

Ironie et métathéâtralité dans la Comedia Nueva

Christophe Couderc

► **To cite this version:**

Christophe Couderc. Ironie et métathéâtralité dans la Comedia Nueva. Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et folie, Oct 2008, Tours, France. pp.89-110. hal-02023038

HAL Id: hal-02023038

<https://hal-univ-paris10.archives-ouvertes.fr/hal-02023038>

Submitted on 18 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Christophe COUDERC, « Ironie et métathéâtralité dans la *Comedia Nueva* »,
Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie, 2010, p. 89-110,
mis en ligne en Mars 2010,
URL stable <<https://sceneeuropenne.univ-tours.fr/regards/metatheatre>>.

Collection : Regards croisés sur la scène européenne

est publié par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance
Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 6576

Responsable de la publication

Philippe VENDRIX

Responsable scientifique

Juan Carlos GARROT ZAMBRANA

Mentions légales

Copyright © 2010 - CESR. Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Date de création

Mars 2010



Ironie et Métathéâtralité dans la *Comedia Nueva*

Christophe Couderc

Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

Un certain nombre d'études ont d'ores et déjà démontré que l'immense corpus du théâtre espagnol du Siècle d'Or regorge d'exemples de métathéâtralité. On peut, afin d'en faire la description, utiliser avec profit les différents critères classificatoires proposés par la critique après que le succès de *Metatheater*, le petit livre de Lionel Abel paru en 1963, a eu donné une impulsion, jamais démentie depuis, à l'étude de ce phénomène¹ : la théâtralisation de la métaphore de la vie comme théâtre, la mise en abyme (ou thématization), par l'auteur lui-même, de sa propre production dramatique, la réflexivité d'un texte donnant une image tantôt fidèle et tantôt déformée des conditions matérielles de production du spectacle théâtral, forment une constellation de procédés, de thèmes et de structures d'ordinaire rangées parmi les plus sûres marques de l'esthétique baroque.

La question qui devrait se poser à nous à l'occasion de cette rencontre entre les théâtres de différentes aires linguistiques est de savoir quelle spécificité présente le corpus des pièces espagnoles par rapport aux autres productions théâtrales qui sont, à peu près à la même époque, également empreintes de métathéâtralité. Nous ne prétendons pas y répondre. Ou seulement très partiellement, par le biais d'une simple description. Remarquons simplement, en guise de préambule, que les pièces les plus connues pour leur métathéâtralité, au sein du vaste répertoire dramatique espagnol, ressortissent pour l'essentiel aux genres sérieux. Lionel Abel

1. Voir notamment les catégories exploitées par Pavis (1987), ou bien par Forestier (1981) – catégories opportunément rappelées par Brioso, 2005, p. 70, dont l'étude fait du reste le point bibliographique sur la question de la métathéâtralité dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or. Voir également, pour Lope de Vega, le relevé de Gómez (1992).

a donné l'exemple en consacrant quelques paragraphes de son étude à *La vie est un songe*, où, comme l'on sait, sont rapprochées les deux métaphores de la vie comme songe et comme théâtre : dans les derniers vers de l'acte II, Segismundo, encore endormi sous l'effet d'une puissante drogue qu'on lui a administrée, déclare : « Salga a la anchurosa plaza / del gran teatro del mundo / este valor sin segundo. Porque mi venganza cuadre, ¡ vean triunfar de su padre / al príncipe Segismundo ! »². Le *topos* de la vie comme théâtre est par ailleurs magistralement exploité par Calderón dans son *auto El gran teatro del mundo*, toute la pièce reposant sur l'analogie rigoureuse entre théâtre du monde et monde du théâtre, comme l'a souligné Georges Forestier³.

Ainsi que nous avons tâché de le montrer ailleurs à propos de ces deux pièces, et surtout à propos de l'*auto*, la métathéâtralité baroque « à l'espagnole » a souvent partie liée avec une dénonciation des dangers de l'illusion comique :

Dans ces conditions, le théâtre ne propose pas un reflet du théâtre déclenchant un nouveau reflet, car il ne refléterait que du théâtre, et déboucherait sur un vertige, une hésitation, un doute existentiel face à la réalité perçue dans l'expérience, vertige tenu généralement pour un des traits de l'esthétique baroque : ce jeu de miroir est bien présent dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or, mais il peut y être apporté un point d'arrêt, et ce point d'arrêt c'est – dans le cas du théâtre de dévotion – une certitude : la foi⁴.

D'autres exemples, toujours dans le registre grave, confirmeraient cette tendance à utiliser la métathéâtralité – on peut songer à *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega, sur le martyr de saint Genest – comme un avertissement pour que le spectateur ne soit pas victime de l'illusion comique. O'Connor, dans un article de 1975 intitulé « Is the Spanish Comedia a Metatheater ? », observait pareillement une différence entre le théâtre shakespearien, souvent (selon ce critique) amoral ou cynique, et la *Comedia*, où l'on pourrait percevoir les restes vivaces d'une prévention médiévale contre le théâtre : y dominerait encore une « theocentric and moral view of the world » (p. 279), car la foi, instrument heuristique, permettrait de dépasser le constat baroque de l'instabilité de toutes choses. O'Connor se fondait, il le reconnaissait ouvertement, sur les « serious comedias » et tombait dans la tentation, remise en cause par la critique plus récente, consistant à généraliser à toute la *Comedia* des considérations élaborées à partir d'une de ses modalités génériques particulières.

2. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, v. 2072-2077.

3. Forestier, 1981 : 293.

4. Couderc, 2002 : 250.

Le grand spécialiste de la *Comedia* Bruce W. Wardropper, lui aussi dans la lignée des analyses de L. Abel qui proposait d'appeler métathéâtre les *comedias* sérieuses⁵, faisait également l'observation plus générale que toute l'action d'une *comedia* était comme enveloppée dans un « cocoon of irony »⁶. Nous tâcherons pour notre part de proposer quelques observations concernant le métadiscours théâtral dans le registre comique – dans ce que l'on appelle la *comedia* comique, puisque le terme *comedia* désigne de façon indifférenciée toute espèce d'œuvre dramatique. L'ironie, ainsi que le remarque Wardropper, est en effet partout visible dans la *Comedia*, et pas seulement dans les genres graves. Ainsi, dans *La dama boba* de Lope de Vega, le valet demande à son maître, en proie au désespoir amoureux : « ne veux-tu pas que je t'enlève tes bottes ? / non, Turin, tu devrais plutôt m'enlever la vie »⁷ – échange qui illustre bien la capacité du théâtre espagnol à passer du grave au comique, et donc à laisser supposer chez les personnages eux-mêmes une capacité ironiste à se moquer de soi-même, à s'observer eux-mêmes comme des créations artistiques. De même, au second acte de *El perro del hortelano*, également de Lope de Vega, à peu près exactement au milieu de la pièce, s'engage un dialogue entre Teodoro, le héros, et son valet Tristán qui raille à moitié son maître et sa prétention à devenir comte de Belflor en épousant la comtesse (dont Teodoro est le secrétaire). Teodoro, qui éprouve alors un sentiment de grand abattement, lui répond : « Si j'ai aspiré, Tristan, à présent j'expire »⁸. Le calembour, assez facile – et qui fonctionne en français –, est fondé sur le double sens du verbe aspirer. Cet échange est intrigant car il intervient dans un moment de véritable tension dramatique, et met à mal la cohérence psychologique du personnage qui s'exprime. Tandis que *La dama boba* est une pièce qui tombe assez souvent dans le comique débridé de la farce, ce n'est pas le cas du *Chien du jardinier*, puisque au contraire le conflit dramatique frôle une résolution grave et malheureuse pour les personnages principaux. Dans la scène en question, le héros est à la croisée des chemins et son sort peut basculer vers une issue néfaste : or c'est justement à cet instant que le héros lui-même nous invite à sourire.

5. « There would seem to be some advantage in appropriating this term *metatheater* to characterize more precisely the serious dramatic works of the Golden Age » (Wardropper, dans *Teatro español del siglo de oro*, New York, 1970 : 4, cité par O'Connor, 1975 : 277).
6. Wardropper, 1973 : 351.
7. « Quieres quitarte las botas ? – No, Turín, sino la vida » (Lope de Vega, *La dama boba*, v. 994-995, p. 103).
8. « [...] aquel pensamiento altivo / con que a ser conde aspirabas. – Si aspiré, Tristán, ya expiro » (Lope de Vega, *El perro del hortelano*, v. 1775-1777, p. 149).

Les figures de l'ironie sont multiples et variées dans la *Comedia*. Dans tous les cas, il est possible de considérer qu'il s'agit d'interrompre la communication théâtrale telle qu'elle est conventionnellement établie entre la scène et la salle, de sorte que la fiction dramatique, désignée comme telle, soit mise à distance. Il découle de cette rupture de l'illusion comique que les conventions propres à l'esthétique de la *Comedia* sont énoncées et de ce fait en partie rendues inopérantes. Par là même, le discours métathéâtral des personnages permet d'interroger la conception de la vraisemblance opérant dans le théâtre espagnol de l'âge classique.

L'aparté et le clin d'œil.

Procédé traditionnel, l'aparté établit une communication directe avec le public, ou, du moins, revient à suspendre le dialogisme propre au discours théâtral : il se peut, comme dans la comédie latine, que le personnage cesse de dialoguer avec un interlocuteur et commente l'action dont il s'abstrait – comme s'il pensait à haute voix, ce dont s'aperçoit, ou non, l'interlocuteur dont il se détourne, éventuellement dans l'intention de le tromper. Il se peut également que le personnage aille plus loin et utilise cette convention pour s'adresser directement au spectateur. La critique utilise parfois à ce propos le terme d'*apelación*. Les comédies d'intrigue de Calderón fournissent un certain nombre d'exemples de ce type.

Dans *Mañana será otro día*, le valet Roque s'exclame ainsi, s'adressant directement aux spectateurs :

Ya se acordarán que hubo
en la primera jornada
un Don Diego, y que le dieron
en ella una cuchillada :
él se ha estado curando
y por eso de aquí falta.
También hubo una Leonor
introducida en la farsa,
y no está aquí, porque fuera
malo el salir de su casa
a estas horas [...]»⁹.

9. Calderón de la Barca, *Mañana será otro día*, p. 799.

Le comique des arguments avancés pour expliquer l'absence scénique des deux personnages repose sur le même principe, qui prétend expliquer par la vraisemblance, d'une part, la nécessité de rester alité pour soigner une blessure, et, d'autre part, le respect des bienséances (pour la dame). Le valet – assumant comme c'est souvent son rôle la fonction de distanciation – joue le rôle d'un commentateur de l'action que par là même il dénonce comme fictive : fictive, donc, mais vraisemblable ; et vraisemblable, mais en fonction d'une vraisemblance dont il faut assumer qu'elle découle d'un pacte passé entre l'émetteur et le récepteur du message, et qu'elle repose sur un système de conventions que le public accepte comme telles lorsqu'il vient au théâtre et dont, pour finir, il partage la connaissance avec le personnage qui s'exprime en aparté.

Un cas un peu distinct est celui des remarques par lesquelles le personnage ne s'adresse pas directement au public mais recherche et établit une connivence avec celui-ci ; on a pu, à ce propos, parler de clin d'œil¹⁰. Le cadre de la communication n'est pas complètement rompu, mais le personnage est à la fois à l'intérieur de la fiction et en-dehors de celle-ci, comme si le comédien abandonnait temporairement le personnage pour redevenir une personne. Dans l'exemple suivant, tiré à nouveau de *Mañana será otro día* de Calderón, le valet *gracioso* fait allusion, dans une sorte de spirituelle *captatio benevolentiae*, aux usages de la représentation, en se dépouillant de son identité fictive de personnage :

Y esto hago y digo,
que si de carretilla
no lo acabo, no habrá vitor¹¹.

Nous ne sommes pas loin ici d'une technique récurrente dans la *loa*, par la récitation de laquelle débutait la représentation de la *comedia*. La première fonction de ce prologue était d'obtenir le silence et l'attention des spectateurs, pour les faire entrer par ce truchement dans l'univers fictionnel, comme si, à ce moment qui est encore le seuil du spectacle, la frontière entre la réalité de la représentation et la fiction représentée était encore très poreuse. Les *loas* contiennent pour cette raison de très nombreuses allusions au contexte dans lequel était jouée la pièce ainsi introduite – allusions métadiscursives excellemment étudiées dans un arti-

10. Étudié pour Calderón par Pailler, 1980.

11. Calderón de la Barca, *Mañana será otro día*, p. 774.

cle récent par Héctor Briosó, qui signale fort justement que le métathéâtre peut être considéré comme un trait en partie définitoire de ce sous-genre du théâtre « mineur » ou « bref »¹². Il n'est ainsi pas rare de trouver dans ces *loas* des éléments descriptifs de l'industrie théâtrale – ce que Briosó appelle « el teatro por dentro » (Briosó, 2005 : 73) – et des allusions au moment présent de la représentation, telle qu'elle est alors offerte aux spectateurs.

De la même façon, dans les derniers vers de *Abrir el ojo* de Rojas Zorrilla, les personnages font allusion aux deux principaux théâtres alors en activité à Madrid – où en toute vraisemblance a pu effectivement être représentée la pièce en question :

<i>Doña Clara</i>	¡ Ah, <i>quién</i> estuviera agora en el teatro famoso del Príncipe !
<i>Don Clemente</i>	¡ <i>Quién</i> se hallara en el coliseo heroico de la Cruz ¹³ !

Si, par leurs paroles, ces personnages adressent bien un clin d'œil de complicité aux spectateurs effectivement assis sur les bancs des théâtres du Prince ou de la Croix, on observera cependant que, dans leur sens littéral, ces répliques signifient que les personnages émettent le souhait que leur situation soit fictive et non pas réelle, ce qui implique une dénégation du caractère fictif de l'action en cours et, toujours sur le plan littéral, une affirmation de sa véridicité. Le procédé revient alors à désamorcer de possibles critiques à l'encontre de la situation des personnages, en soulignant le caractère conventionnel de celle-ci : comme pour le procédé du théâtre dans le théâtre, analysé dans ce sens par Forestier, le but poursuivi par l'auteur serait alors, en niant le caractère fictif de l'action, de lester d'une plus grande force de persuasion l'action elle-même.

Le même procédé est à l'œuvre dans *El bobo del colegio*. À l'acte II de cette comédie de Lope de Vega, au moment où le couple formé par le héros et son valet vient de mettre à exécution le plan d'adopter une identité feinte pour mieux approcher la belle Fulgencia, dont le maître est épris, le *gracioso* Marín, qui vient de se faire passer pour un paysan balourd, objet habituel de la moquerie au théâtre, fait alors une remarque qui dénonce une situation convenue pour en signaler le caractère conventionnel :

12. Briosó, 2005 : en part. 69.

13. Rojas Zorrilla, *Abrir el ojo*, p. 483.

¿Qué te parece del brío,
con que el villano fingí?
Bien *ganáramos* partido
los dos en una comedia¹⁴.

De même nature est l'humour des vers suivants, placés au tout début de l'acte II de *El castillo de Lindabridis* de Calderón :

Malandrín Después de la salpicada
mil instrumentos oí.
Si fuera comedia, aquí
acabara mi jornada;
mas *puesto que no lo es*,
y que prosiguiendo va,
la música suplirá
ausencias de un entremés¹⁵.

Dans ces trois derniers exemples, l'emploi de l'irréel du passé (le subjonctif imparfait terminé en « -ra ») a la même fonction consistant à faire énoncer par les personnages qu'ils ne se trouvent pas dans une fiction, mais que ce pourrait être le cas. Si le sens littéral nous indique que les personnages ne sont pas des êtres fictifs (« *puesto que no lo es* » = « ceci n'est pas une comédie »), le sens second nous invite en effet à comprendre correctement que c'est l'inverse de ce qui est dit qui est vrai, et que *ceci est une comédie* – ce qui correspond très précisément à la définition donnée par Quintilien de l'ironie (« faire entendre le contraire de ce qui est dit ») : quand le personnage dit ne pas être un être de fiction, c'est qu'il est un être de fiction.

On peut trouver des variantes à ce procédé de la dénégation : la variante interrogative, dans *No hay burlas con el amor* :

¿Es comedia de don Pedro Calderón,
donde ha de haber
por fuerza amante escondido,
o rebozada mujer¹⁶?

La question appelle une double réponse, et relève donc de l'énoncé ironique : non, ce n'est pas une comédie, est la seule réponse que pourrait donner le per-

14. Lope de Vega, *El bobo del colegio*, p. 89.

15. Calderón de la Barca, *El castillo de Lindabridis*, p. 2066.

16. Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*, p. 514.

sonnage lui-même, sans quoi ce serait un non sens et la fin de la représentation (ou ce serait le théâtre de l'absurde, dont l'heure n'est alors pas encore venue à cette époque); oui, c'est une comédie, est en revanche la réponse apportée par le spectateur à qui le personnage suggère cette prise de conscience de la fictionnalité de l'action.

On pourra enfin trouver la variante d'une affirmation à peine hypothétique :

Que *debe ser comedia*
sin duda de don Pedro
Calderón, que hermano o padre
siempre vienen a mal tiempo,
y ahora vienen ambos juntos¹⁷.

L'hypothèse, le « ce doit être », permet, comme dans les exemples précédents, de faire accepter la situation, pour conventionnelle qu'elle soit, en insistant paradoxalement sur son caractère conventionnel, répétitif et éculé. Quoiqu'on lui suggère de ne pas être dupe, le spectateur admet ainsi une situation dont la crédibilité est pourtant entamée.

Ces clins d'œil aux spectateurs peuvent par conséquent être compris comme des tentatives pour désamorcer par avance les possibles critiques d'un public soucieux de vraisemblance et rendu exigeant par la connaissance qu'il avait d'un théâtre où il se rendait presque quotidiennement. Ce public, avide de nouveauté, savait manifester son enthousiasme ou sa désapprobation – et, là encore, ce sont les *comedias* elles-mêmes qui nous renseignent le mieux sur la sociologie et les mœurs du public; certaines *loas* sont ainsi souvent citées comme des témoignages sur les différentes catégories de spectateurs qui assistaient aux représentations dans les *corrales de comedias*. Dans la *Loa para Roque de Figueroa*, une *captatio benevolentiae* typique de ces préambules précédant la représentation de la pièce, Quiñones de Benavente fait la liste des différentes catégories de places que pouvait occuper le public :

Sabios y críticos bancos,
gradas bien intencionadas,
piadosas barandillas,
doctos desvanes del alma,
aposentos que callando
sabéis suplir nuestras faltas,

17. Calderón de la Barca, *La desdicha de la voz*, p. 938.

infantería española,
porque ya es cosa muy rancia
el llamaros mosqueteros,
damas que en aquella jaula
nos dais con pitos y llaves [...] ¹⁸

On retrouve dans les *comedias* des allusions, moins développées que dans ces vers, au public des connaisseurs et à ses exigences en matière de vraisemblance – une vraisemblance qui apparaît comme la pierre d’achoppement des débats auxquels telle ou telle pièce pouvait donner lieu – débats, du même coup, aussitôt tranchés à peine après avoir été suggérés. Chato, dans *La hija del aire*, de Calderón, ne veut pas répéter ce qu’il a déjà dit et s’en remet aux règles de la poétique (*el arte*):

Lo dicho, dicho,
no he de decirlo dos veces,
que es *contra el arte* y habrá
un *crítico* que lo enmiende¹⁹.

Le même terme, *crítico*, revient dans cet autre exemple, tiré de *Auristela y Lisidante*, toujours de Calderón, où les anachronismes d’une action située en Grèce sont dénoncés par le biais d’un jeu de mot (la différence entre le nom propre et le nom commun) depuis le dialogue lui-même, interrompu par une adresse directement faite au spectateur :

[...] a eso
es lo que llaman las dueñas
de una vía dos mandatos,
y mandábala que fuera
al Retiro y se pasara
por la Puerta de la Vega.
Señor *crítico*, chitón ;
que nadie quita que en Grecia
haya vegas y retiros.²⁰

18. Quiñones de Benavente, *Loa para Roque de Figueroa*, cité par Arellano, 1995, p. 72.

19. Calderón de la Barca, *La hija del aire*, p. 775.

20. Calderón, *Auristela y Lisidante*, p. 2028.

La poétique et les régularités formelles

On voit par là que le métadiscours de la *Comedia* est aussi fort utile à la connaissance de sa poétique : la rareté bien connue des textes prescriptifs en Espagne est compensée par la pratique où bien souvent (si l'on peut dire) cette théorie peut être saisie :

Oye atento, y del arte no disputes,
que en la comedia se hallará de modo
que oyéndola se pueda saber todo,

dit ainsi Lope, et ce sont les derniers vers de l'*Arte Nuevo*²¹. Pour ce qui nous intéresse ici, la rupture de l'illusion comique, comme nous l'avons vu dans les exemples précédemment cités, est donc pour ainsi dire spontanément liée à une dénonciation, et donc à une énonciation, des conventions qui sont d'ordinaire à l'œuvre dans la comédie d'intrigue.

Dans les derniers vers de *Donde hay agravios no hay celos* de Rojas Zorrilla, le valet Sancho fait appel à la clémence du public, dont il sollicite les applaudissements, comme dans l'un des premiers exemples cités plus haut ; mais il ajoute une allusion à une convention très largement dénoncée à l'époque, selon laquelle un dénouement heureux, propre à une comédie, exigeait que le plus grand nombre de mariage possible fût annoncé :

Sancho Pues vuélvanne mi retrato
 y tenga fin la comedia,
 que acabarla presto es,
 porque un vitor alcancemos,
 que Beatriz y yo podremos
 irnos a casar después²².

Ce genre de variation sur la formule habituelle du *plaudite* final est du goût de Rojas qui met à profit les derniers vers de ses pièces pour insister sur son originalité créatrice. C'est ainsi au nom du poète que s'exprime le personnage chargé de clore *Lo que son mujeres* pour souligner le caractère novateur du dénouement de cette *comedia* :

21. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, p. 152.

22. Rojas Zorrilla, *Donde hay agravios no hay celos*, p. 252.

Y don Francisco de Rojas
un vitor sólo pretende
porque escribió esta comedia
sin casamiento y sin muerte²³.

On pourra ainsi trouver évoquées à peu près toutes les contraintes et toutes les régularités formelles de la *Comedia* (comme genre), dans les *comedias* (comme œuvres particulières).

Il en est ainsi des considérations onomastiques, comme dans *La amistad y obligación* de Lope de Vega :

<i>Lope</i>	¿Y ese otro, cómo se llama ?
<i>Fabio</i>	Fabio, señor.
<i>Lope</i>	Socorrido nombre en las comedias, ¡vaya! vinculado está en los pajes ²⁴ .

Ou bien des caractéristiques propres à certains emplois, comme la propension au bavardage chez les valets et les servantes, évoquée dans les derniers vers de *No hay peor sordo* de Tirso de Molina :

<i>Cristal</i>	Éntrate, Ordóñez; no hablemos los dos en esta comedia, y seremos los primeros lacayo y lacayatriz que no nos hemos dicho esto. (<i>acción de la uña entre los dientes.</i>)
<i>Ordóñez</i>	(<i>Los dedos en la boca</i>) Cristal, hum.
<i>Cristal</i>	Ordóñez, hum ²⁵ .

Ou encore les usages stylistiques et métriques, dont il est impossible de prétendre établir la grammaire, mais dont on a pu observer par ailleurs que leur emploi présentait certaines régularités. Dans *El hombre pobre todo es trazas* (Calderón) deux personnages font allusion aux longs récits qui étaient alors du goût de l'auditoire :

¿No has visto en una comedia
verse dos y en dos razones

23. Rojas Zorrilla, *Lo que son mujeres*, dans *Comedia escogidas*, p. 211.

24. Lope de Vega, *La amistad y la obligación*, p. 352.

25. Tirso de Molina, *No hay peor sordo*, p. 1068.

hacerse mil relaciones
de su gusto y su tragedia ?
Pues imitemos aquí
su estilo [...] ²⁶.

De même, deux valets de *Casa con dos puertas mala es de guardar* s'expriment d'une façon comparable et parodient leurs maîtres :

<i>Félix</i>	Pues por obligaros antes que me obliguéis a decirle, este es el mío, escuchadme.
<i>Calabazas</i>	En tanto que ellos se pegan dos grandísimos romances, ¿ tendréis, Herrera, algo que se atreva a desayunarme ²⁷ ?

Dans *Amor con vista*, de Lope de Vega, le *gracioso* recommande à la *dama* de s'exprimer en simples octosyllabes (le vers de *romance*) plutôt que dans la forme recherchée de la *silva*, importée d'Italie :

Gusto de señora tienes,
que yo esperaba un romance,
y en verso grave procedes ²⁸.

La controverse esthétique

Connexe à ces considérations techniques et pareillement liée à celle de la vraisemblance, la question de la régularité de la *Comedia nueva*, et donc, plus généralement, la controverse esthétique qui accompagne le développement du nouveau théâtre en Espagne apparaît comme un élément récurrent du discours métathéâtral. Ainsi, Lope de Vega termine *La noche de San Juan* par les vers suivants :

Aquí la comedia acaba
de *La noche de San Juan* ;
que si el arte se dilata
a darle por sus preceptos

26. Calderón, *Hombre pobre todo es trazas*, p. 204.

27. Calderón, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, p. 278.

28. Lope de Vega, *Amor con vista*, p. 605a.

al poeta, de distancia,
por favor, veinticuatro horas,
ésta en menos de diez pasa²⁹.

Née d'une contrainte, et presque d'un défi, puisque Lope dut l'écrire et la faire répéter en quelques jours, cette pièce de 1631, que l'on a pu qualifier de *meta-comedia*, joue constamment avec les contraintes du genre, en désamorçant volontairement toute l'efficacité mimétique que les partisans de la régularité associaient aux préceptes que le Phénix des Esprits et ses partisans n'ont jamais considéré opportun de respecter³⁰. Tout aussi jouée était déjà *Lo que pasa en una tarde*, écrite en 1617, et qui, ainsi que son titre le suggère, est comme une démonstration par l'absurde de l'artificialité du respect de l'unité de temps³¹.

Dans cette même controverse, les tenants de l'autre parti usent des mêmes procédés pour défendre leur point de vue. Jeune rival de Lope, Vélez de Guevara utilise lui aussi les personnages de ses pièces comme porte-parole. Lope l'avait accusé de façon à peine voilée d'être un « charpentier » dont les drames, dénués de poésie, n'auraient été que des prétextes à l'utilisation des machineries importées d'Italie. Comme s'il répondait à son illustre aîné, Vélez fait dire par le valet Turpin qu'une pièce enchâssée dans *El rey naciendo mujer* est une comédie d'intrigue, et non pas une pièce à machines :

[...]
de las que llaman de capa
y espada, sin embelecocos
de apariencias y tramoyas
aunque hay a la postre entiendo
un torneo de a caballo.

Dans les derniers vers de cette même *comedia*, Vélez insistera cette fois sur un aspect formel : la belle construction ternaire de la pièce dont les trois actes respectent la continuité de l'action :

Y aquí la comedia acaba
del rey naciendo mujer,
verdadera historia en Francia,
de tres escenas, tres jornadas,

29. Lope de Vega, *La noche de San Juan*, p. 150.

30. V. Dixon, 1996.

31. Sur le temps dans la *Comedia nueva*, v. Couderc, 2005.

cada escena una jornada,
pidiéndoos Lauro por mí
perdón de todas las faltas³².

La satire anti-gongorine, bien présente sous la plume de Lope de Vega, l'est aussi chez Calderón, par exemple dans ces vers de *No hay burlas con el amor* qui se présentent comme un pastiche des latinismes lexicaux propre à la poésie cultiste :

No te apropincues a mí,
que empañarás el candor
de mi castísimo vulto,
y profanarás el culto
de las aras de mi honor³³.

Conclusion

On observera pour conclure que les exemples cités sont pour la plupart tirés de *comedias de capa y espada*, comédies domestiques, ou urbaines, comédies d'intrigue en tout cas (*comedias de enredo*). Dans la jungle taxinomique du théâtre espagnol du Siècle d'or, qui échappe *a priori* aux classifications rigoureuses que semble recouvrir la triade française comédie – tragicomédie – tragédie, c'est en effet dans le champ du théâtre d'intrigue que l'on trouvera le plus facilement des exemples d'une mise à distance des conventions qui fondent l'écriture dramatique. Le sous-genre de la *comedia* de cape et d'épée se distingue en effet par son caractère très fortement conventionnel, comme le rappelait Bances Candamo, dans son *Teatro de los teatros* :

Las comedias de capa y espada son aquéllas cuyos personajes son sólo personajes particulares, como Don Juan o Don Diego, etc., y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo [...]. Estas

32. Vélez de Guevara, *El rey naciendo mujer*, p. 60 et p. 133-134. Dans la seconde citation, Vélez se fait l'écho de ce que recommande par exemple Pellicer dans son *Idea de la comedia de Castilla*, traité trop souvent normatif pour être un fidèle reflet de la pratique : « Cada jornada debe constar de tres *escenas*, que vulgarmente se llaman *salidas*; 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 » (*Idea de la comedia de Castilla*, en Sánchez Escribano et Porqueras Mayo, 1972 : 270).
33. Calderón, *No hay burlas con el amor*, p. 501.

de capa y espada han caído ya de estimación, porque pocos lances puede ofrecer la limitada materia de un galanteo particular que no se parezcan unos a otros³⁴.

Bances Candamo écrit cela en 1690, à un moment tardif dans l'histoire de la *Comedia nueva*, quand un spectateur averti observe que les mêmes scènes (*lances*) y sont reprises et imitées jusqu'au tarissement de leur force comique, au point d'être devenues répétitives. La critique plus récente, prolongeant les observations de Bances Candamo, est allée plus loin, en voyant comme un trait constitutif de cette esthétique théâtrale une conception de la vraisemblance qui en assume le caractère artificiel et non pas vériste, alors même que l'on peut relever dans ces comédies domestiques, dont l'action est située dans le *hic et nunc* du public du théâtre commercial, la présence d'une certaine forme de réalisme, par l'allusion à des événements du temps présent, ou grâce à des descriptions relevant de l'étude de mœurs. C'est ici le hasard et la coïncidence qui régissent l'action, et s'il arrive que les auteurs respectent les unités de lieu et de temps, ce n'est pas en prétendant à une visée mimétique, mais au contraire en manière de jeu, parce que la vraisemblance y est invraisemblable et ludique³⁵. Dès lors que c'est l'artifice qui prédomine, et que les structures dramatiques de la pièce sont transparentes, le spectateur vient chercher au théâtre un divertissement urbain et honnête au cours duquel il est invité moins à rire qu'à sourire aux situations frivoles dans lesquelles sont pris les personnages. Le métadiscours peut ainsi apparaître lui-même comme un élément conventionnel de la poétique d'un sous-genre.

L'insistance mise, dans les différents exemples cités, sur la question de la vraisemblance doit ainsi éveiller l'attention, sinon la suspicion, du lecteur : tout se passe comme si l'ironie qui inspirait ces paroles nous engageait à considérer qu'un discours qui se prétend discours de vérité ne peut être pris que comme son contraire, comme *mentira*, et non comme *verdad*, comme dirait Cervantès, dès lors qu'il s'énonce depuis une situation fictionnelle : l'art est une supercherie, le théâtre ne peut proposer que du vrai-semblable, c'est-à-dire du faux. S'il en est bien ainsi, on peut observer la grande cohérence esthétique de la *Comedia*, que ce soit dans le registre sérieux, dont nous parlions brièvement en commençant, ou que ce soit dans le registre léger. Là où le théâtre sérieux dénonce paradoxalement sa propre inanité et rompt l'illusion sur laquelle il se fonde pour mieux mettre en lumière son contenu didactique, le théâtre comique insistera sur le

34. Cité par Wilson et Moir, 1974 : 100.

35. V. Arellano 1988 : 31.

plaisir pris au spectacle, et sur un plaisir particulier, mais pareillement fondé sur la rupture de l'illusion. Ce plaisir, somme toute intellectuel, est proche de celui qu'évoque Lope de Vega dans l'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, à propos de ce qu'il nomme amphibologie, dont la mention lui semble suggérée par celle de la tromperie paradoxale – celle qui est réalisée à partir de la vérité elle-même – qu'il évoque dans les vers précédents (que je citerai également pour cette raison) :

El engañar con la verdad es cosa
que ha parecido bien, como [lo] usaba
en todas sus comedias Miguel Sánchez,
digno por la invención de esta memoria.
Siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él sólo entiende lo que el otro dice*.

Le mécanisme psychique décrit par le Phénix des Esprits est très précisément celui du rire et nous renseigne sur l'essence du comique, dont on perçoit qu'il a partie liée avec la métathéâtralité : d'une part, parce que le métadiscours suppose une transgression des règles, une inobservation des règles, des contraintes, des conventions, des régularités formelles dont est précisément dénoncé le caractère contraignant – et nous avons vu que les exemples les plus patents de métathéâtralité se rencontrent de façon privilégiée dans le sous-genre comique ; d'autre part, parce que l'inobservation des règles, la dénonciation du mécanique, comme l'explique Bergson dans son fameux essai sur le rire, induit un sentiment de supériorité, en l'occurrence de supériorité partagée, ou de connivence, entre l'émetteur et le récepteur du message. Tant pour l'*engaño con la verdad* que pour *el hablar equívoco*, il est fait appel à la complicité du public et à sa capacité à décoder un message complexe. Dans les deux cas, l'action représentée ou le texte prononcé (ce qui revient au même, puisque toute action est verbalisée au théâtre), ce que l'on appelle parfois les *palabras a dos luces*, présupposent la sagacité d'un spectateur aguerri par l'habitude d'assister à des représentations fréquentes et capable de départager une interprétation superficielle et une interprétation profonde, en d'autres termes, un sens littéral et un sens figuré.

36. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, p. 148-149.

Bibliographie

- ABEL, Lionel, *Metatheatre, a new view of dramatic form* (New York : Hill and Wang, 1963).
- ARELLANO, Ignacio, « Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada », *Cuadernos de Teatro Clásico*, n° 1 (1988) p. 27-49
- , *Historia del teatro español del siglo XVII*, (Madrid : Cátedra, 1995).
- BRIOSO SANTOS, Héctor, « Juegos metateatrales y verosimilitud en el teatro del siglo de oro: la loa », dans *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or. Actes du Colloque de Pau (21 et 22 novembre 2003)* (éd. I. Ibañez, Pampelune : Eunsa (Anejos de RILCE, n° 52), 2005), p. 67-88.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Auristela y Lisidante*, dans Calderón de la Barca, *Obras completas, t. 1, Comedias* (éd. A. Valbuena Briones, Madrid : Aguilar, 1956) p. 2005-2052.
- , *Casa con dos puertas mala es de guardar*, dans *Ibidem*, p. 276-311.
- , *El castillo de Lindabridis*, dans *Ibidem*, p. 2056-2093.
- , *La desdicha de la voz*, dans *Ibidem*, p. 916-953.
- , *La hija del aire*, dans Calderón de la Barca, *Obras completas, t. 2, Dramas*, (éd. A. Valbuena Briones, Madrid : Aguilar, 1969), p. 715-788.
- , *Hombre pobre todo es trazas*, dans Calderón de la Barca, *Obras completas, t. 1, Comedias* (éd. A. Valbuena Briones, Madrid : Aguilar, 1956), p. 203-233.
- , *Mañana será otro día*, dans Calderón de la Barca, *Ibidem*, p. 570-600.
- , *No hay burlas con el amor*, dans Calderón de la Barca, *Ibidem*, p. 496-527.
- , *La vida es sueño*, (éd. José M. Ruano de la Haza, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 208)) 1994.
- COUDERC, Christophe, « La dramaturgie de l'illusion dans le théâtre classique en Espagne (*Le Grand Théâtre du monde* et *La Vie est un songe* de Calderón) », *Littératures classiques* (« L'illusion au XVII^e siècle »), 44 (2002), p. 239-262.
- , « “Quedar vacío el tablado” : sobre el tiempo y la continuidad de la acción en dos comedias de Lope (*El castigo sin venganza* y *La villana de Getafe*) », dans *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or. Actes du Colloque de Pau (21 et 22*

- novembre 2003) (éd. I. Ibañez, Pampelune : Eunsa (Anejos de RILCE, n° 52), 2005), p. 89-110.
- DIXON, Victor, « El post-Lope : *La noche de San Juan*, meta-comedia urbana para Palacio », dans *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, julio 1995)* (F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (éds.), Almagro : Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1996), p. 61-82.
- FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle* (Genève, : Droz, 1996), 2^e édition augmentée [1981].
- GÓMEZ, Jesús, « Alusiones metateatrales en las comedias de Lope de Vega », *Boletín de la Real Academia Española*, 79 (1992) p. 221-247.
- O'CONNOR, Thomas A., « Is the Spanish *Comedia* a Metatheater? », *Hispanic Review*, (43) (1975) p. 275-291.
- PAILLER Claire, « El gracioso y los “guiños” de Calderón : apuntes sobre “autoburla” e ironía crítica », dans *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro, Actes du Tercer Coloquio del G.E.S.T.E., Toulouse, 31 janvier-2 février 1980* (Paris : Éd. du CNRS, 1980), p. 33-50.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre* (Paris : Messidor-Éditions Sociales, 1987).
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Abrir el ojo*, éd. F. Pedraza et M. Rodríguez Cáceres, *Donde hay agravios no hay celos. Abrir el ojo*, (Madrid : Castalia, 2005).
- , *Lo que son mujeres*, dans *Comedia escogidas* (éd. R. de Mesonero Romanos (BAE 54), Madrid : Atlas, 1952).
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, et PORQUERAS MAYO, Alberto, *Preceptiva dramática del Renacimiento y el Barroco* (Madrid : Gredos, 1972).
- TIRSO DE MOLINA, *No hay peor sordo*, dans *Obras dramáticas completas*, III (éd. Blanca de los Ríos, Madrid : Aguilar, 1958), p. 1016-1068.
- VEGA, Lope de, *Amor con vista*, dans *Obras dramáticas de Lope de Vega*, (Nueva edición de la Real Academia Española, Madrid) (1916-1930), t. X, p. 598-634.
- , *La amistad y obligación*, dans *Obras dramáticas de Lope de Vega* (Nueva edición de la Real Academia Española, Madrid) (1916-1930), t. III, p. 324-354.
- , *Arte nuevo de hacer comedias* (éd. Enrique García Santo-Tomás, Madrid : Cátedra, 2006).
- , *El bobo del colegio* (éd. Javier San José Lera, Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2001).

- , *La dama boba* (éd. Diego Marín, Madrid : Cátedra (Letras hispánicas, 50), 1989).
- , *La noche de San Juan* (éd. A. Stoll, Kassel : Reichenberger, 1988).
- , *El perro del hortelano. El castigo sin venganza* (éd. David Kossoff, Madrid : Castalia, 1970).
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El rey naciendo mujer* (éd. William R. Manson et C. George Peale, Newark : Juan de la Cuesta, 2006).
- WARDROPPER, Bruce W., « The implicit craft of the spanish “comedia” », dans *Studies in spanish literature of the golden age, presented to Edward M. Wilson* (R. O. Jones éd., Londres : Tamesis, 1973) p. 339-356.
- WILSON, Edward M., et MOIR Duncan, *Historia de la literatura española, 3. Siglo de Oro : teatro* (Barcelone : Ariel, 1974).

