europe
revue littéraire mensuelle



LE THÉÂTRE ESPAGNOL DU SIÈCLE D'OR

♦ Florence Delay ♦

octobre 2012

De la fin du XVI^e^ siècle à la mort de Calderón en 1681, le théâtre espagnol a connu un véritable Âge d'or. L'invention de ce théâtre nouveau fut un événement fondamental dans la culture occidentale. Comment a pu s'opérer une telle rupture ou, pour mieux dire, un tel saut qualitatif ?
*En fait, il n'a pas suffi que, dans le ciel des lettres hispaniques, apparaisse Lope de Vega (1562-1635). Il a fallu que ce « prodige de la nature », comme l'appelle Cervantès, sache répondre à une attente encore diffuse, en orientant et en transfigurant une demande collective qui se manifestait alors, non seulement dans la péninsule, mais aussi dans l'Europe entière. C'est dans un contexte historique, culturel et social parfaitement éclairé en ouverture du présent numéro d'*Europe *que prend essor un théâtre qui ne dépend ni de l'Église ni de la monarchie, ni d'un mécénat aristocratique, ni d'une bourgeoisie enrichie, mais d'une réalité nouvelle : le public « de masse » qui se rend jour après jour dans les théâtres commerciaux ou* corrales de comedias. *Dans l'ensemble foisonnant des milliers de pièces du Siècle d'or qui ont été conservées, la Nouvelle Comédie, avec ses « ingénieuses greffes du tragique et du comique », ses fascinants mélanges de registres et de tonalités, occupe une place de premier plan. Mais l'essor d'autres genres périphériques a accompagné le prodigieux rayonnement de la* Comedia, *qu'il s'agisse de l'*auto sacramental, *le plus ambitieux d'entre eux, ou de différentes formes de « théâtre bref ». Pour le dire avec les mots de José Bergamín, c'est cette « énorme forêt imaginative et ce monde poétique immense » qui sont explorés dans cette livraison d'*Europe. *On y prend également mesure de la capacité de ce théâtre à se dégager du temps qui l'a vu naître, à transcender, en quelque sorte, les conditions de son apparition et de son premier triomphe. Car, comme le notait Albert Camus en 1957, les œuvres de Lope de Vega, de Tirso de Molina, de Calderón et le répertoire espagnol du Siècle d'or peuvent nous apporter encore aujourd'hui « leur inépuisable lumière, leur insolite jeunesse »…*

ÉTUDES ET TEXTES DE

Jean Canavaggio, José María Ruano de la Haza, Felipe Pedraza Jiménez, Fausta Antonucci, Florence d'Artois, Christophe Couderc, Marc Vitse, Ignacio Arellano, Claude Chauchadis, Anne Teulade, Florence Delay, Hervé Petit, Miguel de Cervantes, Alain-René Lesage, José Bergamín, Federico García Lorca, Jean-Paul Sartre, Albert Camus.

FLORENCE DELAY

Anne Picard, Florence Delay, Jean Échenoz, Natacha Michel, Philippe Lançon, Mireille Séguy, Ramón Gómez de la Serna, Jacques de Decker, Jacques Body, Jacques Roubaud, Fabrice Gabriel.

CAHIER DE CRÉATION

Gertrud Kolmar • Wulf Kirsten • Nicola Muschitiello
Christophe Lamiot-Enos • Mario Rigoni Stern

DIRES & DÉBATS

Pierre Lafargue

CHRONIQUES

90e année — N° 1002 / Octobre 2012

SOMMAIRE

LE THÉÂTRE ESPAGNOL DU SIÈCLE D'OR

Jean CANAVAGGIO	**3**	Un Siècle d'or du théâtre.
José Maria RUANO DE LA HAZA	**14**	Acteurs, public et mise en scène.
Felipe PEDRAZA JIMÉNEZ	**27**	La cristallisation du théâtre moderne.
Fausta ANTONUCCI	**42**	La poétique de la *Comedia*.
Florence d'ARTOIS	**56**	Pourquoi n'y a-t-il pas eu de tragédie classique en Espagne ?
Christophe COUDERC	**71**	Le personnage dans le théâtre espagnol du Siècle d'or.
Marc VITSE	**82**	Polymétrie et rythmes de la *Comedia*.
Ignacio ARELLANO	**94**	Introduction à l'*auto sacramental*.
Claude CHAUCHADIS	**111**	Le théâtre bref.
Anne TEULADE	**123**	La *Comedia* espagnole et le théâtre français du XVIIe siècle.
Christophe COUDERC	**137**	La réception de la *Comedia* en France au XXe siècle.
Florence DELAY	**147**	L'avenir du passé.
Hervé PETIT	**152**	Comme une planète sur laquelle on part en excursion.

Témoignages
160
Miguel de CERVANTÈS, Alain-René LESAGE, Federico GARCÍA LORCA, José BERGAMÍN, Jean-Paul SARTRE, Albert CAMUS.

FLORENCE DELAY

Anne PICARD	**181**	En forme de girouette.
Florence DELAY	**185**	« D'un naturel esmerveillable ».
Jean ÉCHENOZ	**194**	Tenez-vous droit.
Natacha MICHEL	**198**	Deux ou trois mouvements d'une œuvre.
Philippe LANÇON	**210**	Tous châteaux en Espagne.
ANONYME	**219**	Trois vieux romances.
Mireille SÉGUY	**222**	Avec variations, et avec insistance.
Ramón GÓMEZ DE LA SERNA	**230**	Phrases célibataires.
Jacques DE DECKER	**232**	Petit traité des cinq vertus.
Jacques BODY	**235**	Giralducienne ?
Jacques ROUBAUD	**243**	Six pour Florence.
Fabrice GABRIEL	**251**	Florence Delay en Amérique.
Florence DELAY	**256**	Revenante.

CAHIER DE CRÉATION

Gertrud KOLMAR **265** Quelque part en Russie.
Wulf KIRSTEN **271** Images filantes.
Nicola MUSCHITIELLO **278** Grenades closes.
Christophe LAMIOT ENOS **281** Paris-Oboda.

MARIO RIGONI STERN

Mario RIGONI STERN **288** Vaurien, tu feras mourir ta mère !
Marie-Hélène ANGELINI **296** L'attrait de l'aventure et le pouvoir du rêve.

DIRES & DÉBATS

Pierre LAFARGUE **304** Un Louvre de la négation.
Pierre LAFARGUE **316** Aventures, livre avec du roman dedans.

CHRONIQUES

La machine à écrire

Jacques LÈBRE **319** Annemarie Schwarzenbach.

Les 4 vents de la poésie

Olivier BARBARANT **325** Des carafes au carnaval.

Le théâtre

Karim HAOUADEG **331** Le vaudeville et son double.

La musique

Béatrice DIDIER **335** L'élan des festivals.

Les arts

Marcel COHEN **338** Antonio Saura à Berne.

NOTES DE LECTURE

342

Claude ADELEN, Max ALHAU, Gabrielle ALTHEN, Daniel ARANJO, Marc BLANCHET, Bernard BRUGIÈRE, Béatrice DIDIER, Nelly CARNET, Alain FREIXE, Matthieu GOSZTOLA, Sèrgi JAVALOYÈS, Michel LAMART, Jacques LÈBRE, Ariane LÜTHI, Constantin MAKRIS, Anne MOUNIC, Jean-Baptiste PARA, Christian PETR, Isabelle PITTELOUP, Paul Louis ROSSI, Hervé SANSON, Nicolae SERA, François SOUVAY, Lucien WASSELIN.

UN SIÈCLE D'OR DU THÉÂTRE

Avec le drame élisabéthain et la tragédie française classique, la *Comedia* espagnole du XVII[e] siècle constitue l'un des trois grands théâtres inventés par l'Europe des Temps Modernes. Pourtant, rares sont nos compatriotes qui en conviennent. En dehors du cercle des spécialistes, son étonnante floraison se résume à leurs yeux à une poignée d'œuvres majeures, du *Chevalier d'Olmedo*, de Lope de Vega, à *La Vie est un songe*, de Calderón : celles-là mêmes que le public français a redécouvertes au siècle dernier, grâce à des metteurs en scène audacieux tels que Charles Dullin, ou à des écrivains passionnés d'Espagne comme Albert Camus. Ce constat s'explique en partie par le jeu des circonstances, mais il témoigne aussi des aléas qu'a connus une production que sa conception même, autant que son abondance, rendait vulnérable au verdict de la postérité. Les Espagnols du Siècle d'or, tout en assurant pendant plusieurs décennies le triomphe de la *Comedia* et des genres qui lui sont habituellement associés — *auto sacramental* et *entremés* — ont eu en effet une conscience aiguë de la relativité historique d'un répertoire conçu pour répondre au jour le jour à la demande de spectateurs sans cesse épris de nouveauté. Il nous faut donc repartir des conditions dans lesquelles ce théâtre s'est forgé, développé, épanoui, pour comprendre aussi bien les raisons de son rapide succès que celles de ses vicissitudes ultérieures et de la diversité des jugements dont il a fait l'objet. C'est par rapport à cet objectif que le présent dossier a été conçu [1].

❖

Envisagée dans une perspective cavalière, la *Comedia* espagnole se présente aujourd'hui comme un ensemble massif d'environ dix mille pièces conservées : le tiers d'une production largement victime du naufrage des

ans. Elles ont été écrites et jouées pour l'essentiel entre 1590 et 1750, prouvant ainsi que la vogue de ce théâtre ne s'est pas démentie pendant plus d'un siècle et demi. Cette période peut être articulée en quatre étapes successives. De 1590 à 1610, environ, se forme progressivement la *Comedia nueva*, ainsi appelée parce que ce genre « mixte », qui mêle les registres et les tonalités, se distingue aussi bien de l'« ancienne comédie », gréco-latine et italienne, que de la tragédie régulière ; de 1610 à 1630 elle s'impose à un large public, qui accorde la prééminence à Lope de Vega, tenu pour son fondateur, tout en saluant l'apport de ses épigones, parmi lesquels Guillén de Castro, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara ; de 1630 à 1680, Calderón, en compagnie de disciples tels que Moreto, Rojas Zorrilla, Bances Candamo, assure la relève de la génération précédente en donnant un second souffle à un genre dont il élargit les thèmes, renouvelle l'écriture et diversifie les modes de représentation ; de 1680 au milieu du XVIII[e] siècle, enfin, la *Comedia* achève sa trajectoire avec un succès auquel contribuent d'habiles artisans, comme Cañizares y Zamora, mais qui prend fin dès lors qu'elle s'avère incapable de se régénérer et demeure prisonnière de ses conventions.

La naissance de ce théâtre n'est pas, comme on a l'a parfois affirmé, le simple point d'aboutissement des tentatives qui en ont précédé l'apparition. Ce qui ne veut pas dire qu'il faille mésestimer leur apport à la construction de scènes permanentes, à la constitution de troupes d'acteurs professionnels et, plus généralement, aux conditions concrètes du spectacle. Mais l'erreur serait d'établir une filiation mécanique entre ces expériences et la formule mise au point par Lope de Vega : elle serait, par exemple, de faire du *bobo*, c'est-à-dire du naïf des farces de la Renaissance, l'ancêtre direct du valet comique — le *gracioso* ; ou bien encore, de voir dans l'*auto* religieux qui se développe à la même époque la préfiguration de l'*auto sacramental* caldéronien. Ce qui contredit précisément cette prétendue filiation, c'est l'attention toute relative que les inventeurs de la *Comedia* accordent à leurs prédécesseurs. Dans les premières années du XVII[e] siècle, Lope de Vega n'en mentionne que deux dans son *Nouvel art de faire des comédies*. Le premier est Lope de Rueda, comédien autant qu'écrivain, qui, au début du règne de Philippe II, se détourne des palais et des couvents où se retrouvaient les amateurs d'églogues en vers, pour nouer un dialogue fécond avec le nouveau public urbain auquel il offre ses comédies en prose, ses colloques pastoraux et ses farces. Le second est Cristobal de Virués, l'un de ceux qui, avec Lupercio Leornardo de Argensola, Juan de la Cueva, Andrés Rey de Artieda et Miguel de Cervantès, tentent de forger, sans y

parvenir vraiment, faute d'un public préparé, des tragédies à l'espagnole, conçues, tout comme dans les pays voisins, sous l'invocation de Sénèque. Des comédies de Lope de Rueda, bâties sur le patron de la *commedia* italienne, la *Comedia nueva* va retenir une *vis comica* fondée sur le rythme du dialogue, la recherche de l'effet, le jeu de l'acteur ; aux tragédies de Virués et de ses contemporains, elle empruntera le goût des personnages nobles et des situations extrêmes, le style soutenu et le vers en lieu et place de la prose. Toutefois, la synthèse de ces aspirations contradictoires ne s'avérera possible que du jour où aura été mise au point une formule originale, capable de les fondre dans un même creuset [2].

Comment a pu s'opérer une telle rupture ou, pour mieux dire, le saut qualitatif qu'a constitué l'invention de ce théâtre ? En fait, il n'a pas suffi que, dans le ciel des lettres hispaniques, apparaisse Lope de Vega. Il a fallu que ce « prodige de la nature », comme l'appelle Cervantès, sache répondre à une attente encore diffuse, en orientant et en transfigurant une demande collective qui se manifestait alors, non seulement dans la péninsule, mais aussi dans l'Europe entière. Nous sommes à une époque qui conçoit la vie comme un théâtre et, plus précisément, comme une pièce que nous jouons devant Dieu, spectateur d'exception autant que juge suprême. Or, dans une Espagne qui aspire à trouver de nouvelles formes d'expression collective, la *Comedia* va cristalliser sur les planches des fables qui s'alimentent des souvenirs, des rêves et des fantasmes de tout un public. Ce qui va assurer la naissance et l'essor de ce public, c'est, comme le souligne justement José María Ruano de la Haza, l'existence d'un système de commandite subventionné par les confréries et les municipalités chargées de l'entretien des hospices et des hôpitaux : à cet entretien est en effet affectée une part importante du produit des représentations théâtrales, aussi bien sacrées que profanes. À partir du milieu du XVI[e] siècle se constitue de la sorte, en quelques années, tout un réseau de villes où, à des dates périodiques, fixées à l'avance par contrat, viennent faire étape des comédiens auxquels les confréries ont confié le soin de jouer des œuvres tirées de leur répertoire ; des comédiens qui ne sont plus, comme par le passé, de simples amateurs, mais des professionnels, regroupés en troupes plus ou moins fournies, qui vont de trois à quinze et même vingt acteurs. Leur succès rapide provoque l'hostilité de théologiens et de moralistes que choquent les scènes scabreuses de certaines pièces, ainsi que le jeu délibérément indécent de bon nombre d'acteurs. À de très nombreuses reprises, et notamment à l'occasion du deuil officiel consécutif au décès du roi, de la reine ou d'un membre de la famille royale (1597-1598,

1611, 1643-1644, 1665), ils relancent et entretiennent un débat qui aboutit à la fermeture des salles par les autorités. Cependant, l'interdiction n'est jamais définitive, tant en raison des protestations des spectateurs, que de la réaction des confréries, privées de leur source principale de financement. De fait, l'attitude des pouvoirs publics a été plutôt favorable ; elle s'est même transformée en un franc soutien sous le règne de ce passionné de théâtre qu'était Philippe IV. Mais, en échange de l'appui ainsi accordé, les autorités exercent une surveillance étroite : sur le répertoire, soumis à la censure préalable ; sur les représentations, contrôlées par les municipalités et les fonctionnaires de police ; enfin sur les comédiens, dotés à partir du XVII[e] siècle d'un véritable statut.

Au vu du rôle joué par confréries et compagnies, les deux piliers du système, quel est celui qui est accordé au poète ? Contraint de satisfaire la demande sans cesse renouvelée du public, il accède rarement à la condition d'écrivain de plein droit, c'est-à-dire d'homme de lettres capable de vivre de sa plume. Lope de Vega et Calderón sont, de ce point de vue, des exceptions. En un temps où il n'y a ni propriété littéraire, ni droits d'auteur, il n'a d'autre espoir que de vendre son manuscrit à un chef de troupe, l'*autor de comedias*. Si celui-ci le lui achète, le texte de la pièce cesse de lui appartenir. Ainsi s'expliquent, de la part des auteurs, deux attitudes contradictoires, mais tout aussi révélatrices : ou bien ils affectent de mépriser leurs œuvres, qui nous sont parfois parvenues anonymes ou signées d'« un bel esprit de Madrid », réservant leurs préférences aux genres nobles, comme la poésie lyrique ou l'épopée ; ou bien, prenant acte du succès qu'elles connaissent, ils revendiquent après coup la paternité de leurs meilleures pièces, surveillant alors leur publication en tomes ou *partes* qui regroupent généralement douze à seize *comedias*, parfois accompagnées de leurs intermèdes.

Parmi les raisons qui éclairent l'essor essentiellement urbain de ce théâtre, il y a le fait que la ville est, sans aucun doute, le lieu le plus propice à la construction des salles permanentes, ou *corrales* [3], qui, à partir de 1575, se substituent aux anciens tréteaux mobiles pour s'adapter aux nouvelles conditions du spectacle : *Corral de la Cruz* et *Corral del Príncipe* à Madrid, *Corral de Doña Elvira* à Séville, *Corral de la Olivera* à Valence. La disposition de la salle, comme le montre José María Ruano de la Haza, permet d'établir une hiérarchie entre les différentes catégories de spectateurs. La configuration du lieu théâtral conditionne la mise en scène et le jeu des acteurs. Quant à la représentation, son support matériel et son déroulement impliquent un autre rapport que celui qui s'établit de

nos jours entre la salle et la scène ou, si, l'on préfère, entre réalité et fiction. À partir des années 1630, la passion que Philippe IV porte au théâtre favorise l'apparition de comédies à grand spectacle, dites de *coliseo*. Montées avec le concours d'architectes italiens, elles sont représentées sur des scènes spécialement aménagées, au sein des résidences du souverain ou des palais de la haute aristocratie. La France du Grand Siècle suivra à son tour cet exemple, mais c'est le répertoire destiné aux *corrales* qui constitue l'apport le plus original du Siècle d'or espagnol

Replacer ce répertoire dans son contexte d'époque et dégager les raisons de son succès en tant que spectacle relève d'un point de vue dont il faut rappeler les limites, si nous ne voulons pas courir le risque d'en faire « une marchandise à vendre », comme le disait Cervantès, quand, par la bouche du chanoine de *Don Quichotte*, il déplorait les compromissions commerciales qu'il reprochait à Lope et à ses disciples. Une *comedia*, dans ce qu'elle a de meilleur, c'est d'abord une action, dont les péripéties et les rebondissements tiennent le spectateur en haleine ; c'est aussi une parole qui s'incarne sur une scène, en tant que texte et poésie. C'est à Lope de Vega, comme l'explique Felipe Pedraza, que revient d'en avoir, le premier, formulé les règles dans son *Nouvel art de faire des comédies en notre temps*. Dans cette épître en vers publiée en 1609 et dédiée à son commanditaire — un cercle de lettrés qui avait pris le nom d'« Académie de Madrid » —, le romantisme a voulu voir un cri de guerre lancé contre les Anciens, condensé dans les deux vers que, dans la préface de *Cromwell*, Victor Hugo cite en espagnol :

> *Quand il me faut écrire une comédie,*
> *J'enferme les préceptes à six tours de clé.*

Or il ne faut pas se laisser prendre au piège des mots. En réalité, Lope ne part pas en guerre contre un prétendu théâtre régulier qui, il faut le rappeler, n'a jamais existé auparavant en Espagne. Revendiquant les droits d'un art « nouveau » de faire des comédies « en notre temps », il postule la relativité historique de la *Comedia nueva.* De là le ton ironique qu'il adopte pour défendre ses comédies « barbares ». Elles sont, nous dit-il, destinées au vulgaire. Dès lors, puisque toutes ont su tempérer « la colère d'un Espagnol assis », peu importe qu'elles contreviennent aux unités de temps et de lieu. Dix ans plus tard, Tirso de Molina, le meilleur de ses émules, apporte à son tour sa pierre à l'édifice : dans ses *Campagnes de Tolède*, un recueil de nouvelles en prose, il brosse une brillante et indiscutable défense de cet art qui se dit éphémère, mais dont il revendique avec brio et le succès et la modernité [4].

❖

En dernière analyse, quels éléments constituent la « doctrine » qui informe le *Nouvel Art de faire des comédies* ? En premier lieu, un ensemble de recettes : comment forger une intrigue, lancer une action, camper des personnages. Ensuite, les composantes d'un système dont l'efficacité, parce qu'elle ressort de l'accueil réservé aux *comedias* « à la mode », n'a pas besoin d'être justifiée : structure tripartite, unité d'action qui n'en admet pas moins la liaison organique de deux intrigues au sein d'une pluralité de temps et de lieux ; distribution des rôles entre des types consacrés ; juxtaposition de tonalités contraires, plutôt que de genres — « le tragique au comique mêlé » ; tension rhétorique d'un langage codifié qui se complaît dans l'expression métaphorique de l'amour ; alternance des mètres et des strophes au sein d'une versification polyphonique, rehaussée à l'occasion par le contrepoint des chansons et des danses. Enfin, les lois internes d'un genre éminemment souple, à l'opposé de la tragédie française classique, comme le montre Florence d'Artois, et dont la plasticité lui permet de déborder de toutes parts le champ de l'« ancienne comédie » : vraisemblance d'une fable capable d'épouser l'entendement du spectateur et de se rendre poétiquement crédible, sans le garant d'une vérité historique documentée ; prééminence de l'action ; conformité des personnages à leur condition. Bref, les fondements mêmes de cette « poétique invisible » dont Fausta Antonucci dégage les traits essentiels : évoquée par Lope de Vega dans le prologue à la *Parte XIX* de ses *comedias*, elle est en fait née d'une pratique qui, jusqu'à la mort de Calderón, ne cessera de se réajuster. Il n'est que de voir, à la suite de Christophe Couderc, le sort réservé au personnage : il nous apparaît pris dans une tension entre la tradition rhétorique, qui rapporte le comportement et le langage du sujet à une représentation idéalisée du monde, et la modernité littéraire, qui se donne pour mission de représenter le monde comme une collection de particularités.

❖

Cela étant, la nature même de cette pratique éclaire les difficultés rencontrées par la critique chaque fois qu'elle s'est efforcée d'ordonner et de classer cette vaste production. La nomenclature que Menéndez Pelayo, pontife du positivisme, avait établie au début du siècle dernier, s'avère inopérante, dans la mesure où elle distingue, d'une part, les *comedias*

bibliques, historiques, et mythologiques et, de l'autre, les *comedias de costumbres*, c'est-à-dire de mœurs. Centrée sur la matière portée à la scène et sur les sources dont elle procède, elle ignore le processus artistique qui transforme et recrée cette matière. En tout état de cause, la fine observation de Lope citée par José Bergamín — « L'histoire et la poésie, c'est tout un » — revient à fondre dans un même creuset la variété des sujets et des sources. Le critère le plus significatif, en dernière instance, est celui que dégage Fausta Antonucci à la suite de Joan Oleza : tout en reconnaissant la nature essentiellement « mixte » de la *Comedia nueva*, elle distingue dans son immense corpus entre deux macro-genres fondamentaux : la comédie et le drame. La première, qui vise essentiellement le divertissement du public, accorde la meilleure part au jeu et au rire. Le drame, au contraire, met davantage l'accent sur l'exemplarité d'une action où le danger et la mort qui s'ensuit constituent l'essence même du plaisir dramatique. Mais, entre ces deux pôles, le large éventail des solutions mises en œuvre confirme, en fin de compte, la souplesse de cette formule. On comprend mieux dès lors l'importance que revêt, dans cette construction, ce que Marc Vitse appelle la poésie plurimétrique de la *Comedia* : constitutive de sa nature auditive, c'est elle qui a finalement en charge — de façon très originale dans le concert des théâtres européens de l'époque — la scansion du temps dramatique et, dans la division ou la liaison des scènes, le rythme de l'action.

La remarque vaut tout autant pour les genres périphériques, dont l'essor a accompagné le triomphe de la Nouvelle Comédie. Le plus ambitieux d'entre eux, l'*auto sacramental*, est examiné ici par Ignacio Arellano. S'il s'est développé à l'initiative des mêmes confréries et sous l'impulsion des mêmes comédiens, il n'en présente pas moins des traits qui lui sont propres. D'une part, un dispositif scénique distinct du plateau du *corral*, puisqu'il s'agit le plus souvent de deux chars (*medios carros*) qui abritent le vestiaire et les machines, ainsi qu'un lieu où jouer et qui jouxte la plate-forme d'un autre char, appelé *carrillo*, pour former avec lui tout l'espace de la représentation. C'est autour de cet espace mobile que les spectateurs se rassemblent, lors des réjouissances qui, dans chaque ville d'Espagne, marquent la célébration de la Fête-Dieu. D'autre part, sa configuration, l'*auto* étant, au moins dans une première étape et dans les limites d'un seul acte, une transposition allégorique en vers des paraboles de la Bible, dont le sens se trouve ainsi illustré et explicité. C'est à Calderón, gratifié d'un monopole exclusif pour Madrid, que revient l'honneur de lui avoir donné sa forme définitive : en élargissant l'espace scénique à quatre

chars (au lieu de deux), placés à l'arrière d'un plateau fixe beaucoup plus vaste ; en enrichissant cet espace d'accessoires et d'effets destinés à rehausser l'éclat du spectacle ; en établissant un calendrier réglé des représentations, les spectateurs étant placés selon une étiquette stricte ; en multipliant les sources, sacrées et profanes, au sein duquel le répertoire de l'*auto* puise sa matière ; enfin et surtout, en élevant jusqu'au plan métaphysique, grâce à tout un jeu de correspondances symboliques, ce répertoire désormais ordonné autour du mystère eucharistique

Quant à l'*entremés* — ou intermède —, il est lié à la *comedia* dans l'économie générale de la représentation, tout comme les autres modalités de ce que l'on appelle le « théâtre bref » : *loa*, *baile*, *jácara* et *mojiganga*. Comme le montre Claude Chauchadis, l'intermède apparaît vers le milieu du XVI[e] siècle, lorsque Lope de Rueda, dans ses adaptations de la *commedia* italienne, inclut parmi les épisodes qu'elles enchaînent des séquences plaisantes, animées par des personnages d'humble condition. Ces dialogues autonomes pouvaient, au départ, se détacher du contexte de l'œuvre pour s'incorporer à d'autres textes. Bientôt ils deviennent indépendants, et c'est alors qu'ils prennent leur nom de *pasos*. Ils retrouvent leur dénomination première quand Cervantès, un an avant sa mort, publie les siens en même temps que ses comédies, diversifiant ses effets de langage et approfondissant les mécanismes du rire. Dans une transposition comique, voire grotesque, des conflits et des tensions de la *comedia*, l'*entremés* va mettre en scène les stéréotypes de l'épouse infidèle, du barbon ridicule et du sacristain luxurieux ; aux rebondissements d'une action riche en péripéties, il substitue un traquenard ou une dispute qui conjuguent les bévues du naïf et l'astuce du trompeur. Un finale pimenté d'un couplet ou d'une bastonnade nous découvre les faux-semblants d'un monde placé sous le signe du désabusement. Ni Cervantès, ni Quevedo n'ont eu le bonheur de voir jouer leurs intermèdes ; c'est Luis Quiñones de Benavente, avant Calderón, qui saura s'imposer comme le nouveau maître du genre, en poussant l'artifice jusqu'à la caricature et en élargissant le dérisoire aux frontières de l'absurde.

❖

À l'étranger, dès le règne de Louis XIII, la France est la première à avoir accueilli le théâtre espagnol. En témoigne en particulier la prédilection de nos dramaturges pour un répertoire qu'ils ont largement exploité, tout en adaptant sa matière aux impératifs esthétiques et éthiques auxquels ils entendaient le soumettre. Jean Rotrou, Pierre et Thomas Corneille, mais

aussi Boisrobert, d'Ouville, Scarron, pour ne citer qu'eux, se tournent à cette fin vers les comédies d'intrigue et les comédies romanesques qui, à l'exception des *Enfances du Cid*, ont manifestement leurs préférences. Voici quelques années, leurs transpositions ont retenu l'attention d'un metteur en scène de talent, Jean-Marie Villégier, qui leur a rendu la vie tout en les éclairant d'une lumière nouvelle. Cela étant, Anne Teulade nous invite à ne pas nous accommoder d'une vision sommaire de ce processus de réception qui, en fait, est passé par deux étapes successives : l'une tournée vers l'acclimatation souvent hétérogène de formules originales relativement respectées, l'autre vers une assimilation esthétique qui tend à classiciser les sujets.

L'avènement des Lumières, au milieu du XVIII[e] siècle, a-t-il signifié le déclin de ce théâtre ? Oui, si l'on s'en tient à la désaffection qu'il connaît alors de la part du public. Non, en revanche, pour peu que notre point de vue s'élargisse aux étapes ultérieures de sa réception. C'est à l'Allemagne romantique que revient d'avoir donné à Calderón sa pleine mesure, en explorant, selon ses curiosités propres, les deux vastes chantiers que lui ouvraient le drame d'honneur et l'*auto sacramental*. *La Dévotion à la croix*, *Le Prince constant*, *Le Médecin de son honneur*, *L'Alcade de Zalamea*, *La Vie est un songe* inaugurent alors une seconde carrière, avant d'être révélés au siècle dernier à nos compatriotes. En Espagne même, le drame romantique, en quête de références propres à lui conférer sa légitimité, s'en est voulu l'héritier contre les néo-classiques, et ce même si les *comedias* qu'on réédite et qu'on joue alors subissent des arrangements et des refontes qui en dénaturent l'esprit. Il faut attendre le XX[e] siècle, dans l'effervescence des expériences culturelles lancées au début des années trente par la jeune République espagnole, pour qu'un Federico García Lorca, fondateur et animateur de la troupe itinérante de La Barraca, s'emploie à rendre quelques-unes de ces pièces « à la lumière du soleil et au plein air des villages ».

Ce nouvel élan, le théâtre espagnol le reçoit également sur la scène française, grâce au génie d'un Dullin ; aventure singulière, mais qui s'inscrit dans un chapitre passionnant qu'examine ici Christophe Couderc et dont Jean-Paul Sartre et Albert Camus ont perçu clairement les perspectives qu'il ouvrait. Ce chapitre est-il désormais clos ? On l'a parfois soutenu, en observant que, sur le temps et le devenir de l'homme, l'interrogation que mène la *Comedia nueva* passe par une hispanisation systématique de l'histoire et de la fable, assortie, qui plus est, d'un anachronisme de rigueur. Ce parti pris, pour être compris de nos jours, requiert un travail scénique

dont les procédures ne sont pas toujours aisées à mettre en œuvre. Depuis quelques années Hervé Petit, hispaniste de formation autant que praticien de talent, s'y consacre avec bonheur. De son côté, Christian Schiaretti, avec le concours éclairé de Florence Delay, a monté avec succès sur la scène de la Comédie-Française deux *autos sacramentales* de Calderón, *Le Grand Théâtre du Monde* et *Le Procès de l'Homme*. Plus récemment, il a proposé une nouvelle interprétation du *Trompeur de Séville*, de Tirso de Molina, le premier en date des Don Juan de théâtre. Souhaitons qu'ils fassent à leur tour des émules, capables d'assurer sur nos scènes à ce théâtre la vitalité dont il ne s'est jamais départi.

L'erreur, en effet, serait de mésestimer sa capacité à se dégager du temps qui l'a vu naître, à transcender, en quelque sorte, les conditions de son apparition et de son premier triomphe. Deux précisions s'imposent à ce sujet. Tout d'abord, si elle acclimate aussi bien des fables tirées de la Bible ou de l'histoire ancienne que des épisodes empruntés aux chroniques nationales ou étrangères, la *Comedia nueva* ne s'est jamais contentée de refléter mimétiquement, en les transposant de façon mécanique, les traits distinctifs de la vie espagnole. Même lorsque l'action s'inscrit dans le décor du présent, le monde ainsi configuré demeure toujours ce que Tirso de Molina appelait « une sphère de la pensée » : autrement dit, un monde mythique d'essence divine, mais dévoyé par les imprudences et les folies des hommes, jusqu'à ce qu'il parvienne à se régénérer en nous découvrant alors sa vérité providentielle ; un monde irréductible à la réalité immédiate et qui incorpore, en les soumettant à sa logique particulière, les données éparses d'une expérience qui demeure en partie la nôtre et d'où naît notre impression diffuse que « cela a pu arriver ». De plus, même si ce monde nous paraît être délibérément idéalisé, il n'en est pas moins codifié selon des lois qui lui sont propres. On ne peut donc le considérer comme le simple produit d'une propagande officielle. La *Comedia* espagnole n'est certes pas un théâtre subversif qui mettrait en question les structures politiques et sociales du pays où elle est née et qui a assuré son succès ; au contraire, elle les conforte, d'une certaine manière, à travers une adhésion unanime et spontanée aux valeurs établies dont se réclament les êtres qu'elle met en scène. Cela étant, les modèles de conduite qu'elle propose ainsi au public ne se sont jamais ordonnés en un programme délibéré d'endoctrinement [5]. Outre le fait que la monarchie des Habsbourg ne disposait pas des moyens qui lui auraient permis d'imposer ce programme, sa mise en œuvre eût rendu impossible le triomphe d'un tel théâtre, en disqualifiant sa dimension esthétique et poétique et son pouvoir de fascination. L'audience

qu'il a connue en son temps ne lui a pas été assurée par la raison d'État : elle tient à son extraordinaire capacité à assimiler et à porter à la scène tout un patrimoine commun, celui des histoires et des légendes, celui des *romances*, des proverbes et des contes, un patrimoine recréé par la magie du verbe et le talent des acteurs. C'est par la vertu de cette magie qu'est parvenue jusqu'à nous l'image que la *Comedia* nous offre d'une société aujourd'hui disparue : en dramatisant efficacement, dans l'espace de trois actes, les passions, les tensions et les conflits qu'a connus cette société, elle transfigure ses contradictions sans pour autant les masquer. On s'explique, dans ces conditions, que le dénouement qui est censé les résoudre ne nous livre finalement que le dernier mot d'une fantasmagorie artistiquement cohérente, dans l'épure d'un sourire ou d'une sérénité quelque peu désabusée [6].

Jean CANAVAGGIO

Jean Canavaggio, ancien directeur de la Casa de Velázquez, est professeur émérite de l'université Paris Ouest-Nanterre. Plusieurs de ses travaux portent sur le théâtre du Siècle d'or, en particulier celui de Cervantès. Il a notamment préfacé les deux volumes du Théâtre espagnol du XVII[e] siècle*, publiés par Robert Marrast dans la Bibliothèque de la Pléiade.*

1. Je tiens à remercier la rédaction d'*Europe*, qui, avec l'amicale complicité de Jacques Body, a accueilli l'idée de ce dossier et lui a permis de voir le jour. Je remercie également tous ceux qui m'ont apporté leur collaboration, et tout particulièrement, Marc Vitse, qui en a suivi de bout en bout l'élaboration et m'a fait bénéficier de ses conseils et de ses suggestions.
2. Dans la préhistoire du théâtre espagnol du Siècle d'or, la *Célestine* constitue un cas à part. Publiée à l'extrême fin du XV[e] siècle et conçue pour la lecture à haute voix, cette « tragi-comédie » signifie à plus d'un titre une découverte de la théâtralité. Mais Lope de Vega et ses disciples, tout en étant sensibles à cette œuvre hors normes, ont entendu répondre par de nouvelles procédures à l'attente de leur public, à partir des conditions spécifiques qui ont présidé à la formation et à l'épanouissement de la *Comedia nueva.*
3. Le *corral de comedias* est ainsi appelé parce qu'il s'agit à l'origine de la cour intérieure d'un ensemble de maisons.
4. Le lecteur français trouvera dans R. Marrast (éd.), *Théâtre espagnol du XVII[e] siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1999, le *Nouvel art de faire des comédies*, traduit par A. Labertit et présenté par J. Canavaggio (p. 1415-1424), ainsi qu'un choix de textes polémiques et théoriques, traduits et présentés par M. Vitse (p. 1425-1453).
5. Contrairement à la thèse défendue dans les années soixante-dix par José Antonio Maravall, dans *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, rééd. Madrid, Crítica, 1990.
6. Pour se former une idée de ce qu'a été ce théâtre, on voudra bien se reporter aux œuvres présentées, traduites et annotées par une équipe d'hispanistes français sous la direction de Robert Marrast, dans *Théâtre espagnol du XVII[e] siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1994, t. II, 1999. Pour une vue d'ensemble, outre les introductions respectives de Jean Canavaggio à ces deux volumes, on consultera le livre de Christophe Couderc, *Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or*, Paris, Quadrige / PUF, 2007.