

BEATA BACZYŃSKA
ORCID: 0000-0003-2777-8376
Université de Wrocław
beata.baczynska@uwr.edu.pl

EN DÉFENSE DE L'HONNEUR
DE LA *COMEDIA DE CASTILLA*.
EN TROIS ACTES : 1635, 1792, 1830

PROLOGUE

« Une exploitation sans vergogne »¹. Tels sont les mots employés par Gustave Lanson pour se référer à la manière dont les dramaturges français du XVII^e siècle ont exploité les pièces de théâtre espagnoles. D'ailleurs, deux expressions, à savoir *la querelle du Cid* et *la bataille d'Hernani*, montrent bien à quel point le théâtre français a été tributaire de l'Espagne. L'histoire du théâtre en France aurait été, dans un sens, le terrain de confrontation de la *comedia de Castilla* et de la « comédie française ». Théophile Gautier, en 1867, écrira dans son *Histoire du romantisme* :

¹ Cité d'après L. Cortés Vázquez, « Influencia del teatro clásico español sobre el francés : Calderón de la Barca y Thomas Corneille », [dans :] *Estudios sobre Calderón. Actas del Coloquio Calderoniano, Salamanca 1985*, A. Navarro González (dir.), Universidad de Salamanca, Salamanca 1988, p. 17 ; M. Falska, *Le Baroque et le Classique dans le théâtre espagnol et français du XVII^e siècle. Calderón imité par Thomas Corneille*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1999 ; voir aussi *eadem*, « Recepcja dramaturgii Calderóna w siedemnastowiecznym teatrze francuskim », [dans :] *Teatr Calderóna: tradycja i współczesność*, U. Aszyk (dir.), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002, pp. 89–97.

Pour [notre] génération, *Hernani* a été ce qui fut *Le Cid* pour les contemporains de Corneille. Tout ce qui était jeune, vaillant, amoureux, poétique, en reçut le souffle. Ces belles exagérations héroïques et castillanes, cette superbe emphase espagnole, ce langage si fier et si hautain dans sa familiarité, ces images d'une étrangeté éblouissante, nous jetèrent comme en extase et nous enivraient de leur poésie capiteuse².

Au XVII^e siècle, *la querelle du Cid* a contribué à donner corps à la théorie du théâtre classique en France. Au XVIII^e siècle, Voltaire parlera de « démence barbare », de la « nature abandonnée à elle-même » de « ce fameux Calderón »³, lorsqu'il comparera à l'*Héraclius* français de Corneille « la comédie fameuse *Dans cette vie tout est vérité et tout mensonge*, ou *L'Héraclius espagnol* » qu'il a lui-même traduite⁴. Tout cela, bien sûr, pour démontrer la supériorité du théâtre français sur l'espagnol : « Si, après cela, il reste des disputes, ce ne sera pas entre les personnes éclairées »⁵. À propos de Lope de Vega, Voltaire écrira encore : « Il est sûr qu'un homme qui a fait mille comédies n'en a pas fait une bonne »⁶. Et dans le même texte, il rappellera, non sans une certaine suffisance, que « [a]ucun écrivain espagnol ne traduisit, n'imita jamais un auteur français, jusqu'au règne de Philippe V [...] ; nous, au contraire, nous primes plus de quarante pièces dramatiques des Espagnols, du temps de Louis XIII et de Louis XIV »⁷.

L'apogée de l'intérêt des Français pour le répertoire théâtral espagnol s'est produit dans les années 1640–1660, c'est-à-dire pendant la guerre franco-espagnole, qui s'est terminée par la Paix des Pyrénées et le mariage de l'infante Marie-Thérèse d'Espagne avec le roi de France Louis XIV (1659). C'est à cette époque que Calderón écrit *El lirio y la azucena, o la paz general*, un *auto sacramental* dans lequel la nouvelle union des deux dynasties est présentée dans le mode allégorique. La pièce cadre clairement avec le calendrier politique du moment. Chaque année en effet, à la Fête-Dieu, le roi d'Espagne assistait en spectateur privilégié à ces représentations en un acte à thème eucharistique dans lesquelles les auteurs faisaient souvent des allusions directes à l'actualité. Dans sa *Dissertation du traducteur sur « L'Héraclius » de Calderon* évoquée tout à l'heure, Voltaire fait d'ailleurs une observation marginale à propos des *autos sacramentales* et signale que : « Le roi Philippe IV envoyait toutes ces pièces à Louis XIV, les premières

² Th. Gautier, « La reprise d'Hernani », [dans :] *idem, Histoire du romantisme*, G. Charpentier et C^{ie}, Paris 1874, p. 119 (<[https://fr.wikisource.org/wiki/La_Reprise_d%E2%80%99Hernani_\(Th._Gautier,_1867\)>](https://fr.wikisource.org/wiki/La_Reprise_d%E2%80%99Hernani_(Th._Gautier,_1867)>) [consulté le 10.03.2019]).

³ Voltaire, « Dissertation du traducteur sur l'*Héraclius* de Calderon », [dans :] *idem, Œuvres complètes*, t. 2, Firmin-Didot Frères, Fils, et C^{ie}, Paris 1875, p. 22 .

⁴ Voltaire, « L'Héraclius espagnol », [dans :] *idem, Œuvres complètes*, t. 2, Firmin-Didot Frères, Fils, et C^{ie}, Paris 1875, pp. 3–21 ; voir H. Mattauch, « Calderón ante la crítica francesa (1700–1850) », [dans :] *Hacia Calderón. IV Coloquio Anglogermano, Wolfenbüttel 1975*, H. Flasche, K.-H. Körner, H. Mattauch (dir.), Walter de Gruyter, Berlin–New York 1979, pp. 71–82.

⁵ Voltaire, « Dissertation du traducteur... », p. 3.

⁶ *Ibidem*, p. 23.

⁷ *Ibidem*, p. 22.

années de son mariage »⁸. Les Espagnols, en effet, s'y entendaient à utiliser le théâtre à des fins politiques.

1. GUERRE ET THÉÂTRE : *IDEA DE LA COMEDIA DE CASTILLA* (1635)

Les années 1630–1640 sont appelées décennie dorée du théâtre espagnol du XVII^e siècle. L'année 1635 est particulière : c'est celle de la mort, à 73 ans, le 27 août, de Lope de Vega, auteur de plusieurs centaines de pièces (et pas de « mille », n'en déplaise à Voltaire) et premier « législateur » de l'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). À propos de lui-même, il écrivait en 1624 : « pusimos en estilo las comedias » [nous avons mis en style les comédies]⁹. Il parvint à faire publier avant sa mort ses XXI^e et XXII^e *partes*, deux nouveaux recueils de douze comédies chacun. C'est en effet en 1635 que le *Consejo de Castilla* reprend l'émission de licences d'impression de pièces de théâtre, après une interruption de dix années (l'interdiction d'imprimer les « libros de comedias, novelas ni otros de este género » [livres de comédies, nouvelles ou autres du genre] était intervenue sur avis de la *Junta de Reformatión de Costumbres* du 6 mars 1625, « por el daño [...] que blandamente hacen a las costumbres de la juventud » [pour le mal [...] qu'elles font insidieusement aux mœurs de la jeunesse])¹⁰.

Des *partes* (contenant chacune une douzaine de *comedias*) de Tirso de Molina, Juan Pérez de Montalbán et Pedro Calderón de la Barca sont donc admises à l'impression cette année-là. Ce changement de « politique éditoriale » de la Couronne de Castille a peut-être été indirectement influencé par les circonstances politiques. Il se peut en effet qu'il se soit produit à la suite des troubles déclenchés par les Français, le roi de France ayant déclaré la guerre à son beau-frère le roi d'Espagne en mai 1635. Le 2 juin 1635, Philippe IV s'indigne que : « contra Dios, contra ley, contra naturaleza, ha roto el Rey de Francia conmigo la guerra... Este rey sin protestarme nada ni avisarme cuando yo trataba de apretar a los herejes me ha roto la guerra por favorecer la herejía » [contre Dieu, contre la loi, contre nature, le roi de France m'a déclaré la guerre... Ce roi, sans rien me reprocher ni m'aviser de rien tandis que j'essayais de réprimer les hérétiques, m'a déclaré la guerre pour favoriser l'hérésie]¹¹.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Lope de Vega, « A don Antonio Hurtado de Mendoza, caballero del hábito de Calatrava, secretario de su majestad. Epístola primera », [dans :] *idem, Circe con otras rimas y prosas*, Madrid 1624, fol. 154^v. [Toutes les traductions de citations sont de Xavier Chantry]

¹⁰ Cité d'après J. Moll, « Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625–1634 », *Boletín de la Real Academia Española* 54, 1974, janvier–avril, p. 98.

¹¹ Cité d'après J.H. Elliott, *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, T. de Lozoya (trad.), Crítica, Barcelona 1990, p. 478.

Le 21 juin 1635, une mobilisation générale de la noblesse est proclamée, et l'on envisage même que le roi prenne la tête d'une intervention armée en territoire français à partir de la Catalogne. Une représentation qui devait être donnée la nuit de la Saint-Jean dans les jardins du nouveau palais du Buen Retiro est annulée : « La noche de San Juan no fueron sus Majestades al Retiro como acostumbraban, ni hubo fiesta por la guerra empezada entre los católicos » [La nuit de la Saint-Jean, leurs Majestés ne se rendirent pas au Retiro comme elles en avaient l'habitude, et il n'y eut pas de fête en raison de la guerre commencée entre catholiques]¹². Ce spectacle monté à grand renfort de moyens sera finalement donné un mois plus tard, le 29 juillet 1635, lorsque de bonnes nouvelles commenceront à parvenir des Flandres où les premiers affrontements contre les Français viennent de se produire. Les circonstances de cette représentation nous sont connues principalement grâce à la correspondance diplomatique conservée aux archives de Florence. Elle permet d'apprécier le caractère novateur de la pièce, qui a eu recours aux dernières techniques des metteurs en scène italiens.

La pièce, *El mayor encanto, amor*, présente l'histoire d'Ulysse charmé par Circé. Cet épisode de l'*Odyssée* permet de monter un spectacle sur l'eau dans lequel interviennent des feux d'artifice et tout un éventail d'effets spéciaux. *El mayor encanto, amor* est l'un des premiers spectacles de théâtre à avoir été organisé au Buen Retiro et à avoir pleinement tiré parti des possibilités offertes par l'agencement des palais et jardins d'Olivares. L'auteur de la pièce est Pedro Calderón de la Barca, et cette réalisation a représenté pour lui un réel défi. Elle lui a imposé une collaboration étroite avec Cosimo Lotti, l'ingénieur italien responsable de la scénographie. Un an plus tard, à la nuit de la Saint-Jean, l'on donnera *Los tres mayores prodigios*, une pièce dont les personnages sont les trois héros : Jason, Thésée et Hercule. L'intrigue repose sur trois récits mythologiques que Calderón a réunis pour servir une même anecdote, dans laquelle on voit Jason et Thésée se mettre en route pour aller aider Hercule à retrouver Déjanire, enlevée par un centaure.

Dans les deux cas, nous avons affaire à des pièces à caractère ostentatoire, des « cartes de visite » produites par la cour madrilène à un moment où les Habsbourg étaient en difficulté. Elles ont bien rempli ce rôle. Le courrier diplomatique conservé permet de reconstituer les deux représentations de manière précise. Sir Walter Aston, ambassadeur d'Angleterre, écrit en juin 1637 :

Le 19 de ce mois, le Roi et la Reine se sont rendus au Buen Retiro pour s'adonner aux plaisirs des curieux jardins et des nouvelles pièces d'eau du Conde Duque, où l'on a donné pour divertir leurs

¹² *Relación de lo mas particular, sucedido en España, Italia, Francia, Flandes, Alemania y en otras partes desde [Marzo y] Abril del año pasado de [1]635, hasta fin de Febrero de [1]636* (cité d'après *Sucesos de 1636*, Biblioteca Nacional de España, Mss/2366, fol. 79^v) ; voir B. Baczyńska, « Teatro en tiempos de guerra: Calderón y las fiestas mitológicas de la noche de San Juan de los años 1635 y 1636 », [dans :] *Theatralia du texte au spectacle. Mélanges offerts à Halina Sawecka*, textes réunis et rédigés par M. Falska, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2007, pp. 86–98.

Majestés une grande variété de fiestas, dont l'une, à la Nuit d'été, fut d'une ostentation et d'une curiosité telles que je n'en ai jamais vu de ce genre. [...] Je suis grandement tenté d'en faire à votre honneur une plus large description, mais il y aurait là matière pour une longue lettre¹³.

Ces deux pièces mythologiques de Calderón, *El mayor encanto, amor* et *Los tres mayores prodigios*, apportent un témoignage de la rencontre de deux types de théâtre, de la rencontre des techniques raffinées de la « nouvelle » scène de cour italienne et du théâtre professionnel espagnol, indépendant dans sa forme et ses pratiques. Les « managers » (*arrendadores*) en charge des *corrales* de Madrid réclament des dédommagements parce que les troupes de comédiens qu'ils avaient engagées sont prises par leurs répétitions au Buen Retiro, ce qui entraîne des pertes financières pour le théâtre public qui devait s'auto-financer.

L'Espagne et la France sont alors en guerre. Mais cette « guerra defensiva, santa y religiosa »¹⁴ se résume essentiellement à des mots et gestes réglés par des armées de propagandistes de part et d'autre des Pyrénées. Dès 1635, un pamphlet politique intitulé *Defensa de España contra las calumnias de Francia, satisfacción a los engaños de su manifiesto, motivo de los intentos del Rey Christianisimo, verdad de los designios del Rey Católico, en las alteraciones de Europa...* est publié à Venise. Il a pour auteur le chroniqueur de Castille et Léon don José Pellicer de Ossau y Tovar. Une curiosité au passage : dans son argumentation politique, l'auteur rappelle à la France que « la Ciudad de Breslavia con sus 48 cofradías de oficios mecánicos, se declaró contra la Casa de Austria » [la Ville de Breslau, avec ses 48 corporations de métiers mécaniques, s'est déclarée contre la Maison d'Autriche]¹⁵. Ce à quoi il convient d'ajouter que les Wratislaviens perdirent à cette occasion de nombreux privilèges en guise de punition.

Toujours en 1635, le même Don Joseph Pellicer de Tovar, cronista de Castilla y León écrit un texte intitulé *Idea de la comedia de Castilla. Preceptos del teatro de España y arte del estilo moderno cómico*. Ce document s'est conservé sous forme de manuscrit. Il rend témoignage de la maturité et de l'émancipation du

¹³ « The 19th of this month the King and Queen removed to the Buen Retiro to enjoy the pleasure of the Conde Duques curious gardens and new waterworks, where their Majesties have been entertained with great variety of fiestas amongst the which was one upon Midsummer night of the greatest ostentation and curiosity as I have seen of the kind. [...] I am hugely tempted to give your honour a larger description of it, but that it would prove to be business enough for a large letter » (cité d'après N.D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Clarendon, Oxford 1967, p. 285).

¹⁴ A. Guillén de la Carrera, *Manifiesto de España y Francia* (cité par J.H. Elliott, *op. cit.*, p. 480) ; cf. J.M. Jover, 1635. *Historia de una polémica y semblanza de una generación*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1949 ; M.S. Arredondo, *Literatura y propaganda en tiempo de Quevedo: guerras y plumas contra Francia, Cataluña y Portugal*, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main 2011.

¹⁵ *Defensa de España contra las calumnias de Francia, satisfacción a los engaños de su manifiesto, motivo de los intentos del Rey Christianisimo, verdad de los designios del Rey Católico, en las alteraciones de Europa...*, Venecia 1635, p. 121.

théâtre en Espagne. Le texte se compose de 20 règles précédées chacune d'une brève introduction. Né en 1602, Pellicer était de la même génération que Calderón de la Barca. Il avait la plume féconde et variée, mais n'a jamais écrit lui-même de pièces de théâtre¹⁶. Il fut nommé chroniqueur royal à 27 ans (en 1629), ce qui eut pour effet de blesser profondément le vieux Lope de Vega qui aspirait à ce titre depuis bien des années. On retrouve de nombreuses traces de cet affront dans l'œuvre ultérieure de Lope où le jeune Pellicer est attaqué sans pitié.

Tout comme son adversaire le cardinal de Richelieu, le *conde-duque* Olivares avait pour ambition de créer un mécénat royal à la mesure de celui de l'empereur Auguste. Comme le rappelle John H. Elliott, grand spécialiste de l'époque, il s'entourait volontiers de jeunes gens de lettres : « los tiempos, por otra parte, eran también propicios, gracias a la galaxia de talentos literarios y artísticos que dominaba el cielo de Castilla y Andalucía » [d'autre part, les temps aussi étaient propices, grâce à la galaxie de talents littéraires et artistiques qui dominaient le firmament de la Castille et de l'Andalousie]¹⁷.

Le texte même de Pellicer montre qu'il était destiné à être exposé en public. *Idea de la comedia de Castilla* a probablement été écrit dans la première moitié de l'année 1635, en tout cas avant le 27 août, date de la mort de Lope de Vega¹⁸. En effet, l'introduction contient une mention de ce dernier comme d'une personne encore en vie. Pellicer y définit aussi clairement l'objectif de son exposé : « Es el intento no menos que dar preceptos a los más eminentes hombres de esta nación en la acción más admirable para las extranjerías, que es la comedia » [L'intention n'est rien moins que de donner des préceptes aux hommes les plus éminents de cette nation dans leur entreprise très admirable pour les [nations] étrangères qu'est [l'écriture de] la comédie]¹⁹.

Le texte est dominé par l'idée de l'*aemulatio*, à laquelle le XVII^e a donné un sens particulier. Par le choix même de ses adjectifs *éminent* et *admirable*, Pellicer donne ouvertement la priorité aux auteurs espagnols tant sur ceux de l'Antiquité que sur les auteurs contemporains d'autres nations et traditions. Dès l'introduction, nous apprenons que les pièces qui voient le jour en Espagne à cette époque sont meilleures que le théâtre grec : « las hallaremos tan ventajosas a las antiguas en invención, en método, en estilo, que pudiera el menor de los cómicos de Castilla no sólo competillas, pero

¹⁶ *Bibliotheca formada de los libros, i obras públicas de don I.P. de Ossau y Tovar... i el Catálogo de los escritores que hablan dellas, o contra ellas dentro, i fuera de España*, Vilagrassa, Valencia 1671.

¹⁷ J.H. Elliott, *op. cit.*, p. 187 ; cf. aussi J.H. Elliott, *Richelieu y Olivares*, R. Sánchez Mantero (trad.), Crítica, Barcelona 2002.

¹⁸ Cf. B. Baczyńska, *Pedro Calderón de la Barca: dramaturgo en el gran teatro de la historia*, J.C. Nowicka et B. Baczyńska (trad.), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2016, pp. 256–306 (<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/pedro-calderon-de-la-barca-dramaturgo-en-el-gran-teatro-de-la-historia--version-castellana-corregida-y-ampliada/>> [consulté le 10.03.2019]).

¹⁹ J. Pellicer de Ossau y Tovar, « Idea de la comedia de Castilla... », [dans :] F. Sánchez Escribano, A. Porcheras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*, Gredos, Madrid 1972, p. 264.

arrebatalles sus hiedras, sus laureles y sus robres » [nous les trouverons si meilleures aux [pièces] antiques par leur invention, leur méthode, leur style, que le moindre des auteurs de comédies de Castille pourrait non seulement les concurrencer, mais aussi leur arracher leurs lierres, leurs lauriers et même leurs chênes]²⁰.

Les dramaturges romains ne soutiendraient pas mieux la comparaison. Mais on est surpris de ne voir citer aucun nom, hormis celui de Lope de Vega. Pellicer parle d'un groupe nombreux (« tantos hijos ») lorsqu'il conclut avec emphase en soulignant que les auteurs actuels qui écrivent pour le théâtre en Espagne égalent et surpassent (« igualan y exceden ») tous ceux qui, au cours des siècles, ont fait autorité en la matière :

C'est grand bonheur de cette province éclairée que d'avoir tant de fils qui égalent et surpassent ceux que les sages des siècles ont vantés pendant tant d'années. Je reconnais que la comédie, telle qu'elle est aujourd'hui, est le poème le plus difficile auquel les ingénieux se puissent essayer, et le plus glorieux qu'ils puissent réussir²¹.

Après cette introduction apologétique, vient la présentation de ses vingt règles. Le mot *preceptos* qu'il utilise pour se référer à la réalité du théâtre, alors que cet art était critiqué pour ne pas respecter de règles, indique bien que Pellicer considérait la forme d'art dramatique imaginée par les Espagnols comme un genre parfaitement mûr et autonome, comme l'annonce d'ailleurs déjà son titre, *Idea de la comedia de Castilla*. Précisons à ce propos que ce titre fait clairement allusion à un commentaire de la *Poétique* d'Aristote, la *Nueva idea de la tragedia antigua* de Jusepe Antonio González de Salas, publié à Madrid en 1633.

Ces ouvrages s'inscrivent dans un courant fortement présent dans la culture du baroque espagnol, celui du *laus Hispaniae*. On peut affirmer sans exagération que cette idée a trouvé sa réalisation dans les faits lorsque, au début de 1637, après la première du *Cid* de Pierre Corneille à Paris, la querelle s'est enflammée autour des règles du théâtre.

La première règle de Pellicer porte sur la fonction d'édification et l'objectif du théâtre comme « enseignant public des personnes qui l'entendent » :

Parce que, à commencer par son premier précepte, qui est celui de la finalité de la comédie, celui qui la fait s'instituer volontairement maître public pour le peuple qui viendra l'entendre, et l'enseignement de tous ces spectateurs dépend de ses conseils. Ainsi l'auteur doit-il veiller, dans son contexte, à ce qu'ils tirent une leçon et non point un exemple des mauvaises actions, un exemple qui ne soit point une leçon des bonnes actions. [...] Car par définition, la comédie est une action qui oriente à imiter le bien et à excuser le mal²².

²⁰ *Ibidem*, p. 265.

²¹ « Felicidad grande desta esclarecida provincia tener tantos hijos que igualen y que excedan a los que por tanto años encarecen los sabios de los siglos. Yo confieso que la comedia, como está hoy, es el poema más arduo para intentado y más glorioso para conseguido que tienen los ingenios » (*ibidem*, p. 265).

²² « Porque comenzando en su primer precepto, que es el fin que debe tener la comedia, se constituye voluntariamente el que la hace por maestro público del pueblo que le está oyendo, de cuyos avisos depende la enseñanza de todo aquel concurso. Y así debe procurar el artífice en su

L'on y entend un écho de cette sentence attribuée à Cicéron : *Comoedia est imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*, qui se retrouve dans presque tous les textes parlant du théâtre au Siècle d'Or espagnol. Pellicer appuie ses préceptes de la *comedia de Castilla* sur une observation du répertoire de son époque. On peut trouver la confirmation de ses observations dans les pièces de Calderón, qui faisait partie des principaux auteurs de la jeune génération. Le *precepto* suivant se rapporte au style. Pellicer propose une approche novatrice de la définition du genre : c'est une fusion (« compendio ») parfaite (« de mayor excelencia ») des trois styles existants : le tragique, le lyrique et l'héroïque²³. Cette façon de présenter les choses l'amène à commenter les formes de versification propres à chacun de ces trois styles poétiques. Il en présente les caractéristiques complètes en s'appuyant sur la polymétrie du modèle du théâtre espagnol²⁴.

Les dix-huit autres préceptes complètent la thèse présentée dans les deux premiers points, pour rappel : le rôle édicateur du théâtre, et l'hétérogénéité de sa constitution, puisqu'il est fusion de différents styles poétiques. Les trois préceptes qui viennent d'abord portent sur des questions en rapport avec « l'oralité » de la *comedia*. Observons au passage qu'en Espagne, on ne regardait pas un spectacle : on l'écoutait. Pellicer compare le poète dramaturge à un caméléon : il est censé adapter le mode d'expression de ses personnages aux situations scéniques afin de maintenir l'attention de son public. Dans les points cinq et six, il rappelle la nécessité de conserver la bienséance de l'intrigue, ses deux éléments incontournables devant être l'amour et la jalousie (*amores / celos*). Il conseille de ne créer de liens sentimentaux qu'entre partenaires non mariés, et de le faire en sorte que l'amant ne paraisse pas vulgaire, et l'amante, de mœurs légères :

que le poète veille à les établir [les liens] entre personnes libres et non liées par la sainte union du mariage, et qu'ils soient faits de pureté et de dignité, afin que l'amant ne donne point de signes de grossièreté ni la dame de facilité de mœurs, car il n'y a pas chose plus terrible et plus indigne au théâtre que de voir tripoter la pudeur des femmes, en particulier celles de la meilleure qualité, qui, pour la plupart, sont aussi celles qui en courent le danger, car le poète doit les rendre légères pour

contexto que saquen escarmiento y no ejemplo de las acciones malas, ejemplo y no escarmiento de las acciones buenas. [...] Porque la definición de la comedia es una acción que guíe a imitar lo bueno y a excusar lo malo » (*ibidem*, pp. 265–266).

²³ *Ibidem*, p. 266 : « en mi opinión la comedia no tiene determinado, hallo en esto mayor excelencia, por ser compendio de los tres estilos: trágico, lírico y heróico ».

²⁴ Je présente les caractéristiques principales du système de versification espagnol et la richesse de la composition des pièces en tenant compte des caractéristiques de leurs différentes formes dans un livre consacré au *Prince constant* : B. Baczyńska, *Księżę Niezłomny: hispański pierwowzór i polski przekład*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, p. 99 et suiv. ; cf. aussi *eadem*, « La función de la métrica en el teatro calderoniano: *El príncipe constante* y *Księżę Niezłomny* de Juliusz Słowacki », [dans :] *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*, I. Arellano (dir.), Edition Reichenberger, Pamlplona–Kassel 2002, pp. 195–207.

faire passer leurs mensonges ; et c'est en la première dame que cette attention doit briller davantage, car elle est l'héroïne de la comédie²⁵.

Le septième précepte est consacré à la répartition des matières dans la pièce : le premier acte devrait exposer l'intrigue, celle-ci devrait se compliquer dans le deuxième acte pour atteindre son paroxysme dans la seconde moitié du troisième acte — afin de maintenir la tension et l'incertitude du spectateur —, après quoi, dans la deuxième scène du dernier acte, il y a lieu de « *comenzar a destejer el laberinto y concluirle a satisfacción de los circunstantes* » [commencer à détiéser le labyrinthe et le conclure à la satisfaction du public]²⁶. Signalons que dans leurs adaptations de pièces espagnoles, les dramaturges français bouleverseront efficacement cette structure précise.

Pellicer ne fait qu'évoquer au passage la règle de l'unité de temps, dans son dixième précepte où il écrit que l'action devrait se jouer entièrement en vingt-quatre heures. Une seule journée suffit pour mener l'intrigue à son dénouement : après tout, argumente-t-il, le couple de personnages principaux peut déjà être amoureux lorsque la pièce débute, ou le devenir par l'opération d'un coup de foudre, cela ne dépend que de l'habileté du poète²⁷. Au quatorzième précepte, il revient sur la structure et la disposition intérieure de la *comedia* en se concentrant sur sa division caractéristique en trois parties :

Les Anciens divisaient leurs comédies en de nombreux actes. Nous les appelons *jornadas*, par métaphore, suivant l'image des voyageurs, en raison des repos qu'ils prennent à la première et à la deuxième, avec l'*entremés* [le mot signifie à la fois « entracte » et « entremets, collation »] qui est le propre des intermèdes, et avec la danse. Elle [la comédie] est aujourd'hui réduite à trois *jornadas*, nombre modéré afin de ne pas fatiguer. Chacune doit comporter trois scènes, que l'on appelle familièrement *salidas* [sorties] ; je donne à chaque scène trois cents vers, car neuf cents forment un cadre suffisant pour chaque *jornada*, étant entendu que la brièveté ajoute aux comédies valeur et esprit²⁸.

²⁵ « [...] procure el poeta introducirlos entre personas libres y no atadas al yugo santo del matrimonio, y éstos, tratados con tanta pureza y tanto decoro que ni el galán dé indicios de grosero ni la dama de fácil, que no hay cosa más terrible ni más indigna del teatro que ver manoseados con indecencia los recatos de las mujeres, y particularmente las de mayor calidad, que por la mayor parte son las que peligran, por necesitar el poeta de hacerlas livianas para su embuste, y donde más ha de lucir esta atención es en la primera dama, que es la heroína de la comedia » (J. Pellicer de Ossau Tovar, « Idea de la comedia de Castilla... », pp. 267–268).

²⁶ *Ibidem*, p. 268.

²⁷ *Ibidem*, p. 269 : « El precepto décimo es el término de la acción, que yo le alargó a veinte y cuatro horas solamente, y es sobrada distancia para cualquier suceso, hora introduzga los cómplices ya enamorados, que es lo más acertado, o los enamore careándolos en el teatro, que éste es lance de un instante. Y el ajustar los inconvenientes queda encomendado a la maña prudente del poeta » [Le dixième précepte se rapporte à la fin de l'action, que j'étends à vingt-quatre heures tout au plus : c'est une durée suffisante pour tout événement puisque — et c'est le plus raisonnable — les amants sont déjà tombés amoureux, ou ils le deviennent en un face-à-face sur scène, ce qui se produit en un instant. Il revient à la prudente habileté du poète de régler ensuite les autres circonstances].

²⁸ « Los antiguos repartían sus comedias en muchos actos. Nosotros las llamamos por metáfora *jornadas*, a imitación de los que caminan, por los descansos que hacen en la primera y segunda con el entremés, que es lo propio que intermedio, y el baile. Está hoy reducida a tres jornadas, que es número

On voit apparaître dans cette description le mot *jornada* que les Français reprochaient si volontiers aux Espagnols. Pellicer indique clairement son sens métaphorique, celui de la distance que l'on parcourt en une journée. Par là-même, le théâtre s'aligne sur un important paradigme de perception du monde et du temps en usage à cette époque : celui de la *peregrinatio vitae*²⁹. La comédie espagnole a évolué indépendamment des réflexions des théoriciens, en mettant l'accent sur un contact direct, échappant aux normes, avec le spectateur ; elle a produit son propre modèle autonome dans lequel l'unité de partage est devenue ce que l'on a appelé la *jornada*, qui rendait à la fois une image du temps et de l'espace.

Pellicer présente en outre la *comedia* comme une pièce à structure ternaire multiple. Chacun de ses trois actes se compose de trois séquences de trois cents vers. Il souligne ainsi efficacement — compte tenu de l'érudition des membres de l'Académie de Madrid, public de son exposé — ce que doit être sa forme parfaite. La formule numérique se présente comme un reflet de l'ordre cosmique évoqué dans le *Livre de la Sagesse* (11, 20) : « Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti ». Dans le cas de la *comedia*, la division ternaire garantit une répartition équilibrée de la matière de la pièce, une répartition qui tient compte des limites de l'attention du spectateur, comme le souligne également Pellicer : « para que no canse » [afin de ne pas fatiguer]³⁰. L'évocation du public, de ses attentes et de ses préférences, mais aussi et surtout de sa capacité d'attention restreinte apparaît plusieurs fois dans l'exposé.

Dans son *auto sacramental* « *El gran teatro del mundo* », Calderón use d'ailleurs d'une analogie avec la construction ternaire de la *comedia* lorsqu'il présente les « actes » de l'histoire du monde sous la forme d'une pièce de théâtre :

[...] en trois journées,
trois lois et un statut,
les hommes diviseront
les trois âges du monde ;
[...]
Les hommes verront ces prodiges
en trois actes, et aucun,
dans sa représentation,
ne fera défaut par ma négligence³¹.

moderado para que no canse. Cada jornada debe constar de tres escenas, que vulgarmente se dicen *sallidas*; a cada escena le doy trescientos versos, que novecientos es suficiente círculo para cada jornada, supuesto que la brevedad en las comedias les añade bondad y donaire » (*ibidem*, p. 270).

²⁹ Cf. B. Baczyńska, « La autorreferencialidad de la comedia áurea española. El término *jornada* en los impresos teatrales a partir del año 1635 », [dans :] *Del gran teatro del mundo al mundo del teatro. Homenaje a la Profesora Urszula Aszyk*, K. Kumor, K. Moszczyńska-Dürst (dir.), Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Warszawa 2014, pp. 91–104.

³⁰ J. Pellicer de Ossau y Tovar, « Idea de la comedia de Castilla... », p. 270.

³¹ « [...] en tres jornadas, / tres leyes y un estatuto, / los hombres dividirán / las tres edades del mundo ; [...] / Prodigios verán los hombres / en tres actos, y ninguno / a su representación / faltará

El gran teatro del mundo a été composé en 1635 ou peu après cette date³². C'est un exemple visible d'interpénétration de la théorie et de la pratique, de la théologie et du théâtre. Le dramaturge a pu s'appuyer sur une analogie développée à partir du topos du *theatrum mundi*, persuadé que le public assistant au spectacle n'aurait pas de difficulté à repérer les éléments constitutifs de la projection allégorique de son exposé théologique. *El gran teatro del mundo* a été composé pour des connaisseurs, des gens qui aimaient le théâtre et qui le fréquentaient, à une époque où la pensée sur le théâtre et la pensée par le théâtre commençaient à occuper de plus en plus les esprits.

Pellicer donne des recommandations concrètes. Il propose également une réflexion sur le choix du thème de la pièce :

[...] le choix du thème, qu'il soit historique ou apocryphe. À cette fin, il est important de se servir de son jugement et des conseils. Car il y a des faits historiques et des cas inventés qui ne sauraient recevoir de publicité au théâtre, comme il y a des tyrannies, séditions de princes et de vassaux qu'il ne faut montrer aux regards en aucun siècle ; [il y a lieu] encore moins d'inventer des exemples de puissants libres [d'entraves] qui, s'appuyant sur leur majesté, ont l'audace d'être absolus dans les violences et les insultes, portant atteinte à leur gravité par leurs tours de maladresse³³.

On trouve dans *La idea de la comedia de Castilla* des remarques intéressantes à propos de la représentation de personnes vivantes. Pellicer conseille d'éviter ce genre de pratique, car l'art de la scène est régi par une pragmatique qui lui est propre : le couple principal d'amants est censé surpasser les autres personnages en qualité et en valeurs. Laisser entrevoir des ressemblances avec des personnes vivantes pourrait nuire au principe supérieur de vraisemblance des événements représentés. Dès lors, toute ressemblance avec des personnes vivantes, s'il en apparaît dans la pièce, ne peut être que le fruit du hasard³⁴.

Ce genre de situation s'est d'ailleurs produite dans le théâtre espagnol. Fin 1633 – début 1634, Calderón s'est associé à un jeune dramaturge prometteur, Antonio Coello, pour écrire une pièce tournant autour de faits de guerre de l'époque et ayant pour personnage principal le duc Albrecht von Wallenstein, généralissime des armées impériales. Le texte de cette pièce ne s'est pas conservé, mais il en est question dans la lettre qu'a écrite un diplomate florentin le 4 mars 1634. Cette lettre nous apprend qu'avant sa première, la pièce a été soumise à l'approbation du Conseil d'État (Consiglio di Stato, c'est-à-dire le Consejo de Castilla)

por mi desuido » (P. Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, J.J. Allen et D. Ynduráin (dir.), Crítica, Barcelona 1997, p. 10, vv. 205–208, 225–228).

³² Voir J.J. Allen, D. Ynduráin, *Prólogo*, [dans :] P. Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. XXIII.

³³ « [...] la elección del caso, ya sea histórico, ya apócrifo. Para esto es importante valerse mucho del juicio y del consejo. Porque hay sucesos en las historias y casos en la invención incapaces de la publicidad del teatro, como son tiranías, sediciones de príncipes y vasallos, que no deben proponerse a los ojos de ningún siglo, ni menos inventar ejemplos de poderosos libres que fiados en la majestad se atreven absolutos a las violencias y a los insultos, violando su gravedad a vueltas de sus torpezas » (J. Pellicer de Ossau y Tovar, « Idea de la comedia de Castilla... », p. 268).

³⁴ *Ibidem*, p. 270.

parce qu'elle « traitait de personnes vivantes de sang princier »³⁵. Il s'agissait de s'assurer qu'aucune des personnes représentées sur scène ne se sente offensée, et que la licence poétique ne contrefasse pas trop la vérité. L'ambassadeur florentin souligne que la pièce a beaucoup plu, que tous les événements en rapport avec le comportement héroïque du roi de Suède et de ses soldats ou en rapport avec Wallenstein ont été présentés avec « vérité ou vraisemblance » (*vero o verisimile*), et que tous les personnages des deux camps opposés ont été montrés sous un jour favorable, « sans qu'il soit dit du mal de personne » (*non dicendo male di nessuno*). Fait intéressant, il a également jugé bon de préciser qu'à aucun moment, la pièce « ne nomme ni en bien ni en mal le roi de France ou aucun Français ». Vaclav Černý, qui a reconstitué l'intrigue de la pièce disparue, parle de « pure sagesse politique »³⁶. Rappelons ici que le rôle ambigu de la France dans l'évolution des événements politiques en Europe à l'époque inquiétait les Espagnols depuis de longues années. L'ambassadeur florentin ajoute encore que la pièce a été l'un des meilleurs spectacles présentés à Madrid à cette époque, parce que son intrigue sérieuse était agrémentée de « gaîté et mélancolie, de musique intervenant aux moments opportuns, et d'autres inventions »³⁷.

En réalité, au moment où la pièce a été présentée, Wallenstein était déjà mort depuis une semaine. Soupçonné de trahison, il avait été assassiné par ses propres officiers sur ordre de Vienne le 25 février 1634. Mais la nouvelle de ce renversement de situation n'est parvenue à Madrid que le 26 mars 1634³⁸. Wallenstein a alors perdu son auréole de héros pour devenir un personnage négatif, et dans cette nouvelle situation politique, la pièce de Calderón et Coello n'avait plus de raison d'être. Álvaro Cubillo de Aragón a écrit à ce moment un *auto sacramental* allégorique — probablement une commande à caractère politique — basé sur les circonstances de la mort de Wallenstein, duc de Friland : *La muerte de Frislán*. Il se peut que la même année, un peu moins de trois mois plus tard, à la Fête-Dieu, le roi Philippe IV entouré de sa cour et du peuple de Madrid ait ainsi assisté à une représentation où Wallenstein apparaissait cette fois dans le rôle de Satan, tandis que Ferdinand de Habsbourg, roi de Hongrie, fils de l'empereur et beau-frère de Philippe IV y figurait sous les traits du Christ³⁹.

Un imprimé rare de type *suelta* a été découvert à la Bibliothèque Nationale de Madrid. Il s'agit du texte d'une comédie, *El prodigio de Alemania*, qui porte

³⁵ Lettre retrouvée et publiée par Carlo Justi (*Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn 1888), cité d'après G. Vega García-Luengos, « Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein », [dans :] *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, J. Alcalá-Zamora, E. Belenguer (dir.), Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid 2001, pp. 793–794.

³⁶ V. Černý, « Une question à reprendre : Wallenstein, héros d'un drame de Calderón », *Revue de Littérature Comparée* 36, 1962, p. 185.

³⁷ Cf. note 35.

³⁸ J.H. Elliott, *El conde-duque...*, p. 462.

³⁹ G. Vega García-Luengos, *op. cit.*, p. 797.

sur la trahison de Wallenstein. Elle est attribuée à Calderón, mais cette paternité est incertaine. *El prodigio de Alemania* est un exemple typique de *sequel* : dans le cas présent, la pièce a très clairement été dictée par les circonstances politiques. Et cette fois, son inspiration a dû provenir — comme le pense Germán Vega García-Luengos — des cercles proches d'Olivares, si ce n'est de ce dernier même. Selon toute vraisemblance, c'est lui qui a commandé à Calderón et Coello d'écrire leur « première » pièce consacrée à Wallenstein⁴⁰.

Calderón maîtrisait à la perfection ce genre de narration dramatique et épique portant sur des événements historiques et faisant intervenir sur scène des personnages pénétrés à la fois de comique et de lyrisme, comme le notait l'ambassadeur florentin dans ses commentaires appréciateurs sur la pièce mettant en scène Wallenstein. La *comedia heroica* (« que es la de batallas o acciones grandes » [qui est celle des batailles ou des grandes actions]⁴¹) allait devenir un genre extrêmement fécond en Espagne.

2. GUERRE AU THÉÂTRE : LA COMEDIA NUEVA O EL CAFÉ DE LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN (1792)

C'est le 7 février 1792 qu'est donnée, au Coliseo del Príncipe, la première de la comédie en deux actes *La comedia nueva o el café* de Leandro Fernández de Moratín, l'un des plus brillants dramaturges espagnols de l'époque des Lumières. Cette pièce en prose marie avec une habileté exceptionnelle la tradition du théâtre national et les idées des Lumières. En Espagne, l'esthétique néo-classique — assimilée à la tragédie et à la comédie françaises — a rejeté l'héritage du théâtre espagnol, mais des pièces « irrégulières » et d'autres petites formes de théâtre populaire, malgré des essais répétés de changer les habitudes et les goûts des spectateurs, ont continué de connaître un succès ininterrompu.

En Espagne, le théâtre compte à cette époque plus de cent ans d'activité en tant qu'institution. Les villes avaient des *corrales* publics, qui se sont modernisés progressivement pour se transformer en *coliseos*, c'est-à-dire en bâtiments adaptés aux représentations dans le style italien. Les dramaturges continuent de s'accrocher aux formes et aux thèmes instaurés par les auteurs du XVII^e siècle. Les nouveaux artifices de mise en scène ont un impact sur le succès des pièces, lesquelles ont maintenant recours à des effets scéniques. À l'encontre des intentions des Lumières, ce n'est pas la tragédie, apte à encourager la fibre patriotique, qui devient le genre théâtral attendu pour soutenir l'esprit national, mais la *comedia heroica*. Elle va connaître ses beaux jours jusqu'à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles en s'appuyant sur le paradigme du théâtre national espagnol : la *comedia española*.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 803.

⁴¹ J. Pellicer de Ossau y Tovar, « Idea de la comedia de Castilla... », p. 271.

La comedia nueva o el café présente justement ce genre de théâtre sous un jour critique, étant elle-même un exemple parfait d'application de l'unité de lieu et de temps. L'action se passe entre quatre et six heures de l'après-midi, dans un café situé dans le voisinage d'un théâtre. Les personnages présents dans le café assistent aux angoisses de don Eleuterio, un auteur débutant qui s'apprête à se rendre au théâtre avec quelques proches pour la première de sa pièce, *El gran cerco de Viena*, pour laquelle il nourrit de grands espoirs de succès (premier acte). Le petit groupe arrive en retard, et c'est pour être témoin de l'arrêt de la représentation. De retour au café (deuxième acte), ils discutent des raisons de cet échec. Moratín use à la perfection des dialogues de sa pièce métathéâtrale pour présenter une réflexion dans la perspective des Lumières sur le fonctionnement du théâtre. La fin est édifiante : don Pedro de Aguilar, qui a écouté la conversation du dramaturge débutant et n'a pas caché son opinion critique à propos de sa pièce, offre à l'auteur raté un emploi de clerc.

Les circonstances de la première de *La comedia nueva o el café* nous sont connues : on a essayé de la faire interdire en prétendant qu'elle nuirait à la réputation de Luciano Francisco Comella (1751–1812), un important poète dramatique de l'époque. Moratín en parle ainsi :

Comédiens, musiciens, poètes, tous firent cause commune, croyant que sa représentation les discréditerait totalement et ruinerait leurs intérêts. [...] Les autorités du président du Conseil, du *corregidor* de Madrid et du vicaire ecclésiastique intervinrent pour l'examiner ; elle passa par cinq censures, et de chacune d'elles il ressortit que ce n'était pas un libelle, mais une comédie écrite avec art, apte à produire des effets très utiles dans la réforme du théâtre⁴².

Une claque hostile à la réforme du théâtre va tenter d'interrompre la première, mais va échouer dans cette entreprise grâce à l'entrain et au savoir-faire des acteurs qui sauront habilement tirer parti du caractère métathéâtral de leur dialogue de scène :

Lorsque, à la scène VIII de l'acte II, don Eleuterio s'exclame « Les coquins ! Quand donc ont-ils vu meilleure comédie ? », l'acteur qui jouait le rôle sut le dire sur un ton si opportunément équivoque que la majeure partie du public, appliquant ces paroles à la situation qui était en train de se produire, interrompit la représentation par ses applaudissements. La tourbe des conspirateurs en perdit son espérance et son courage, et le succès que remporta la comédie ce jour-là n'aurait pu être plus conforme aux souhaits de l'auteur⁴³.

⁴² « Cómicos, músicos, poetas, todos hicieron causa común, creyendo que de la representación de ella resultaría su total descrédito y la ruina de sus intereses. [...] Intervino en su examen la autoridad del presidente del Consejo, la del corregidor de Madrid y la del vicario eclesiástico; sufrió cinco censuras, y resultó de todas ellas que no era un libelo, sino una comedia escrita con arte, capaz de producir efectos muy útiles en la reforma del teatro » (L. Fernández de Moratín, « Advertencia » [a *La comedia nueva*], [dans :] *idem, La comedia nueva. El sí de las niñas*, J. Dowling et R. Andioc (dir.), Castalia, Madrid 1968, p. 60).

⁴³ « Al exclamar don Eleuterio en la escena VIII del acto II: “¡ Picarones ! ¿ Cuándo han visto ellos comedia mejor ?”, supo decirlo el actor que desempeñaba este papel con expresión tan oportunamente equívoca que la mayor parte del concurso (aplicando aquellas palabras a lo que estaba sucediendo) interrumpió con aplausos la representación. La turba de los conjurados perdió

Et comme l'espérait Moratín, sa pièce, avec le temps, est devenue « un monumento de historia literaria, único en su género, y no indigno, tal vez, de la estimación de los doctos » [un monument de l'histoire littéraire, unique en son genre, et certes digne de l'appréciation des doctes]⁴⁴.

Luciano Francisco Comella a rendu la pareille à Moratín. L'année suivante, le 27 novembre 1793, il a donné une pièce en un acte, *El violeto universal o el Café*. Le censeur s'est toutefois appliqué à émousser le tranchant de la satire⁴⁵. L'on continue cependant d'écrire et de monter des *comedias heroicas* en vers, telle par exemple la « comedia en un acto » *La toma de Breslau*, jouée par la troupe Eusebio Ribera, c'est-à-dire par les mêmes acteurs qui, l'année précédente, avaient remporté un succès avec *La comedia nueva* qui tournait en dérision ce type de pièces. Le censeur Santos Díez González est critique en ce qui concerne le texte et la composition de la pièce (« pour pouvoir la représenter en toute commodité, il faudrait un endroit comme la *Plaza de Toros* »), mais se résigne à autoriser sa représentation⁴⁶. L'action est un mélange de thème mélodramatique et de scènes de batailles. Elle se passe en un temps non précisé, dans le camp des armées allemandes occupées à assiéger Breslau et dans la ville même, place forte polonaise commandée par le « colonel polonais Poniatowski ». . . , qui est le vilain de la pièce⁴⁷. C'est une action qui n'a rien à voir avec la vraisemblance ni avec la vérité historique.

3. UN LIBÉRAL ESPAGNOL DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS : *ABEN HUMEYA* DE FRANCISCO MARTÍNEZ DE LA ROSA (1830)

Les libéraux espagnols sont témoins de la *bataille d'Hernani*. Arrivés en exil à Paris à partir de 1823, ils sont désormais des participants de la vie artistique et intellectuelle locale. Il y a parmi eux Francisco Martínez de la Rosa, dont la pièce

la esperanza y el ánimo, y el general aprecio que obtuvo en aquel día esta comedia no pudo ser más conforme a los deseos del autor » (*ibidem*).

⁴⁴ *Ibidem*, p. 61.

⁴⁵ Voir M. Angulo Egea, « Cadalso en la obra de Comella. Con la edición de *El violeto universal o el Café* », *Dieciocho* 24, 2001, pp. 33–83.

⁴⁶ « Necesitan para representarse con desahogo un sitio como la Plaza de Toros. Pero atendiendo a la urgencia del día y que no contiene cosa opuesta a las buenas costumbres, no hallo reparo en que se permita representar » [Pour pouvoir la représenter en toute commodité, il leur faudrait [aux comédiens] un endroit comme la Plaza de Toros. Mais en réponse à l'urgence du jour et vu qu'elle [cette pièce] ne contient rien de contraire aux bonnes mœurs, je ne vois pas d'objection à ce qu'on autorise sa représentation], cité d'après A. Aguerri Martínez, « La colección de música y teatro en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: apuntes para su estudio », [dans :] *Paisajes sonoros en el Madrid del S. XVIII. La tonadilla escénica*, Museo de San Isidro, Madrid 2003, p. 100.

⁴⁷ G. Zavala y Zamora, *La toma de Breslau. Comedia en un acto*, Librería de González, [Madrid] 1793 (<https://play.google.com/store/books/details/Gaspar_Zavala_y_Zamora_La_toma_de_Breslau_comedia?id=55oAEaLQTxkC> [consulté le 10.03.2019]).

historique *Aben Humeya, ou la révolte des Maures sous Philippe II* a été portée à la scène au Théâtre de la Porte Saint-Martin le 19 juillet 1830, un mois à peine après le retrait de l’affiche de la Comédie Française d’*Hernani, ou l’Honneur castillan*, après 36 représentations.

Le texte de sa pièce avait été soumis au directeur du théâtre le 20 février 1830, soit avant la première d’*Hernani*, puis déposé au bureau de la censure le 26 mars (soit au plus fort de la *bataille d’Hernani*), et avait reçu son autorisation de représentation le 6 avril.

La représentation est bien accueillie. On la joue neuf soirées de suite, jusqu’au 27 juillet où les théâtres sont fermés en raison des émeutes dans les rues de Paris. Les représentations recommencent après le 4 août, date de reprise des théâtres. Le personnage principal est joué par Bocage, et les critiques soulignent « la pompe d’un magnifique spectacle », « la beauté, la pompe imposante du spectacle », la « superbe mise en scène », « l’effet des décorations, des costumes et de la mise en scène »⁴⁸.

Avant la première, Martínez de la Rosa a jugé bon de demander conseil à des hommes de lettres français ; il a notamment rendu visite à François Guizot qui s’est souvenu de leur rencontre : « il vint un jour me voir pour me parler d’un drame historique *Aben Humeya, ou la révolte des Maures sous Philippe II*, qu’il était près de faire représenter sur l’un de nos théâtres ; il m’en exposa le plan et m’en lut quelques scènes qui m’inspirèrent beaucoup d’intérêt »⁴⁹. La même année, il publie à Paris deux versions de sa pièce, en français et en espagnol, dans sa propre traduction⁵⁰.

Martínez de la Rosa (1787–1862) appartenait à la génération formée suivant les idées des Lumières et la poétique néo-classique. Il a siégé aux Cortes de Cadix, et c’est dans cette ville qu’il a fait ses débuts avec *La viuda de Padilla*, une tragédie. La première de cette pièce a eu lieu en 1812, alors que Cadix était assiégée par les Français, et a donc revêtu une importance politique particulière. Les libéraux espagnols se considéraient en effet comme les héritiers des *comuneros* du XVI^e siècle qui s’étaient dressés contre les intentions absolutistes et centralisatrices de Charles Quint.

Une vingtaine d’années plus tard, après la mort du despotique Ferdinand VII, il allait jouer un rôle-clé dans la libéralisation de la monarchie espagnole. La régente

⁴⁸ Cité d’après J.C. Santoyo, « Martínez de la Rosa, autor y traductor: nueva visita a *Aben Humeya* », [dans :] *Traducción y traductores: del romanticismo al realismo*, F. Lafarga et L. Pegenaut (dir.), Peter Lang, Berlin 2006, p. 466.

⁴⁹ F. Guizot, *Mémoires pour servir à l’histoire de mon temps*, t. IV, Michel Lévy Frères, Paris 1861, pp. 75–76 (<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k24382b>> [consulté le 29.04.2020]).

⁵⁰ F. Martínez de la Rosa, *Aben Humeya, ou la révolte des Maures sous Philippe II. Drama historique*, Didot, Paris 1830 (<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58180547>> [consulté le 10.03.2019]) ; *idem*, *Aben Humeya o la rebelión de los moriscos. Drama histórico*, Didot, Paris 1830 (<http://books.google.com/books?id=n4ggy59q8cEC&hl=&source=gb_api> [consulté le 10.03.2019]).

Marie-Christine allait lui confier la formation d'un gouvernement, et le 15 avril 1834, le Statut royal (*Estatuto Real*), sorte de constitution provisoire dont Martínez de la Rosa était l'un des auteurs, allait être proclamé et allait mettre en place un nouveau régime politique en Espagne. Et c'est donc au cœur même de ces événements qu'a lieu, le 23 avril, la première au Teatro del Príncipe de *La conjuración de Venecia. Año 1310*, pièce que Martínez de la Rosa a écrite en exil.

La pièce a été imprimée à Paris en 1830 chez le célèbre imprimeur Jules Didot, dans le tome cinq du recueil d'œuvres de Martínez de la Rosa. Cette édition contient un long essai, *Apuntes sobre el drama histórico*, dans lequel il évoque « la decadencia y abandono en que yace el teatro español » [la décadence et l'abandon où gît le théâtre espagnol]⁵¹.

La première a été préparée très soigneusement. Le peintre français Blanchard, qui travaillait pour les théâtres madrilènes, peint une nouvelle série de décors. Martínez de la Rosa s'y entend à user de son matériau dramatique pour obtenir des effets de scène. Il exploite les décors romantiques pour y orchestrer de splendides scènes collectives : par exemple, l'acte deux se déroule dans un cimetière, et l'acte quatre, sur la place Saint-Marc la dernière nuit du carnaval.

Le serment des notables de Venise est en revanche montré avec réserve, ce qui laisse comprendre que les grands idéaux plient souvent face aux machinations et sont générateurs d'échec tant sur le plan personnel qu'au niveau public. L'intrigue mélodramatique se compose d'éléments typiques du théâtre « romantique » : amour de Laura Morosini et Ruggiero qui ne sont pas conscients de leur proche parenté, Laura qui sombre dans la folie du désespoir après la disparition de son amant, découverte par le père de Laura que son propre fils, Ruggiero, était un conjuré.

La pièce est écrite en prose. Sa composition est une sorte de compromis et un exemple de forme de transition entre la tragédie respectueuse des normes néo-classiques et le théâtre historique. Elle est l'expression de l'esthétique romantique et du « libéralisme en littérature » postulés par Victor Hugo dans la Préface d'*Hernani* en 1830.

La première est accueillie avec enthousiasme à Madrid, notamment parce que c'est la première fois en Espagne que l'on assiste à une pièce écrite par un premier ministre. Comme l'exprime Mariano José de Larra :

C'est la première fois que nous voyons en Espagne un ministre qui s'honore en cultivant les lettres et que les muses inspirent. En quelles circonstances ? Celle d'un Statut royal, première pierre apportée à l'édifice de la régénération de l'Espagne, et celle d'une pièce pleine de mérite. Et tout cela, nous l'avons vu dans la même semaine. Qui sait si cette circonstance particulière s'est jamais produite ailleurs qu'en Espagne⁵².

⁵¹ F. Martínez de la Rosa, *Apuntes sobre el drama histórico*, [dans :] *idem*, *La conjuración de Venecia. Año 1310*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2003 (<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwm177>> [consulté le 10.03.2019]).

⁵² « Ésta es la primera vez que vemos en España a un ministro honrándose con el cultivo de las letras, con la inspiración de las musas. ¿ Y en qué circunstancias ? Un Estatuto Real, la primera

Deux ans plus tard (cette fois, Martínez de la Rosa n'est plus ministre), la première espagnole d'*Aben Humeya*, sa pièce qui avait enthousiasmé le public parisien en 1830, à la veille de la révolution de juillet, n'est pas bien accueillie à Madrid. Quelques mois auparavant en revanche, le 1^{er} mars 1836, la première d'*El trovador*, pièce d'Antonio García Gutiérrez alors débutant, est reçue avec enthousiasme. On considère que c'est le succès d'*El trovador* qui a finalement assis le romantisme sur la scène espagnole, et que c'est alors le libéralisme exalté en littérature qui l'a emporté⁵³. Le sujet de cette pièce est bien connu grâce à un opéra de Verdi, mais c'est là une autre histoire. *La forza di sino* de Verdi est également une adaptation d'une pièce romantique espagnole, *Don Alvaro o la fuerza del sino*, œuvre du Duc de Rivas Angel de Saavedra dont l'action se passe pendant la guerre de succession, dans la première moitié du XVIII^e siècle. Sa première a eu lieu le 22 mars 1835. C'est une pièce romantique dans laquelle on voit clairement une prédilection pour le déploiement de scènes militaires dans le style de la *comedia heroica*.

ÉPILOGUE

L'on a maintes fois souligné que l'influence du théâtre espagnol sur le théâtre français n'était que superficielle⁵⁴. Pourtant, la fascination pour l'Espagne et son théâtre a permis aux Français, au XIX^e siècle, de dépasser leurs propres limites académiques (esthétiques). Comme l'écrivait Philippe Van Tieghem en 1961 :

L'âme de la littérature espagnole, dans ses aspects les plus essentiels, dans sa nature la plus profonde, a-t-elle inspiré nos romanciers et nos poètes ? Bien peu, en somme. Autant la couleur locale espagnole a coulé à flots de 1825 à 1850, autant l'âme secrète de l'Espagne a peu inspiré nos écrivains⁵⁵.

Au siècle de Victor Hugo, la situation politique des deux pays a joué un rôle qui est loin d'être négligeable, de même que, indirectement, la présence à Paris des libéraux espagnols exilés hostiles au despote alors assis sur le trône d'Espagne. En 1928, au centenaire de la préface de *Cromwell*, Paul Hazard disait dans un débat sur le romantisme :

Nous avons longtemps crié : liberté ; mais nous manquions de modèles dégagés et admirables, capables de nous donner l'exemple d'une création vraiment indépendante, capables de s'opposer au

pedra que ha de servir al edificio de la regeneración de España, y un drama lleno de mérito ; y esto hemos visto todo en una semana ; no sabemos si aun fuera de España se ha repetido esta circunstancia particular » (M.J. de Larra, « Representación de *La conjuración de Venecia, Año 1319*, drama histórico en cinco actos y en prosa, de don Francisco Martínez de las Rosas », *Revista Española* 198, 25 avril 1834, p. 407 ; <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmg7m4>> [consulté le 10.03.2019]).

⁵³ En Espagne, les libéraux se divisaient en modérés (*moderados*) et radicaux (*exaltados*).

⁵⁴ Voir D. Hilt, « The Reception of the Spanish Theatre in European Romanticism », [dans :] *Romantic Drama*, G. Gillespie (dir.), John Benjamins, Amsterdam-Philadelphie 1993, pp. 17-34.

⁵⁵ Ph. Van Tieghem, *Les influences étrangères sur la littérature française*, Presses universitaires de France, Paris 1961, pp. 212-213.

prestige des chefs-d'œuvre anciens et de le balancer : Dante, Lope de Vega, Calderón, et les autres, nous ont fourni ces exemples indispensables, nous ont appris qu'il existait un art qui n'avait rien de commun avec les règles du pseudo-classicisme, une poésie qui était autre chose que le calcul arithmétique des syllabes, une dramaturgie qui était autre chose que le jeu des trois unités ; ils ont aidé les novateurs à combattre nos préjugés, à briser nos chaînes : ils sont l'origine de notre délivrance⁵⁶.

La *Querelle du Cid* a commencé dans la deuxième année de la guerre que la France avait déclarée à l'Espagne. Les choix esthétiques ont toujours eu — du moins indirectement — un rapport avec les choix politiques.

Traduit par Xavier Chantry

DEFENDING THE HONOUR OF THE *COMEDIA DE CASTILLA*.
IN THREE ACTS: 1635, 1792, 1830

Summary

La querelle du Cid and *la bataille d'Hernani* show how much French theatre was dependent on Spain: the Spanish *comedia* used to be criticised for its irregularity by the classics (Voltaire) and praised for liberality by the romantics (Hugo). The article presents three moments in the history of Spanish theatre and its political involvement. (1) *Idea de la comedia de Castilla* by José Pellicer de Ossau y Tovar, who defined twenty rules of Spanish *comedia* in 1635, is analysed in the context of the theatre activity at the very moment when the king of France decided to declare war on the king of Spain. (2) *La comedia nueva o el café* by Leandro Fernández de Moratín, a metatheatrical masterpiece, is presented as a confrontation of the Enlightenment with traditional Spanish theatre. (3) *Aben Humeya* by Francisco Martínez de la Rosa, a Spanish liberal exiled in Paris, and its French premiere in July of 1830 shows the implication of politics and theatre in both France and Spain.

Key words: Spanish Golden Age theatre, Pellicer de Ossau y Tovar, Leandro Fernández de Moratín, Martínez de la Rosa, French theatre, *querelle du Cid*, *bataille d'Hernani*, Voltaire, Victor Hugo.

⁵⁶ P. Hazard, « Les influences étrangères : le Midi », [dans :] F. Brunot, D. Mornet, P. Hazard *et al.*, *Le Romantisme et les lettres*, Montaigne, Paris 1929, p. 69.