personnalité, déjà hors norme.
3. Les exagérations continuelles que l'on peut lire dans les manuscrits, presque toujours liées à des questions d'honneur, à des aventures et des épisodes belliqueux.
4. Le mélange de fiction et de réalité dans les récits, incluant des éléments indiscutablement faux ou erronés, si nous les comparons avec des documents historiques de la même époque.
5. Le fait que cette légende porte sur la vie d'une femme, au regard de la faible importance accordée aux rôles des femmes dans la société de cette époque.
6. L'ambiguïté liée au genre, en effet elle nous dévoile rarement ses sentiments véritables ou ses penchants sexuels, et reste vierge une fois qu'elle a choisi de s'habiller avec des vêtements d'homme. » (Nous traduisons).

original⁴, ou encore des incohérences chronologiques, l'une d'elles portant en particulier sur la date de naissance de Catalina de Erauso. Cependant, en dépit de ces interrogations, l'existence réelle de Catalina de Erauso est confirmée par un certain nombre de documents officiels, tel que son acte de baptême, rédigé dans la paroisse de Saint Vincent, à Saint-Sébastien (Guipúzcoa) et les testaments de ses parents, Miguel de Erauso d'une part et María Pérez de Galarraga, d'autre part⁵.

Dans le premier chapitre du récit de vie, Catalina de Erauso relate comment, à l'âge de 15 ans, elle s'enfuit du couvent dominicain, situé à Saint-Sébastien, dans lequel elle était élevée depuis l'âge de quatre ans. Cette fuite représente le point de départ de sa trajectoire en marge de la société espagnole de son temps, puisque Catalina choisit à ce moment-là de se travestir en homme⁶. Après une période d'errance à travers l'Espagne, elle embarque à bord d'un navire en partance pour la Nouvelle-Espagne, en 1603. Une fois sur le continent américain, et toujours travestie en homme, Catalina travaille aux côtés du marchand Juan de Urquiza, dans les villes de Trujillo, de Saña puis à Lima auprès d'un autre riche marchand, Diego de Solarte, avant de s'engager dans l'armée espagnole partant conquérir le Chili. Grâce à son courage, elle devient porte-drapeau. En 1624, Catalina retourne en Espagne et dépose auprès du roi Philippe IV une demande de rente, en raison des services rendus à la Couronne durant la conquête du Chili, rente qui lui sera accordée en 1626. Catalina, toujours habillée en homme, se rend ensuite à Rome, auprès du Pape Urbain VIII, afin d'obtenir la reconnaissance de son identité masculine. Le Pape Urbain VIII accepte et autorise Catalina à conserver un nom

⁴ *Ibid.* p. 25. « El problema fundamental que se plantea al estudiar el texto es que no sabemos si fue ella quién lo escribió, si contó la historia a otra persona que redactó el texto, si un tercero se documentó sobre el conocido periplo y puso la información por escrito, o si incluso, la comedia del discípulo de Lope de Vega, Juan Pérez de Montalván, titulada *La Monja Alférez*, comedia famosa (1626?) pudo haber sido la fuente del relato. Y no lo sabemos a cierta ciencia porque no conocemos el original manuscrito, ni hay una edición del siglo XVII. La crítica opina que el texto primitivo pudo ser escrito en fechas cercanas a los mismos hechos, por la cantidad de detalles que se aportan y la familiaridad del narrador con los personajes y situaciones que se describen. »

« Le principal problème qui se pose lorsqu'on étudie ce texte est que nous ne savons pas si ce fut elle qui l'écrivit, si elle raconta son histoire à quelqu'un qui rédigea le texte ou bien encore si une autre personne se documenta sur son périple bien connu et consigna les renseignements par écrit, ou même, si la pièce de théâtre du disciple de Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán intitulée *La Monja Alférez, comedia famosa* (1626?) put être la source du récit. Et nous ne le savons pas de façon certaine parce que nous ne connaissons pas le manuscrit original et qu'il n'y a pas d'édition du XVII^e siècle. D'après les chercheurs, le texte initial aurait été écrit à peu près en même temps que les faits [racontés], en raison des détails rapportés et de la proximité du narrateur avec les personnages et les situations décrits. » (Nous traduisons).

⁵ Voici ce qu'écrit Sonia Pérez-Villanueva au sujet de la famille de Catalina de Erauso : « Her family is a clear reflection of seventeenth-century Spain; her brother joined the army and fought in the wars of America's conquest, whereas three other sisters were sent to the convent and the other sister lived a married life. » Voir à ce propos S. PÉREZ-VILLANUEVA, *The Life of Catalina de Erauso the Lieutenant Nun: An Early Modern Autobiography*, Madison, Farleigh Dickinson University Press, 2014, p. 11.

« Sa famille reflète fidèlement ce que fut la société espagnole au XVII^e siècle; son frère s'engagea dans l'armée et prit part aux guerres de conquête de l'Amérique, quant à ses quatre soeurs, trois d'entre elles furent envoyées au couvent et une seule se maria. » (Nous traduisons).

⁶ *Ibid.* « Erauso transgressed all the codes imposed to the gender and opted for the only possible escape: to become a man as soon as she entered the public space. »

«Erauso transgressa tous les codes liés à sa condition féminine et choisit la seule issue possible: devenir un homme sitôt entrée dans l'espace public. » (Nous traduisons).

d'homme et un vêtement masculin⁷. La vie hors norme de Catalina de Erauso suscite l'intérêt de ses contemporains, à l'instar du dramaturge Juan Pérez de Montalbán qui lui consacre une pièce de théâtre, *La Comedia famosa de la Monja Alférez* (1626 ?) tandis que le peintre espagnol Juan Van der Hamen réalise son portrait en 1630.

Présentation du film

Dans le film *La Monja Alférez*, le personnage de Catalina de Erauso est incarné par l'actrice mexicaine María Félix (1914-2002). L'action se déroule uniquement sur le continent américain, au Mexique, au Pérou et au Chili, contrairement à l'autobiographie, où le passage de l'Espagne à l'Amérique constitue un moment clé dans la construction, par Catalina, d'une identité transgressive, au regard des normes sociales et éthiques de la société espagnole au XVII^e siècle.

Une seconde différence concerne, toujours dans le film, la composition de la famille de Catalina, orpheline de mère dès le début du film et très rapidement aussi, de père. La modification de la situation familiale de Catalina constitue l'un des ressorts essentiels de l'action du film d'Emilio Gómez Muriel car, c'est précisément parce qu'elle est orpheline qu'elle est placée sous la tutelle d'une tante, doña Úrsula, qui la fait enfermer dans un couvent afin de s'emparer de son héritage et de marier sa propre fille, doña Beatriz, à don Juan de Aguirre. Or, don Juan de Aguirre et Catalina se sont mutuellement promis de s'épouser alors qu'ils étaient enfants. Après plusieurs années passées au couvent, Catalina s'évade afin de retrouver et épouser don Juan de Aguirre. Catalina se déguise en homme, traverse plusieurs villes où elle démontre à chaque fois son courage, sa bravoure et son sens de l'honneur.

En ce sens, dans le récit de vie, comme dans le film, espace urbain et construction identitaire sont liés. Cependant si la dynamique se révèle transgressive dans le récit de vie, dans le film, elle est, à l'inverse, normative. En effet, Catalina parvient à regagner la ville de Valladolid, dont elle est originaire, finit par révéler sa véritable identité et épouser l'homme qu'elle aime. En résumé, dans le film, le retour à l'origine géographique matérialise le retour à la norme sociale. Cette inscription dans la norme est manifeste dans l'une des scènes finales du film, qui s'achève, de façon extrêmement conventionnelle, par un baiser entre Catalina et don Juan de Aguirre (Photo n°1).

⁷ A. ESTEBAN (ed.), *op. cit.*, p. 173. « Partí de Génova a Roma. Besé el pie a la santidad Urbano VIII, referíle en breve, y lo mejor que supe, mi vida y corridas, mi sexo y virginidad; y mostró su santidad extrañar tal caso, y con afabilidad me concedió licencia para proseguir mi vida en hábito de hombre, encargándome la prosecución honesta en adelante, y la abstinencia en ofender al prójimo, temiendo la ulción de Dios sobre su mandamiento no occides, y volvíme. »

« Je partis de Gènes pour me rendre à Rome. Je baisai les pieds de sa Sainteté le Pape Urbain VIII et lui contai brièvement, et du mieux que je pus, ma vie et mes aventures, ma condition et ma virginité; sa Sainteté s'émerveilla de mon histoire et dans sa grande bonté m'autorisa à vivre habillée en homme, m'exhortant à mener désormais une vie honnête, sans offenser mon prochain, et à craindre la vengeance de Dieu par rapport au Commandement divin de ne point tuer, puis je revins [en Espagne]. » (Nous traduisons).



Photo n°1

Catalina, qui vient de révéler sa véritable identité à don Juan de Aguirre, porte une robe magnifique, une mantille, des gants, des bijoux, parmi lesquels une croix. Dans la photo suivante (Photo n°2), sa tenue vestimentaire est à nouveau en accord avec son identité féminine et son statut de riche et noble héritière.



Photo n°2

L'ancrage du personnage de Catalina dans la norme est renforcé par le physique et le jeu de l'actrice María Félix. La beauté du visage et du corps de l'actrice est constamment mise en valeur par un ensemble de procédés, tels que le port d'un costume masculin ajusté, de longues bottes en cuir, mais aussi les plans sur son visage. À cela s'ajoute sa démarche pleine de fougue, qui alterne avec des poses plus languides, mettant en relief la sensualité de l'actrice. Par le biais de son physique et de son jeu, l'actrice María Félix construit une identité féminine extrêmement sensuelle, opposée à la masculinisation de l'apparence recherchée et revendiquée par la véritable Catalina de Erauso⁸.

Dans le film *La Monja Alférez*, comme dans l'autobiographie de Catalina de Erauso, la problématique de l'espace urbain occupe une place essentielle dans l'action. Elle se manifeste non seulement à travers la succession rapide et incessante de villes parcourues par Catalina mais aussi à travers la fonction attribuée à l'espace urbain comme vecteur d'identité.

L'espace urbain dans le récit de vie

À la lecture de l'autobiographie de Catalina de Erauso, on voit se dessiner nettement deux espaces urbains symétriquement opposés : le premier, lié à l'Espagne, se matérialise à travers une succession d'espaces, clos le plus souvent – le couvent, l'église – dont elle ne cesse de vouloir s'affranchir. À la problématique de l'espace urbain, synonyme de répression, s'ajoute alors aussi celle de la marge, matérialisée dans le travestissement masculin de Catalina et dans son errance spatiale, tellement contraire au code social guidant la conduite des femmes dans la société espagnole du XVII^e siècle. À l'inverse, de façon diamétralement opposée à cet espace urbain initial, se dessine l'immensité du continent américain qu'elle explore, toujours sous l'apparence d'un homme. Contrairement à l'espace urbain espagnol, associé pour Catalina à la répression, les villes américaines sont synonymes de possibles à inventer : l'exil géographique apparaît alors comme la condition préalable à l'accomplissement de la vie voulue par Catalina, une vie en marge, hors normes, dans le cadre de la société du Siècle d'Or.

Le premier espace mentionné dans le récit de vie est le couvent dominicain de Saint-Sébastien, où Catalina entre à l'âge de quatre ans. Le couvent est un espace clos, incarnant la norme en matière de religion et de comportement féminin ; cela signifie que Catalina de Erauso reçoit une éducation conforme à celle donnée aux jeunes filles de la noblesse, aux XVI^e et XVII^e siècles, en Espagne. Pourtant, à l'âge de 15 ans, suite à une altercation avec une religieuse, Catalina de Erauso s'enfuit du couvent. Le récit de sa fuite occupe le premier chapitre de l'autobiographie et représente une étape déterminante dans la vie de Catalina. Elle raconte cet épisode en multipliant les détails, dans un style qui rappelle celui du roman picaresque :

⁸ D'après Sherry Velasco, la sensualité du jeu de María Félix est l'une des caractéristiques du film d'Emilio Gómez Muriel : « [...] one of the most important factors motivating the Mexican cinematic adaptation of the Lieutenant Nun was the image of an aggressive yet sexy María Félix dressed in pants, not unlike her counterpart of the early modern stage ».

«[...] l'un des facteurs clé de l'adaptation cinématographique mexicaine de *La Monja Alférez* était l'image d'une María Félix agressive mais néanmoins sensuelle, vêtue d'un pantalon, peu ou pas différente de son homologue de l'époque moderne. » (Nous traduisons). Voir S. VELASCO, *The Lieutenant Nun: Transgenderism, Lesbian Desire, and Catalina de Erauso*, Austin, University of Texas Press, 2001, p. 115.

Je m'enfuis au hasard, et me retrouvai dans une châtaigneraie située à l'extérieur, derrière le couvent, je m'y réfugiai; j'y restai trois jours que je mis à profit pour dessiner, couper et confectionner de quoi m'habiller. Je découpai une basquine de drap bleu que je portais et en fis des chausses; d'un jupon vert en laine que j'avais en dessous, un pourpoint et des guêtres: ne sachant que faire de mon habit [de novice], je le laissai sur place. Je me coupai les cheveux et les jetai par terre, puis je partis la troisième nuit, je marchai au hasard, j'empruntai des chemins, marchai sans m'arrêter afin de m'éloigner, j'arrivai à Vitoria, qui se trouve à vingt lieux, à pied, de Saint-Sébastien, épuisée et n'ayant mangé que des herbes que je trouvais en chemin⁹.

Du point de vue stylistique, ce passage comporte de nombreux marqueurs spatiaux – « *por dónde* » / « *cerca a las espaldas del convento* » – mais aussi des verbes indiquant un déplacement – « *tiré no sé por dónde* » / « *fui a dar en un castañar que está fuera* » / « *partí* » / « *eché no sé por dónde* » / « *fui calando caminos* » / « *pasando lugares* » / « *alejarse* » / « *vine a dar* ». Ces marqueurs et ces verbes traduisent une errance spatiale, qui se double d'un état de confusion mentale exprimée par les phrases négatives : « *no sé por dónde* » / « *eché no sé por dónde* ». Après avoir fui le couvent, Catalina se réfugie dans une châtaigneraie – « *el castañar* » – située derrière le couvent et y élabore, en deux temps, une identité masculine qui la place en marge de la société espagnole de son temps. Tout d'abord, à partir de son habit de novice, Catalina confectionne une tenue masculine dont elle détaille chacun des éléments, à savoir, les chausses, le pourpoint et les bas-de-chausses. Ensuite, Catalina termine sa métamorphose en coupant ses cheveux, renonçant ainsi symboliquement à son identité féminine.

Une fois achevé ce processus de construction identitaire, Catalina quitte Saint-Sébastien, se dirige vers Vitoria, où elle réside trois mois avant de se rendre à Valladolid. Elle s'y engage comme page, sous un nom d'emprunt. Recherchée par sa famille, en particulier par son père, Catalina parcourt une succession d'autres villes espagnoles. En parallèle, son ancrage dans sa nouvelle identité est toujours plus fort et se traduit, au niveau stylistique, par la modification des modalités d'énonciation, Catalina cessant de s'auto-désigner au féminin pour employer le masculin. A titre d'exemple, elle rapporte son expérience dans la ville d'Estella en se décrivant au masculin¹⁰. Quelques années après sa fuite, Catalina de Erauso revient à Saint-Sébastien où personne ne la reconnaît : « *allí me estuve sin ser de nadie conocido, bien vestido y galán* »¹¹. Catalina revient au couvent d'où elle s'était enfuie et assiste à la messe, avant de s'embarquer pour le continent américain, depuis la ville de Sanlúcar :

⁹ A. ESTEBAN (ed.), *op. cit.*, p. 95. « Tiré no sé por dónde, y fui a dar en un castañar que está fuera, y cerca a las espaldas del convento, y acogíme allí; y estuve tres días tranzando y acomodándome y cortando de vestir. Corté y hiceme de una basquiña de paño azul con que me hallaba, unos calzones; de un faldellín verde de perpetúan que traía debajo, una ropilla y polainas: el hábito me lo dejé por allí, por no ver qué hacer de él. Cortéme el cabello y echélo por ahí, y partí la tercera noche y eché no sé por dónde, y fui calando caminos y pasando lugares por me alejar, y vine a dar a Vitoria, que dista de San Sebastián cerca de veinte leguas a pie, y cansada, y sin haber comido más que yerbas que topaba por el camino. »

¹⁰ *Ibid.* p. 97. « Entré en Estella de Navarra, donde me acomodé por paje de don Carlos de Arellano, del hábito de Santiago, en cuya casa y servicio estuve dos años bien tratado y bien vestido. »

« J'arrivai à Estella de Navarra, où je travaillai comme page auprès de don Carlos de Arellano, chevalier de l'habit de Saint-Jacques, je restai deux ans chez lui à son service, bien traité et bien habillé. » (Nous traduisons).

¹¹ *Ibid.* « Hallé allí al capitán Miguel de Echazzerreta, natural de mi tierra, que lo era de un patache de galeones de que era general don Luis Fernández de Córdova, y de la armada don Luis Fajardo, año de 1603, que partía para la punta de Araya. Senté plaza de grumete en un galeón del capitán Estevan Esguiño, tío mío, primo hermano de mi madre, que vive hoy en San Sebastián, y embarquéme, y partimos de Sanlúcar, lunes santo, año de 1603. »

J'y rencontrai Miguel de Echazzereta, natif de ma terre, capitaine d'une patache de galions dont le général était don Luis Fernández de Córdoba, et de la flotte don Luis Fajardo, en l'an 1603, qui partait pour la péninsule d'Araya. Je m'engageai comme mousse sur un galion du capitaine Estevan Esguiño, qui se trouvait être mon oncle, cousin germain de ma mère, qui vit aujourd'hui à Saint-Sébastien, puis j'embarquai, et nous partîmes de Sanlúcar, le Lundi Saint, de l'année 1603¹².

Catalina de Erauso accoste en Amérique en 1603, au Panama, où elle se fait appeler don Alonso Díaz Ramírez. Elle trouve un emploi chez un marchand appelé Juan de Urquiza, installé au Pérou. Elle s'installe dans la ville de Saña, où elle acquiert un début de stabilité économique et sociale, qui s'avère toutefois de courte durée, puisque Catalina la brise au cours d'une rixe, où elle défigure l'un de ses adversaires et tue le second :

Je le vis, fermai la boutique, pris un couteau, me rendis chez un barbier et je lui demandai d'aiguiser le couteau et d'affûter la pointe en forme de dents de scie, je ceignis mon épée, c'était la première que j'avais ceinte, je vis Reyes qui se promenait devant l'église avec un autre homme, je m'approchai de lui par derrière et lui dis:- ¡Ah, Reyes!-. Il se retourna et dit:- Que voulez-vous?-. Je lui dis: - Ce visage pour le couper - et, saisissant mon couteau, je lui fis une estafilade telle qu'elle nécessita dix points de suture. De ses mains il couvrit sa blessure; son ami sortit son épée et s'avança vers moi, et je sortis la mienne. Nous commençâmes à nous battre, je lui transperçai le côté gauche de mon épée, qui le traversa de part en part et il tomba¹³.

Jetée en prison, elle refuse l'arrangement qui lui est proposé – épouser la nièce de l'homme qu'elle a défiguré – et s'enfuit dans la ville de Trujillo¹⁴. Par la suite, l'ancrage toujours plus profond de Catalina de Erauso dans une identité transgressive au regard des impératifs éthiques et sociaux de l'Espagne du XVII^e siècle, se lit à travers la succession des espaces, principalement urbains, qu'elle parcourt. Elle sillonne le continent américain, les villes qu'elle traverse étant autant d'étapes successives de son périple : Panama, Carthagène, Trujillo, Bogotá, Lima, Cuzco, Potosí, La Paz, Valdivia, Concepción, Cochabamba, Tucumán, La Plata, etc.

À partir de 1605, débute la seconde étape du périple de Catalina sur le continent américain. Elle s'engage comme soldat au sein d'une compagnie destinée à combattre au Chili¹⁵ et intègre la même compagnie que son frère Miguel de Erauso, qui en est le capitaine. À ses côtés, sans jamais dévoiler sa véritable identité, elle combat contre les Indiens araucans et grâce à sa vaillance, obtient le grade de porte-drapeau dès 1608. Elle le restera pendant cinq

¹² *Ibid.* p. 98.

¹³ *Ibid.* p. 103. « Yo reparé en ello, cerré mi tienda, tomé un cuchillo, fuime a un barbero e hícelo amolar y picar el filo, como sierra; púseme mi espada, que fue la primera que ceñí, vide a Reyes delante de la iglesia paseando con otro, fuime a él por detrás, y díjele:- ¡Ah, señor Reyes!-. Volvió él y dijo:- ¿Qué quiere?-. Dije yo: - Ésta es la cara que se corta- y, dile con el cuchillo un refilón de que le dieron diez puntos. Él acudió con las manos a su herida; su amigo sacó la espada y vínose a mí, y yo a él con la mía. Tirámonos los dos, y yo le entré una punta por el lado izquierdo, que lo pasó y cayó. »

¹⁴ *Ibid.* p. 104-105.

¹⁵ *Ibid.* p. 109-110. « Estábanse allí entonces levantando seis compañías para Chile; yo me llegué a una y senté plaza de soldado, y recibí luego doscientos ochenta pesos que me dieron de sueldo. [...] En fin, asentada la plaza en la compañía del capitán Gonzalo Rodríguez, partí de Lima en tropa de seiscientos hombres. »
« Six compagnies étaient en train d'être recrutées pour le Chili; je me dirigeai vers l'une d'elles et demandai à m'engager dans l'armée, puis je reçus deux cent quatre-vingt pesos, qu'on me donna en guise de solde. Enfin, une fois ma place assurée dans la compagnie du capitaine Gonzalo Rodríguez, je partis de Lima au sein d'une troupe de six cents hommes. » (Nous traduisons).

ans. Une nuit, au cours d'un nouveau duel, elle tue son frère sans connaître son identité. Cet épisode tragique est le point de départ d'une errance de sept ans, entre 1613 et 1620, à travers le continent américain. Les pages consacrées à ces sept années consistent en une énumération des différentes villes parcourues par Catalina, où elle se bat toujours dans de nombreux duels. Cette succession de duels prend fin à Cuzco, où elle tue un homme qualifié de « Nuevo Cid »¹⁶. Le chapitre XVIII est consacré au récit de ce duel, à l'issue duquel Catalina est grièvement blessée. Elle se réfugie ensuite dans la ville de Guamanga, révèle sa véritable identité à l'évêque de la ville et se réfugie dans un couvent de religieuses, les Clarisses, où elle demeure environ deux ans, jusqu'en 1622, avant de revenir en Espagne. Seuls les quatre derniers chapitres de son autobiographie sont consacrés à son retour en Europe. Arrivée en Espagne en 1624 à Cadix, elle s'habille et se comporte à nouveau comme un homme. En 1625, elle sollicite auprès du roi Philippe IV une rente, qu'elle obtient en 1626, en récompense de ses services rendus en tant que soldat. Ensuite, elle se rend à Rome, obtient le pardon du Pape Urbain VIII, ainsi que l'autorisation de porter un vêtement d'homme. Une fois son identité masculine reconnue, Catalina revient sur le continent américain, où elle meurt en 1650.

La problématique de l'espace urbain occupe une place essentielle dans l'autobiographie de Catalina de Erauso comme dans le film *La Monja Alférez*. Établir la typologie des espaces urbains dans le film, puis les analyser permet de mesurer les enjeux liés à cette problématique.

L'espace urbain dans le film *La Monja Alférez*

Dans le film, les espaces urbains peuvent se répartir en deux catégories, la première étant celle des espaces urbains intérieurs tels les riches demeures, qui témoignent de la noblesse de leurs propriétaires, mais aussi les palais et les prisons. Les premiers matérialisent le pouvoir politique, et les secondes l'exercice de la justice par ce même pouvoir. On trouve aussi des tavernes, comme la taverne *El Infierno*, qui inscrivent l'action de Catalina dans l'univers picaresque.

¹⁶ *Ibid.* p. 152. « Arrimóse a mí el nuevo Cid, que era un hombre moreno, velloso, muy alto, que con la presencia espantaba, y llamábanle el Cid. »

« Le nouveau Cid se jeta sur moi, c'était un homme à la peau mate, velu, très grand, et qu'on appelait le Cid. » (Nous traduisons).



Photo n°3

La seconde catégorie est celle d'espaces extérieurs qui, dans le film, apparaissent sous une forme extrêmement stylisée. En d'autres termes, un plan sur la grille d'une fenêtre ou un *travelling* sur les arcades d'une place indiquent que l'espace où évolue le personnage est bien celui de la rue. Dans le film, à plusieurs reprises, la rue se transforme en espace d'affrontement, de duel. Cet usage de l'espace urbain peut faire l'objet d'une double lecture. Au niveau référentiel, le lien avec le récit de vie semble évident puisque Catalina de Erauso, dotée d'un caractère belliqueux, est impliquée dans de nombreux duels. Mais cet espace est aussi symbolique, emblématique d'une identité en construction, qui se définit comme masculine, noble, avec un sens exacerbé de l'honneur, la conduisant à multiplier les duels. En ce sens, il s'agit d'une identité incarnant les valeurs nobiliaires, l'idéologie de l'Espagne auriséculaire. Dans le film *La Monja Alférez*, les villes que traverse Catalina se présentent comme autant d'étapes d'un itinéraire de retour à la normalité ; la migration apparaît comme un voyage initiatique au cours duquel sont énoncées des valeurs : le courage, l'honneur, le respect de la parole donnée, la valeur du mariage. De ce point de vue, trois scènes ont retenu mon attention.

La première scène analysée (Photo n°4) se situe au début du film, dans une prison de Lima où Catalina de Erauso est retenue prisonnière et où un religieux vient lui rendre visite. Le nom de la ville de Lima est connu dans la scène inaugurale du film, par le biais d'un avis placardé sur les murs d'une taverne. À la lecture de cet avis, le spectateur apprend que le Vice-Roi du Pérou, don Diego Fernández de Guadalcázar, comte de Posadas, interdit sous peine de mort les duels dans la ville de Lima. Or, Catalina s'est battue en duel contre un homme qui trichait aux cartes et l'a tué, ce qui entraîne son emprisonnement et sa condamnation à mort par le vice-roi du Pérou, malgré les demandes en grâce du religieux, don César.

La scène de la prison a un caractère référentiel puisque, dans l'autobiographie, Catalina est emprisonnée à plusieurs reprises à cause de sa participation à des rixes ou des duels. Pourtant, si dans l'autobiographie l'étape de la prison peut se lire comme une sanction par rapport à un comportement déviant, dans le film, la dimension transgressive de l'attitude de Catalina est invalidée grâce à une série de procédés. Le premier concerne le traitement de l'espace urbain. La prison dans laquelle est enfermée Catalina se situe dans la ville de Lima, c'est-à-dire un espace urbain dans lequel l'espace carcéral concrétise et symbolise l'application de la loi, l'exercice de la justice. Selon les lois décrétées par le Vice-Roi du Pérou, le délit commis par Catalina mérite la peine de mort, ce qui représente le degré de sanction le plus élevé. Cette notion de sanction extrême se lit dans l'espace carcéral de la scène étudiée. En effet, il s'agit d'un espace intérieur particulièrement sombre, à peine éclairé par deux torches placées sur les murs du couloir menant à la cellule de Catalina. Pour atteindre cette cellule, il faut encore franchir une grille dont la hauteur et l'épaisseur accentuent l'impression d'enferment provoqué par l'étroitesse du couloir emprunté. En outre, durant le trajet qui le conduit à la cellule, le personnage est toujours filmé de dos, ce qui ajoute au sentiment d'oppression déjà créé par le manque de lumière et d'espace.



Photo n°4

L'entrée du religieux dans la cellule coïncide avec un changement de plan, puisqu'au plan sur le dos de don César succède un plan d'ensemble donnant à voir l'espace de la cellule où se trouve Catalina. La scène qui s'y déroule atténue, voire annule, le caractère transgressif des actes délictueux commis par Catalina. L'obscurité de la cellule contraste avec deux sources de lumière, la première émanant d'une petite fenêtre située en hauteur sur l'un des murs et la seconde provenant de la chemise blanche portée par Catalina.



Photo n°5

Alors que don César reconnaît l'échec du recours en grâce déposé auprès du Vice-Roi, Catalina se lève et se dirige vers la fenêtre d'où provient la seule source de lumière extérieure, la caméra suivant chacun de ses mouvements. Puis, la caméra se centre sur le visage de Catalina, qui dirige son regard vers la fenêtre et confesse au religieux sa véritable identité.



Photo n°6

Dans cette perspective, la lumière provenant de la fenêtre et de la chemise blanche portée par Catalina symbolise le dévoilement de la vérité. Enfin, la portée de cette étape cruciale dans le déroulement de l'action filmique est soulignée par la modification de la bande sonore puisqu'au crissement des sandales du religieux sur le sol qu'on entendait jusqu'alors se substitue une musique lente, triste, en accord avec le récit que Catalina fait de son enfance et qui correspond à la deuxième scène analysée ici.

Ce récit est constitué d'une série de *flashbacks*, dont le premier met en scène Catalina enfant, à cheval, dans la ville de Valladolid, au Nouveau-Mexique. Dans cet espace urbain extérieur, Catalina, montée à cheval et habillée d'une tenue masculine – un chapeau à plume, des chausses – peut apparaître, dans un premier temps, comme une Amazone, et, en ce sens, comme une figure féminine transgressive.



Photo n°7

Cependant, cette transgression est invalidée dès le début du film en raison d'une triple voix off, à savoir, celle de Catalina adulte à laquelle s'ajoute celle de sa tante, doña Úrsula reprochant au père de Catalina la liberté excessive qu'il accorde à sa fille, et enfin la voix de Catalina enfant doutant du bien-fondé de sa propre conduite. Dans cette perspective, le vêtement masculin porté par Catalina enfant n'est pas de l'ordre de la transgression sociale mais de l'ordre du jeu. La dimension ludique du travestissement masculin de Catalina est renforcée par la scène au cours de laquelle Catalina et Juan de Aguirre enfants promettent de se marier ensemble. Catalina, toujours habillée en garçon, est assise sur la chaise de son père, tandis que don Juan est assis à ses côtés, sur un siège légèrement plus haut que celui où est assise Catalina. Il s'agit-là de la troisième et dernière scène analysée ici.



Photo n°8

Les murs de la pièce où se trouvent les enfants sont ornés de blasons, donnant à voir la noblesse de don Miguel de Erauso et de ses ancêtres. Dans cet espace, la position légèrement surélevée de don Juan le place en situation de supériorité par rapport à Catalina, qui explicite elle-même ce lien en demandant à don Juan si son comportement de garçon manqué ne le gêne pas ; ce à quoi don Juan répond que ce n'est pas le cas et qu'il l'épousera lorsqu'ils seront adultes. Ainsi, par sa position d'autorité à la fois matérielle – un siège surélevé par rapport à celui de Catalina – et symbolique – une promesse de mariage – don Juan invalide la dimension transgressive du comportement de Catalina, réduit à un simple jeu enfantin. Une fois encore aussi, l'espace urbain, ici intérieur, est utilisé afin de signifier l'ancrage de Catalina dans la norme. Catalina conforte Juan de Aguirre dans son statut en lui demandant son avis sur sa conduite ; Juan lui donne l'autorisation d'agir comme elle le fait et lui promet de l'épouser. Don Juan fait cette promesse à Catalina très peu de temps avant la mort de son père. Cette scène constitue une différence essentielle par rapport au récit de vie dans la mesure où, dans le film, Catalina se soumet à une autorité masculine, d'abord celle de son père puis ensuite celle de son futur mari, en la personne de Juan de Aguirre.

Conclusion

En conclusion, je définirais l'espace dans lequel se déroule le récit autobiographique de Catalina de Erauso¹⁷ comme un espace urbain, qui prend la forme d'une succession de villes

¹⁷ « Le paradoxe – ou le miracle – de la réussite de son entreprise, c'est que si elle a fui son habit de religieuse et son sexe, la donnée immédiate de son identité – et celle imposée de l'extérieur par la famille et la société – la fixe sous ce nom de genre ambivalent : *la monja alférez*, association de féminin, nonne et de masculin, lieutenant porte-drapeau. » B. PELEGRÍN, « La fuite en avant de Catalina de Erauso, la nonne militaire », *Cahiers d'études romanes*, 22, 2010, p. 238.

parcourues par Catalina. Sur le continent américain, cet espace urbain devient synonyme de liberté, propice à la construction d'une identité, transgressive.

En revanche, dans le film d'Emilio Gómez Muriel, l'espace urbain sert de vecteur à l'élaboration d'une identité féminine normative, dont l'apparente transgression, liée au travestissement masculin, se fait sous un mode ludique. Catalina de Erauso ne parcourt l'espace du continent américain que pour mieux revenir à son point de départ, la ville de Valladolid où, enfant, elle jure à don Juan de Aguirre de l'épouser. Cette promesse initiale conditionne, toujours dans le film, la suite de sa trajectoire vitale. Devenue orpheline, enfermée dans un couvent, elle s'en évade, se déguise en homme, mais n'a qu'un but, retrouver et épouser don Juan de Aguirre. En ce sens, l'inversion est totale par rapport au récit de vie, *Historia de la Monja Alférez*.

Corpus d'œuvres

ESTEBAN Ángel (ed.), *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, Madrid, Cátedra, col. « Letras Hispánicas », 2002.

GÓMEZ MURIEL Emilio, *La Monja Alférez*, Société de production: Clasa Film Mundiales, 1944.

Bibliographie

PELEGRÍN Benito, « La fuite en avant de Catalina de Erauso, la nonne militaire », *Cahiers d'études romanes*, 22, 2010, p. 219-239.

PÉREZ-VILLANUEVA Sonia, *The Life of Catalina de Erauso the Lieutenant Nun: An Early Modern Autobiography*, Madison, Farleigh Dickinson University Press, 2014.

VELASCO, Sherry, *The Lieutenant Nun: Transgenderism, Lesbian Desire, and Catalina de Erauso*, Austin, University of Texas Press, 2001.

Notice biographique

Delphine Sangu est professeur agrégé d'espagnol et Docteur en Études hispaniques. Elle est en poste à l'Université de Nantes. Ses travaux de recherche portent sur la société espagnole du XVII^e siècle, qu'elle interroge depuis le féminin en termes de formation, de travail et de représentation. Elle travaille en particulier sur Catalina de Erauso et sur le théâtre historique de Juan Pérez de Montalbán. Son second axe de recherches porte sur le travail des femmes en Espagne, dans le monde rural, aux XX^e-XXI^e siècles.