



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Divertir, instruire, célébrer
Études sur le théâtre et la théâtralité
dans l'Europe prémoderne
à la mémoire d'André Lascombes

***To entertain, instruct
and celebrate***
*Studies in early modern theatre and
theatricality in memory of André
Lascombes*

Textes réunis par
Jean-Pierre Bordier, Juan Carlos Garrot Zambrana,
Richard Hillman, Pierre Pasquier

Référence électronique

[En ligne], Juan Carlos Garrot Zambrana, « Les *autos sacramentales* et le peuple espagnol », dans *Divertir, instruire, célébrer : études sur le théâtre et la théâtralité dans l'Europe prémoderne à la mémoire d'André Lascombes - To entertain, instruct and celebrate : studies in early modern theatre and theatricality in memory of André Lascombes*, éd. par J.-P. Bordier, J. C. Garrot Zambrana, R. Hillman, P. Pasquier, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne », 2023, mis en ligne le 10-02-2023,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/hommage-lascombes>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

Responsable scientifique
Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN
2107-6820

Mentions légales
Copyright © 2023 – CESR.
Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.nue@univ-tours.fr

Les *autos sacramentales* et le peuple espagnol*

Juan Carlos Garrot Zambrana

Centre d'études supérieures de la Renaissance
Université de Tours

Les *autos sacramentales* sont des pièces allégoriques jouées lors de la Fête-Dieu dans les villes espagnoles. Le lien existant entre le cadre, la fête religieuse, et les représentations nous oblige à prendre en compte ces trois éléments si nous voulons comprendre l'évolution d'un genre théâtral qui a connu une extraordinaire vitalité en Espagne aux XVI^e siècle et tout particulièrement au XVII^e siècle, et qui sera rejeté par les élites au siècle suivant et finalement interdit en 1765. Toutefois, ce genre commence à être revendiqué par certains érudits cent ans après et l'on peut même parler d'une « résurrection » à partir des années 1920, mais en fin de compte le genre restera plutôt confiné dans les Départements des universités et reviendra rarement sur les tréteaux.

Nous nous proposons de retracer ce long parcours ; par conséquent nous allons commencer par présenter la fête et son évolution, ensuite nous nous intéresserons aux représentations en nous interrogeant sur le véritable intérêt qu'elles pouvaient susciter et sur la question du public, ou, pour être plus précis, des publics. Un aspect rarement abordé, celui de la publication à une époque où l'on assiste à un grand engouement pour la lecture du théâtre, retiendra notre attention. Enfin, après avoir expliqué les raisons de leur interdiction, nous allons nous attarder sur la réhabilitation de ces allégories baroques. Ce dernier point présente deux versants à partir d'une même idée, celle qu'il s'agit d'un genre vivant : d'un côté celui de la mise en scène d'anciens titres, notamment, *El gran teatro del mundo*, le plus connu à tout point de vue ; de l'autre, celui de l'écriture de nouvelles pièces par des dramaturges novateurs du XX^e siècle reprenant à leur compte un certain nombre de procédés propres à la tradition allégorique.

* Je prends le mot « peuple » dans les deux sens habituels : selon le *Trésor de la Langue Française Informatisé* « *Peuple* peut désigner soit la totalité de la nation, soit la partie de la nation qui est dominée économiquement et politiquement ».

La Fête-Dieu et le théâtre

C'est Urbain IV qui publie la Bulle *Transiturus* en 1264 où il est question de consacrer des festivités à l'eucharistie ; la citation sera longue mais nécessaire pour bien comprendre comment la fête était envisagée à l'origine.

Par conséquent, pour l'affermissement et l'exaltation de la foi catholique, Nous avons cru avec raison devoir ordonner une commémoration annuelle de ce grand Sacrement. Nous assignons à cette fin un jour déterminé que Nous voulons être le jeudi après l'octave de la Pentecôte. Qu'en ce jour donc les fidèles s'assemblent dans les temples avec un grand concours et une ferveur extraordinaire, que le **clergé et le peuple témoignent leur bonheur par des cantiques de louanges ; que tous chantent des hymnes sacrées**, non seulement en esprit et dans le fond de leur cœur, mais aussi des lèvres et de bouche. Que la foi s'épanche en bénédictions, que l'espérance bondisse de joie, que la charité tréaille d'allégresse ! **Que la dévotion jubile, que les âmes pures se réjouissent et que l'assemblée des saints soit remplie d'une douceur spirituelle !** Que chacun vienne avec une prompte obéissance, avec une volonté pleine d'affection, et accomplisse saintement ses bons désirs par la célébration de cette grande fête ! **Dieu veuille que les cœurs des fidèles s'enflamment d'une telle ardeur que, par leurs pratiques de piété, ils croissent en mérites aux yeux de l'aimable Jésus, qui S'est livré pour prix de leur rançon et qui Se présente pour être leur nourriture en cette vie et leur récompense en l'autre¹.**

C'est pourquoi, Nous vous avertissons et Nous vous exhortons en Notre-Seigneur, Nous vous commandons très étroitement par cette constitution apostolique, en vertu de la sainte obéissance et pour la rémission de vos péchés, Nous vous enjoignons de célébrer tous les ans, dévotement et avec solennité, cette excellente et glorieuse fête, le jeudi assigné ci-dessus. Nous vous prescrivons de la faire diligemment célébrer dans toutes les églises de vos villes et de vos diocèses. De plus Nous vous ordonnons d'exhorter vos diocésains tant par vous-mêmes que par d'autres, le dimanche qui précède la susdite fête, de se disposer saintement à cette solennité, par une sincère confession, par l'aumône, par la prière et par d'autres bonnes œuvres, afin qu'ils puissent participer en ce jour à ce précieux et auguste Sacrement, et par ce moyen, recevoir un accroissement de grâce.

Pour animer les fidèles par des dons spirituels à la célébration de cette grande fête, confiant en la miséricorde de Dieu et appuyé sur l'autorité des bienheureux apôtres Pierre et Paul, Nous accordons cent jours d'indulgence à tous ceux qui, vraiment contrits et confessés, assisteront ce jour-là aux Matines et à la Messe, aux premières et aux secondes Vêpres, et quarante jours à tous ceux qui se trouveront à Prime, à Tierce, à Sexte, à None ou aux Complies. Enfin à ceux qui seront présents, durant quelques uns des jours de l'Octave, à tous ces offices, Nous accordons, pour chaque jour de leur assistance, cent jours d'indulgence.

1 C'est moi qui mets ces lignes en gras.

Donné à Rome, le 11 août de l'année 1264, la troisième année de notre pontificat.
Urbain P.P. IV

Les passages mis en gras témoignent de la joie qui doit régner lors du Corpus et nous croyons que ce n'est pas abusif de penser que nous pouvons y trouver les prémices d'une tension entre sacré et profane, entre dévotion, recueillement, d'un côté, et envie de se distraire, d'un autre, qui va se développer au fur et à mesure que les composants ludiques de la festivité vont prendre de l'ampleur. Mais revenons au commencement.

Clément V reprend la bulle d'Urbain IV qui n'avait pas eu une grande diffusion et demande que le décret soit observé, mais c'est son successeur, Jean XXII, qui instaure véritablement la fête en 1318. Il ordonne que l'on célèbre une Octave, qu'il y ait des processions dans les rues et sur les places, et que l'hostie y soit montrée. Si l'on songe plus précisément à l'Espagne, depuis le tout début du XIV^e siècle on a des témoignages en Aragon et, un peu plus tard, en Castille, notamment à Séville et à Tolède². Par exemple, pour cette dernière ville, les premières allusions datent de 1372 ; il faut souligner cependant que nous n'avons que des données assez éparées. La situation change au cours du XV^e siècle ; déjà pour 1418, on possède des documents qui nous permettent d'affirmer l'importance de la procession eucharistique lors de cette festivité.

On apprend également grâce à l'exhumation des archives tolédanes que même s'il y avait des représentations à plusieurs dates (Noël, Semaine Sainte, Assomption), ce sont celles consacrées à la Fête-Dieu qui se taillent la part du lion et ne cessent de prendre de l'ampleur. Nous savons aussi que les acteurs jouaient sur une scène « mobile », des chars qui s'intégraient à la procession et qui s'arrêtaient ici et là, et qui constituaient une scène simple ou, selon les cas, multiple (TORROJA ET RIVAS, 1977 : 44).

Il ne nous reste qu'une liste de titres et un seul texte complet, l'*Auto de la Pasión* d'Alonso de Campo, de ce qui était une activité très riche : par exemple, en 1500, on a joué quatre pièces tandis qu'en 1508 et 1510, leur nombre monte à neuf, avec une moyenne de sept pour la période considérée, tout en sachant que les pièces pouvaient être reprises d'une année sur l'autre (TORROJA ET RIVAS, 1977 : 44)³.

On rétribuait les acteurs, qui n'étaient pas au début des professionnels. On connaît un certain Alonso del Varco qui a joué le rôle de Jésus dans *Los santos padres* et qui était un homme d'Église (TORROJA ET RIVAS, 1977 : 51-52) ; toutefois pour les rôles de moindre

2 Pour Tolède, voir TORROJA ET RIVAS, 1977 ; pour Séville, LLEÓ CAÑAL, 1975. FLECKNIAKOSKA, 1961, donne une vue d'ensemble de la question ainsi que Very, 1962. Il est toujours utile de se référer au texte pionnier de GONZÁLEZ PEDROSO, 1956 [1865].

3 Par exemple *Adán y Eva o Pecado de Adán* fut joué quatorze fois.

importance, on faisait appel à des simples laïcs comme le faiseur de nattes dont on ne connaît pas le nom et qui intervenait dans *San Ioan decollacio*⁴.

Le cas de Séville, l'autre grande ville castillane pour notre sujet à cette période, mérite également quelques lignes. Au xv^e siècle, les dépenses sont assurées à parts égales par le chapitre de la cathédrale et par la municipalité; les confréries et les guildes commencent à participer à la fête au tout début du xvi^e siècle, voire avant (LLEÓ, 1975 : 6 et 9). En plus de la procession religieuse proprement dite, il y avait un certain nombre d'éléments ludiques : la tarasque, des géants, les *mojarrillas* (personnages ridicules) et, après une date qui est difficile à déterminer, les acteurs des *autos*, sur des chars. Ainsi, sur un document de 1426, on lit que l'on se proposait de « fazer juegos para el día de la fiesta del Corpus por cincuenta florines de oro (faire des jeux pour le jour de la Fête-Dieu pour cinquante florins d'or) ». Reste à savoir en quoi consistaient exactement ces « jeux » et, le plus important, quand pouvons-nous commencer à parler de théâtre, car au début il y a simplement, et certainement sous l'influence de la couronne d'Aragon, un char avec des « tableaux vivants », ce que l'on connaît sous le nom de « roca ». Ce dispositif sera abandonné à la fin du xv^e siècle à la faveur des « châteaux », des structures fixes, également sous l'influence de l'Aragon (LLEÓ, 1975 : 10-15). Ici, les confréries et les guildes jouent un rôle de premier ordre car elles paient les châteaux et les personnages que l'on y voit appartiennent à ces institutions. Lleó évoque par exemple un château proposé par les tisserands : il était « couvert de soie », y apparaissent la Vierge Marie, le Roi Ferdinand, les archevêques saint Léandre et saint Isidore, un Roy d'armes, un porte-en-seigne, deux chanteurs, dix maures et une mauresque. Les châteaux peuvent faire référence à des épisodes de l'histoire de l'Espagne, comme celui que nous venons d'évoquer, et, bien entendu, à l'histoire sacrée. Par exemple en 1530, ce sont les charpentiers qui ont eu le prix du meilleur château, consacré à la Nativité. Il y avait quatre chanteurs plus « un Joseph, un autre qui fait la Vierge, un autre qui fait l'Ange ». Marie doit tenir un jeune enfant auprès d'elle (LLEÓ, 1975 : 16).

En réalité, la participation des groupes populaires est attestée partout. Voici une ordonnance madrilène de 1481, c'est-à-dire lorsque la future capitale de l'empire espagnol était une ville de taille modeste. Elle nous apprend que par ordre du *Corregidor* et des *regidores*, les guildes et les corps de métiers se devaient de participer à la fête avec des jeux « honnêtes » ; si un corps est pauvre, continue l'ordonnance, il peut s'associer avec un autre, mais si jamais l'un d'eux élude cette obligation, il sera sanctionné. Les juifs et les musulmans étaient tenus de faire de même. Les Maures avec leurs « jeux et leurs danses », les juifs, avec leurs danses seulement⁵. On aimerait savoir quels sens donner

4 Le document se limite à donner le métier de l'acteur : « un espartero ». (TORROJA ET RIVAS : 53 n. 95).
5 « [Que] todos los oficios de la villa saquen cada oficio sus juegos con representación honesta, lo más

au mot « jeux », car il semble difficile de songer à des dialogues joués par les Maures : il serait plus sensé de penser à des tableaux vivants.

Il en va de même dans d'autres régions, par exemple en Estrémadure. Les guildes et les confréries pouvaient commander elles-mêmes des pièces : c'est le cas de deux *farsas* de Sánchez de Badajoz, la *Farsa del Molinero* et la *Farsa del Herrero* (CAZAL, 2001 : 63)⁶.

L'engouement pour les représentations était tel que les gens négligeaient la procession et oubliaient même le respect dû à l'eucharistie exposée sur la même place où avait lieu le spectacle :

Lorsque la procession arrive à la place du village le jour de la Fête-Dieu on joue d'habitude une *comedia*⁷, et les gens, désireux de la voir, quittent la procession afin d'avoir une place et négligent l'endroit où le Très Saint Sacrement est exposé, et ceux qui assistent à la *comedia* tournent le dos à l'ostensoir où se trouve le Très Saint Sacrement, et ils gardent leurs chapeaux sur leurs têtes, l'ostensoir étant entouré de séculiers⁸.

Les pièces

Il est difficile de savoir exactement quand les « jeux », les « tableaux vivants », deviennent du théâtre : à Tolède avant la fin du XV^e siècle, bien entendu. En revanche nous avons la certitude que le lien entre une fête consacrée à l'eucharistie et les contenus des représentations a mis du temps à se concrétiser ; même au XVI^e siècle de nombreuses pièces traitent de la Nativité ou mettent en scène des épisodes de l'Ancien Testament. Comme l'écrit Fleckniakoska (1961 : 83), il n'y a pas de différences dans la façon de célébrer toutes

honradamente que ellos pudieren. E sy algund ofiçio fuere pequenno, que se junten dos ofiçios para sacar vn juego. E que qualquier ofiçio que no sacare su juego aquel día sancto. Perpetuamente para siempre jamás en cada anno, que pague de pena tres mil mrs. [maravedies], para la costa de la misma fiesta. E mandaron que los moros e los judíos saquen el dicho día, los moros sus juegos e danças, e los judíos su danza, so la misma pena ». Le texte a été publié par ESCUDERO DE LA PEÑA, 1871, qui l'a trouvé dans le *Libro de acuerdos* madrilène. Cité par VAREY, 1993a : 361. Je respecte l'orthographe de l'original. Enfin, concernant la participation de Madrilènes juifs et musulmans, rappelés que nous sommes en 1481, donc avant l'expulsion des juifs d'Espagne (1492) et du baptême forcé des musulmans de Castille (1502). Nous ne pouvons pas nous attarder sur le sens à donner à cette participation forcée.

6 On peut lire aussi CAZAL, 2010. Le mot *farsa* renvoie ici à une pièce de dévotion.

7 Nous laissons le mot en espagnol car il ne s'agissait certainement pas de ce que l'on entend par comédie.

8 « Cuando llega la procesión el día del Corpus a la plaza de dicho lugar se suele hacer una comedia, y por prevenir los lugares para ello dejan la procesión, y el sitio donde se pone el Santísimo Sacramento está con indecencia, y los que asisten a la comedia tienen vueltas las espaldas a la custodia en que está el Santísimo Sacramento con los sombreros puestos y cercado de seculares ». Cf. TEIJEIRO, 2005 : 112. Il cite le *Libro I de Visitas* de Casar de Cáceres (1595-1716), f. 591v.

les fêtes du calendrier religieux. Toutefois, on sent que peu à peu un lien s'établit avec la transsubstantiation, jusqu'à la progressive instauration d'un théâtre allégorique qui, chez Calderón de la Barca, son auteur le plus important, sera éminemment centré sur la figure du Christ et l'explication du dogme (WARDROPPER : 296 et 319).

Les textes ont gagné donc en cohérence mais aussi en nombre de vers. Au XVI^e siècle on trouve des *autos* qui en comptent environ 400⁹ ; écrit vers 1632, *Le grand théâtre du monde*, 1572. En plus de la pièce principale le public avait droit à deux sortes d'intermèdes, une *loa* au tout début, et un *entremés* à la fin, auxquels s'ajoutaient des danses et des chansons (DÍEZ BORQUE, 1983), des composantes purement ludiques, notamment les dernières, qui, si l'on considère l'ensemble, ne font que reproduire l'hétérogénéité déjà présente dans la procession et se faire écho des propos de la Bulle *Transitirus*, mais qui vont être la cible d'attaques répétées de la part des moralistes¹⁰.

Si parfois on est confronté à des textes assez polémiques, il s'agit d'une minorité, de telle sorte que nous ne pouvons que nous ranger aux côtés de Marcel Bataillon, lequel, face à certains critiques qui défendaient la théorie d'un théâtre né sous la bannière de la Contre-réforme en tant qu'arme contre les protestants, plaide pour une autre intention : celle de revitaliser le sentiment religieux qui chez les croyants avait perdu de sa force (BATAILLON, 1964 : 189).

Dans cette évolution il y a un point fondamental sur lequel toute la critique est d'accord : le rôle décisif joué par les acteurs professionnels, qui se sont substitués aux amateurs¹¹ ; or cette professionnalisation touche également aux auteurs des textes qui écrivent du théâtre profane et du théâtre de dévotion en même temps¹². Le « peuple »¹³ est devenu, au moins dans les villes d'une certaine importance, doublement spectateur : et de la procession et de la représentation dans son ensemble.

9 En fait c'est assez irrégulier. Si l'on se réfère aux pièces du *Códice de Autos Viejos*, dont Pérez Priego a édité quelques-unes, cela va de 365 vers, *Aucto de la degollación de Sant Juan Baptista*, aux 680 vers du *Aucto de la destrucción de Jerusalén*. Pour ces questions, nous renvoyons à l'introduction de Pérez Priego (PÉREZ PRIEGO, 1988) ainsi qu'à REYES PEÑA 1988. Le *Códice* rassemble 96 pièces manuscrites représentatives du théâtre de dévotion joué en Espagne entre 1560 et 1580 environ.

10 FLECKNIAKOSKA, 1961 : 91, cite un passage de Fray José de Jesús María où cet ecclésiastique critique le mélange du religieux avec des histoires d'adultère. Le critique français reprend sa citation à COTARELO, 1904, qui en reproduit bien d'autres à ce sujet.

11 Les troupes professionnelles jouaient partout, même dans les petits villages autour des grandes villes, mais, d'un autre côté, des documents témoignent de l'existence de troupes « mixtes » : certains villages faisaient appel aux acteurs de métier seulement pour les rôles principaux (FLECKNIAKOSKA, 1961 : 120).

12 À quelques exceptions près comme le cas de Valdivielso. FLECKNIAKOSKA, 1961, a insisté sur le rôle joué par la professionnalisation ainsi que par l'incorporation de certains procédés propres au théâtre profane, la *comedia*.

13 J'utilise ici le mot dans le sens de collectivité.

Comme il a été indiqué plus haut, nous entendons par *auto sacramental* une œuvre destinée à être jouée lors de la Fête-Dieu, composée d'un seul acte, de type allégorique et dont l'action tisse des liens plus ou moins évidents avec l'Eucharistie en accord avec le cadre qui lui accordait sa raison d'être. Curieusement, les théoriciens de l'époque ne nous donnent aucune définition du genre ; nous devons donc puiser dans les pièces elles-mêmes qui nous en offrent plusieurs, la plus connue est sans doute la suivante, due à Calderón, le poète qui a mené le genre à son degré le plus haut de perfection, à tel point qu'il en a fait oublier ses prédécesseurs et, cette fois-ci à juste titre, ceux qui ont essayé de lui succéder : « Des sermons mis en vers, des questions de Théologie Sacrée rendues représentables, que ma raison n'arrive pas à expliquer ni non plus à comprendre et que la joie a préparées pour fêter ce jour-ci »¹⁴.

Les deux premiers vers : « des sermons mis en vers », placent ces pièces sur un terrain liturgique comme si elles faisaient partie de la messe ou bien en étaient un prolongement, ce qui est loin d'être une exagération car la Fête-Dieu commençait, justement, par une messe le jeudi, tôt le matin, se poursuivait par une procession solennelle composée par les autorités civiles et ecclésiastiques, si l'on songe aux grandes villes, mais truffée d'aspects ludiques comme nous l'avons indiqué plus haut : groupes de danseurs, accompagnés de musiciens et de chanteurs, la tarasque et les acteurs sur les chars qui allaient servir de scène. Par la suite, en ce qui concerne Madrid, ville sur laquelle nous allons nous focaliser, les troupes jouaient l'après-midi¹⁵.

Dans la capitale de l'empire, le parcours n'était pas apparemment aussi beau, aussi riche qu'à Séville ou à Grenade d'après un témoin de 1634¹⁶ ; en revanche Madrid comptait sur un grand atout, la participation du Roi, toujours présent pendant le règne de Philippe IV, rendant ainsi visible l'union de l'Église, la Monarchie et le Peuple, devenu, nous tenons à y insister, un simple spectateur, autour de la foi catholique. D'autres éléments renforcent le sentiment d'une collectivité qui s'appuie sur deux piliers, Foi et Monarchie. Il nous est parvenu une description du jeudi du Corpus de 1626 faite par Cassiano del Pozzo, « passionné de sciences naturelles, des antiquités romanes, biblio-

14 « Sermones / puestos en verso, en idea / representable cuestiones / de la Sacra Teología, que no alcanzan mis razones / a explicar ni comprender / y el regocijo dispone / en aplauso de este día ». Cf. Calderón de la Barca, *Loa para el auto La segunda esposa y triunfar muriendo* (CALDERÓN DE LA BARCA, 1987 : 427).

15 Ces ingrédients ludiques et notamment l'utilisation de la tarasque ajoutent des touches joyeuses qui vont parfois très loin ; sans s'y référer précisément, Azpilicueta critiquait le manque de dévotion de certains. Cf. Martín Azpilicueta, *Comento en romance a manera de repetición latina y Scholastica de juristas sobre el capítulo Quando de Consecratione, dist. prima*, cité par BATAILLON, 1964 : 190.

16 *Cartas de algunos padres de la C.J.*, 1861 : p. 63, lettre du 20 juin 1634.

graphe d'une grande envergure ; collectionniste d'art »¹⁷ qui faisait partie de la suite du Cardinal Francesco Barberini, neveu et légat *a latere* du pape Urbain VIII et qui a assisté à la messe, à la procession ainsi qu'aux représentations. Il a été frappé par de très belles tapisseries qui ornaient les rues dont certaines étaient au sujet religieux (les actes des apôtres, l'Apocalypse), ce à quoi l'on pouvait s'attendre, alors que d'autres chantaient des exploits des armées de Charles Quint (DEL POZZO, 2008 : 161-162). Par conséquent, l'union évoquée plus haut se donne à voir partout et bien entendu, elle apparaît également sur les tréteaux¹⁸.

Les textes, de leur côté, donnaient à voir et à entendre une année après l'autre l'histoire de la Rédemption : la tentation, la chute et le rachat toujours possible pour la brebis égarée pourvu qu'elle croie en son Sauveur et obéisse à son Église, car sans elle, point de salut. Afin de varier leurs intrigues et d'éviter la lassitude, les poètes avaient recours aux associations allégoriques les plus variées, de telle sorte que le Christ pouvait apparaître sous la forme d'un Pèlerin (*El Diablo mudo*), d'un jeune Berger (*El día mayor de los días*), mais aussi d'un arbre étrange (*La humildad coronada de las plantas*), d'un personnage de la mythologie (Cupidon : *Psiquis y Cupido*) ou même sous celle de Charlemagne (*La mesa redonda*)¹⁹; pour ne pas parler des pièces dites de circonstances σπ où l'on confondait le Roi des cieux avec l'un des souverains de la maison d'Autriche...

Le dialogue fournissait maintes explications afin de rendre accessible l'allégorie qui se devait d'être à la portée de quiconque pour ne pas empêcher la compréhension de ses grandes lignes, car saisir le sens dans son ensemble était réservé à une minorité. Songeons ne serait-ce qu'à la langue, si proche de celle des prédicateurs « *cultos* », précieux, qui cherche l'admiration du récepteur lettré plus que le simple *docere* des fidèles²⁰. Ajoutons à cela que l'insertion de l'ingrédient dogmatique, abstrait, constituait un redoutable « exercice obligé » rendant sinon la pièce tout entière au moins certains passages, notamment chez Calderón, arides, rébarbatifs²¹. On pourrait rétorquer à cette opinion, très par-

17 Nous traduisons PROFETI, 2001 : 85.

18 Nous nous sommes occupé de cette question à plusieurs reprises, voir par exemple GARROT ZAMBRANA, 2010, 2011 et 2013a.

19 Tous ces *autos* ont été écrits par Calderón, exception faite de ce dernier, œuvre de Vélez de Guevara. Pour leur étude, voir GARROT ZAMBRANA, 2013b.

20 Cf. Manfred TIETZ, 2006a.

21 Dans les *autos sacramentales*, l'infériorité du théâtre lu par rapport au théâtre mis en scène s'accroît et Calderón lui-même en était bien conscient comme il l'a signalé dans son Prologue à la *Primera parte de autos sacramentales de don Pedro Calderón de la Barca*. Cf. GARROT ZAMBRANA, 2017.

tagée d'ailleurs et par de fervents catholiques et par de solides mécréants, son caractère anachronique. Certes, il nous faut au préalable évoquer le récepteur de l'époque²².

Les différents types de public et la compréhension des pièces

Tout d'abord les chars étaient envoyés au parvis de l'Alcazar ; le souverain et sa famille pouvaient regarder aisément le spectacle depuis les fenêtres de leur palais, bien que tous les Madrilènes qui le souhaitaient aient eu la possibilité, paraît-il, de profiter également de la fête en se plaçant devant les chars (GONZÁLEZ PEDROSO, 1952 [1865] : XXXII-XXXIII). Ensuite, le même jour ou le lendemain et le samedi, en sans rentrer dans le détail, les acteurs partaient jouer au minimum devant le Conseil de Castille, les échevins de la ville et, enfin, devant le peuple qui, cependant, n'avait pas droit à toutes les œuvres comme le prouvent ces indications concernant les festivités de 1643 : le samedi matin « les deux premiers seront joués devant Monsieur D. Francisco de Alarcón. L'après-midi, tous les quatre, devant Monsieur le Président du Conseil de Castille, dont deux seront représentés sur la place pour le peuple »²³ ; ceci pourrait expliquer en partie pourquoi au XVII^e siècle, à partir des années 1630 mais, avec plus de certitude, après 1648, les acteurs se produisaient également dans les *corrales de comedias* (les salles de théâtre public)²⁴. Or, le public n'était pas exclusivement citadin, loin de là puisque, après avoir travaillé à la capitale, les acteurs parcourent les campagnes. Pour ne citer qu'un cas, voici la tournée effectuée en 1604 par la troupe de Gaspar de Porres, engagée par les échevins madrilènes et qui après les représentations du vendredi part vers Ciempozuelos où elle donne deux *autos* le samedi, ensuite le lundi matin elle est à Illescas (deux *autos* et une *comedia*). Le mardi matin à Esquivias, elle propose l'un des *autos* et trois *entremeses*. Finalement, elle arrive à une autre grande ville, Tolède, le jeudi de l'octave « pour y jouer les autos étrennés dans la capitale »²⁵. On se doit de constater d'abord la prééminence de Madrid par rapport à Tolède déjà au tout début du XVII^e siècle ; la situation s'est inversée par rapport au Moyen Âge et au siècle précédent. Deuxièmement, les Tolédans demandent des pièces allégoriques seulement, tandis que les villages semblent vouloir davantage de textes

22 Voir à ce sujet TIETZ, 2006b.

23 Nous traduisons d'une manière abrégée SHERGOLD ET VAREY (1961 : 40-41). Le peuple a dû attendre le samedi pour voir deux des quatre autos. En fait, ce sont les rois qui, le jeudi, ont droit à l'ensemble des pièces et les membres du Conseil Municipal, le lendemain. N'oublions pas que c'était la ville qui payait et les acteurs et les décors de la fête.

24 Cf. VAREY, 1993b.

25 FLECKNIAKOSKA, 1961 : 114. SALOMON, 1960, a étudié l'activité théâtrale dans les villages de Madrid et Tolède.

ludiques : la *comedia* à Illescas, les trois *entremeses* à Esquivias²⁶. Il semble évident aussi que pour les habitats d'Esquivias, la présence d'une bonne troupe d'acteurs relève de l'exceptionnel et qu'ils voulaient saisir l'occasion pour assister à des spectacles plus variés.

Quoi qu'il en soit, on pourrait en conclure que tous, du roi à l'ouvrier, du lettré féru de théologie à l'homme peu instruit, pourvu certes d'une certaine culture religieuse et littéraire mais désireux plutôt de se distraire que de parfaire ses connaissances théologiques, tous donc aimaient le théâtre allégorique. Or, cette hypothèse aurait besoin d'être fortement nuancée. D'abord on devrait s'interroger sur ce que les gens appréciaient et ce que les gens comprenaient... Dans ce sens, il est fort probable, comme l'a souligné Marcel Bataillon, que l'enjeu n'était pas tellement de faire comprendre mais de faire sentir, d'émouvoir²⁷, puisque même Calderón, réputé par sa solide formation intellectuelle, par sa familiarité avec les textes sacrés et la pensée scolastique, écrivait du théâtre et non des traités de philosophie²⁸. Le poète lui-même l'a clairement exprimé dans sa *loa* citée plus haut : il s'adresse à la foi et non à la raison, car elle est incapable de comprendre les mystères du dogme ; cependant il ne pouvait pas gloser sur le fait qu'il faisait appel aux sens, qu'il comptait sur la beauté de la mise en scène pour captiver son public²⁹, sans pour autant tomber dans une approche qui excluait complètement la pensée : « Celui qui n'est à même de se faire comprendre des savants et des ignorants ne fait rien »³⁰. Par conséquent, il semblerait que le dramaturge s'adressait à tous, sans privilégier un « public » plutôt qu'un autre ; c'est l'avis de Tietz (2006b : 576). Néanmoins, si nous lisons avec attention sa Préface à *Autos sacramentales*, on constate qu'à la fin de sa vie, au moment du bilan, tout en s'adressant à tous, Calderón est particulièrement fier de pouvoir compter sur un certain secteur, le plus élevé du point de vue social : « mes *autos sacramentales*, représentés lors de la Fête-Dieu devant leurs Majestés et leurs Royaux Conseils depuis plus de trente ans » (CALDERÓN, 2020 : 1209-1210)³¹,

Si les contemporains nous avaient laissé davantage de témoignages, nous pourrions mieux cerner le problème car autant les descriptions de la procession du Corpus Christi

26 La même situation peut être constatée lors d'autres « tournées ». Cf. FLECKNIAKOSKA, 1961 : 116-117.

27 Marcel BATAILLON, 1964 : 189.

28 Manfred TIETZ a beaucoup insisté sur cette question ; il a aussi souligné le fait que probablement le public le moins lettré ne comprenait pas tout, loin de là, des vers caldéroniens. Voir parmi d'autres travaux de ce critique, TIETZ, 2002 et 2006b.

29 Il s'en est expliqué dans sa Préface à la Première partie d'*Autos sacramentales* déjà citée. Cf. Juan Carlos GARROT ZAMBRANA, 2017 et 2020.

30 « No hace nada el que no hace / que queden de lo que piensa / docto y no docto capaces ». Pedro Calderón de la Barca, *El sacro Parnaso* (CALDERÓN, 1987 : 780).

31 « [...] los autos sacramentales, que en su festivo día se han representado a sus Majestades y a sus Reales Consejos de más de treinta años a esta parte » (CALDERÓN, 2014).

ne manquent pas, autant les commentaires sur les représentations nous font défaut. La Bibliothèque Nationale d'Espagne garde quelques manuscrits, intitulés généralement *Noticias de Madrid*, assez décevants de ce point de vue³² : dans le meilleur des cas, on énumère des personnages, on s'attarde sur le parcours de la procession ou l'on évoque un fait divers. Il y a aussi des *relaciones* ou des récits de voyage, mais assez vagues ; ici également parfois, on oublie les pièces ; d'autres les relèguent à la fin se contentant de généralités³³. Ainsi, le docteur Juan Manuel de la Peña décrit par le menu les défilés de la Fête-Dieu de 1626, qui ont dû être particulièrement brillants car il y avait à la Cour un illustre invité, le cardinal Barberini, sans daigner nous informer du moindre des aspects de ce qui nous intéresse, exception faite du nom des poètes et des chefs des troupes :

L'après-midi, Andrés de la Vega et Avendaño, chefs de troupe, ont joué sur huit chars devant leurs majestés des *autos*³⁴, et ils les ont par la suite joués devant le Légat du Pape au monastère de l'Encarnación ; celui-ci a été charmé par tant de beaux costumes, par la représentation, par les machines et par la subtilité des allégories, dignes de ces grands esprits qui sont Lope de Vega Carpio et le docteur Mira de Amescua³⁵.

Cassiano del Pozzo, qui, comme nous l'avons déjà indiqué, accompagnait le cardinal, se montre un peu plus disert. Son témoignage nous intéresse particulièrement, car il s'intéresse au contenu des pièces, à la mise en scène et aux intermèdes, tout en passant sous silence les noms des dramaturges, pourtant Lope était bien connu à l'étranger, et des acteurs. Par exemple, il exprime sa désapprobation de la teneur irrespectueuse de cer-

32 Nous en avons lu plusieurs : voir par exemple le manuscrit d'Antonio de León Soto et celui de don José Antonio de Armona.

33 Pour avoir plus de précisions, il faut se référer aux archives de la ville de Madrid, publiés par SHERGOLD ET VAREY, 1961.

34 En 1626, on jouait à Madrid quatre *autos* et on gardera ce même chiffre jusqu'en 1645. En 1646 et 1647, il n'y en eut pas. À partir de 1647, on va jouer deux pièces seulement, qui seront toujours écrites par le même poète, Calderón, à partir de 1648 (VAREY, 1964 : 218).

35 « A la tarde Andrés de la Vega y Avendaño, autores de comedias, en ocho carros triunfales representaron a sus magestades autos, y desde Palacio iban a la Encarnación a servir con ellos al señor Legado, que se alegró de ver tantas galas, propia representación, ingenio de tramoyas y agudeza de alegorías dignas de los felices ingenios de Lope de Vega Carpio y el doctor Mira de Mescua ». Juan Manuel DE LA PEÑA, 1626 : 21v. Soulignons le fait que, après dix-huit feuillets consacrés à l'arrivée du cardinal, il y en a quatre qui traitent du Corpus et quatre lignes de pièces dont on ignore le titre. Nous pouvons constater le peu de poids que finalement avait le théâtre pour certains. D'ailleurs, les documents de la Municipalité de Madrid, qui avait la responsabilité de l'organisation des fêtes, qui engageait les troupes et payait les poètes parfois, ne nous indiquent pas les titres des pièces ni le nom de leurs auteurs, ce qui, d'un autre côté, peut-être dû à une perte des documents. Voir à ce sujet SHERGOLD ET VAREY (1959 : 94-96) qui pour la période allant jusqu'en 1636 n'ont trouvé que deux références précises.

taines chansons³⁶ ; il décrit brièvement le déroulement de la fête théâtrale et nous donne l'intrigue des deux pièces jouées le jeudi, puis des deux autres du vendredi, ce qui a amené certains chercheurs à essayer d'identifier ces *autos*, sans grand succès³⁷. Il faut dire aussi que nous ne savons pas jusqu'à quel point del Pozzo comprenait le dialogue, mais dans le pire des cas, il était à même de suivre les grandes lignes du dialogue. Les intrigues étaient assez variées : le jeudi il a été question de la vie et de la conversion de saint François et d'un crime rituel perpétré par un groupe de juifs à Ségovie. Le vendredi, de l'échec des Anglais, qui ont voulu s'emparer de Cadix³⁸ et de l'âme que le Malin voudrait détourner du bon chemin et qui peut compter sur l'aide de son Ange gardien. Nous avons donc un éventail de thématiques varié : un événement récent (l'échec anglais) et un fait divers datant du XV^e siècle qui a eu lieu à Sepúlveda (province de Ségovie, au nord de Madrid)³⁹, donc des intrigues reliées à l'histoire de l'Espagne et à la lutte de la Foi contre ses ennemis qui vont être associées à une hagiographie (la vie de saint François) et à un conflit typique du théâtre allégorique. L'ennui est qu'il nous est impossible de relier des telles intrigues à des œuvres écrites par Lope de Vega et Mira de Amescua⁴⁰. Il y a bien un *auto* consacré à la victoire sur les Anglais, mais de la plume de Pérez de Montalbán et, qui plus est, apparemment joué au Corpus de Séville de 1626⁴¹ ; sur le crime rituel, sujet peu prisé des dramaturges de l'époque (GARROT ZAMBRANA, 2013b et 2013c), Lope a écrit, certes, *El niño inocente de La Guardia*, or ce n'est pas une pièce allégorique mais une *comedia* en trois actes qui se passe en France et à La Guardia (province de Tolède, au sud de Madrid)⁴². Le spectacle lui est apparu très long bien que del Pozzo ne s'en plaigne pas et si le jeu des acteurs et les dialogues ne l'ont pas beaucoup touché, il a énormément apprécié la richesse des costumes portés par les acteurs⁴³. Toutefois, il nous

36 Cf. DEL POZZO, 2008 : 166. Il a dû s'en ouvrir à ces hôtes puisque quelqu'un l'a assuré qu'avant on en chantait de plus obscènes.

37 La question a été abordée par SIMÓN DÍAZ, 1978-89 et par PROFETI, 2001.

38 Les Anglais avec leurs alliés hollandais ont débarqué à Cadix le 1^{er} novembre 1625 et on dû quitter la ville à la fin du mois. Sur cet événement et sa répercussion, voir FERRER VALLS, 2012.

39 En effet, à la fin du XV^e siècle il y a eu un procès à Sepúlveda, ville de la province de Ségovie, contre des juifs accusés de ce délit, qui a été étudié par ANTORANZ, 2007.

40 Voir SIMÓN DÍAZ, 1978-89 et PROFETI, 2001 qui s'y sont essayé sans succès.

41 PÉREZ DE MONTALBÁN, 1626. Pour une étude de la pièce, voir FERRER VALLS, 2012. Le manuscrit a été longtemps perdu : on connaissait seulement son titre.

42 *El niño inocente de La Guardia* fut publié en 1617, ce qui veut dire qu'elle a été écrite bien avant ; pour cette raison, en dehors du fait qu'elle n'est pas un *auto*, il est impossible que l'on ait pu la jouer à Madrid en 1626, sans parler de la différence de lieu de l'action : Ségovie-La Guardia, que l'on pourrait mettre sur le compte d'une mauvaise compréhension de del Pozzo. En revanche, nous savons qu'en 1638, elle a encore été jouée à Málaga (RENNERT ET CASTRO, 1968 : 479). Nous avons analysé cette pièce à plusieurs reprises. Voir GARROT ZAMBRANA, 2013c.

43 Cassiano DEL POZZO, 2008 : 164-167.

dit que le cardinal Barberini était parti le vendredi visiter la duchesse d'Albuquerque après le premier acte (peut être la première des pièces car les *autos* n'en avaient qu'un). En revanche, nous ne savons si le départ a été provoqué par l'ennui ou par une contrainte protocolaire... Quelques années plus tard, le prince Balthasar-Charles, héritier du trône, aurait été plus tranchant si l'on en croit un commentaire d'un certain Jeroni de Torres, qui écrit une lettre à un ami au sujet des *autos* de 1643, et qui était lui-même fort mécontent du spectacle : « les *autos*, même s'ils ont duré cinq heures et demie, ont été très mauvais et les allégories incompréhensibles depuis le début »⁴⁴. Impossible de se forger une opinion avec si peu d'éléments, mais on peut déduire de ces témoignages que si le spectateur ne comprenait pas bien l'allégorie, il perdait pied dès le début et par conséquent s'ennuyait. D'un autre côté, nous sommes devant des spectateurs qui ne répondent pas à la catégorie « populaire » en tant que groupe sociologique, tout au moins le Prince qui d'ailleurs était obligé de garder une certaine contenance. Mais le spectacle se devait de plaire à tous et, comme nous l'avons déjà souligné à plusieurs reprises, « tous » était un ensemble d'une grande hétérogénéité car nous savons que les spectateurs potentiels d'un *auto sacramental* appartenaient à des couches sociales assez disparates et que leur culture allait des rudiments du fidèle analphabète à l'érudition du théologien confirmé⁴⁵. Pour le premier il fallait rendre la leçon morale claire, simple, compréhensible, en faisant appel à ses sens ; au deuxième il fallait lui offrir un bon échantillon de passages bibliques, de paraphrases des Pères de l'Église...⁴⁶ On a évoqué souvent la difficulté d'accès pour les fidèles peu érudits aux Saintes Écritures et à d'autres textes, disponibles uniquement en latin ; néanmoins, même ceux qui ne lisaient pas le latin connaissaient la Bible : des ouvrages de dévotion ainsi que des sermons servaient d'intermédiaires. Francis Cerdan cite à ce propos le prédicateur Terrones del Caño : « [il convient de] dire en latin les premiers mots de l'Évangile, en citant le chapitre, et les traduire en langue romane [...] »⁴⁷.

44 « Los autos, aunque duraron sinco [sic] horas y medias, fueron muy malos y las alegorías perdidas ya en sus principios ». Il nous apprend que le deuxième était écrit par Calderón et parlait de la Catalogne. Le prince Balthasar-Charles, quant à lui, était d'une fort méchante mauvaise humeur car on ne l'avait pas préparé son diner et n'avait pas apprécié ni les chars ni la représentation. Cité par Fernando BOUZA, 2001 : 436.

45 Cf. TIETZ, 1982 et 1984, et DíEZ BORQUE, 1983 : 35 *sqq.*

46 Cf. les propos de Calderón de la Barca inclus dans la « Préface au lecteur » de ses *Autos sacramentales* (1677) : « Habrá quien diga que ha sido flojedad no sacar las citas a margen. A que se responde que para el docto no hacen falta y para el no docto, hicieran sobra ». (« Certains diront que c'est une faiblesse que de n'avoir pas inséré les citations en marge. À quoi l'on répond que pour le lecteur savant elles ne sont pas nécessaires et qu'elles sont superflues pour celui qui ne l'est pas ».) Pour le texte espagnol, voir CALDERÓN, 2014, pour le texte français, CALDERÓN, 2020.

47 « [conviene] decir en latín las primeras palabras del Evangelio, citando el capítulo, y volverlos en romance [...] » (TERRONES DEL CAÑO, 1946 : 104-105. Cité par CERDAN, 2000 : 88).

Or, Calderón n'agit pas autrement dans une pièce de jeunesse, *La hidalga del valle*⁴⁸, bien que l'usage du latin reste très rare et réduit le plus souvent à certains hymnes liturgiques, par exemple le *Gloria*. Le procédé le plus courant que l'on retrouve dans les pièces est d'évoquer le nom du prophète ou bien de l'évangéliste dont il est question et de reproduire la citation, ou encore de les faire intervenir en tant que personnages⁴⁹. On est en droit d'affirmer par conséquent que la fonction de toutes ces situations dramatiques, maintes fois utilisées dans les *autos*, n'est pas de faire étalage d'érudition dans le domaine théologique ; tout au moins n'est-ce pas le but principal. Avant tout, on cherche à faire œuvre de catéchèse, comme les prédicateurs à l'église. D'ailleurs il nous semble que les dramaturges ont tendance à mettre à profit un nombre relativement limité de passages. Il faudrait une étude plus large pour affirmer avec plus de force ce que nous sommes en train d'avancer, mais, par exemple, les semaines de Daniel reviennent sans cesse dans les dialogues, ce qui paraît normal vu l'importance de ce texte ; mais d'autres citations reviennent aussi non pour des raisons théologiques, mais poétiques. On reprend ainsi une expression à même de frapper le public, par exemple, « le tonnerre » d'Isaïe (v. 226), mentionné aussi par Calderón⁵⁰. De plus, le dramaturge a utilisé « l'architecture des idées » pour reprendre l'expression de Lucien-Paul Thomas, c'est-à-dire, qu'il profite du mouvement des personnages pour rendre de façon très visuelle et concrète une action⁵¹.

Quoi qu'il en soit, ce genre de pièces plaisait puisque la ville de Madrid payait très cher le texte et la préparation du spectacle ; aussi, il faut croire que les spectateurs devaient avoir suffisamment de jugement esthétique puisqu'ils ont accepté le monopole calderonien des années 1640 à l'interdiction de la représentation des *autos sacramentales* en 1765 (GARCÍA RUIZ, 1994 : 69).

La publication des *autos* au XVII^e siècle

Pour l'instant, nous avons considéré la question du point de vue du spectacle, un spectacle gratuit pour tous et qui pour certains pouvait être une opportunité de profiter d'un

48 Sur Calderón et la Bible, il faut lire MORREALE, 1983. ARELLANO, 2001 consacre aussi un chapitre à cette question. En ce qui concerne *La hidalga del valle*, cf. CALDERÓN, 1987 : 123.

49 Mira de Amescua, par exemple, préfère qu'un personnage sur scène, en l'occurrence l'Envie, répète ce que Ezéchiel, Zacharie et David disent en coulisses, ou encore qu'un personnage procède à la lecture de plusieurs passages de l'Ancien Testament en mentionnant le livre auquel appartiennent les citations (MIRA DE AMESCUA, *Las pruebas de Cristo* : v. 256-284) ; dans *La jura del príncipe*, il fait intervenir saint Paul et saint Jean l'Évangéliste, qui apparaissent brièvement (MIRA DE AMESCUA, 1972 : v. 857-919).

50 Cf. *El divino Jasón*, Calderón, 1992 : v. 43-44.

51 Lucien-Paul THOMAS, 1971. Son article « Les jeux de scène et l'architecture des idées », qui a fait date, fut imprimé pour la première fois en 1925. Voir aussi au sujet de la visualisation des concepts abstraits, TIETZ, 1993, qui ne cite pas le travail de Thomas.

divertissement auquel ils n'avaient pas accès les autres jours. Mais il nous reste à prendre en compte un point très peu abordé, celui de la lecture, que nous nous devons d'aborder ne serait-ce que brièvement⁵².

Tout chercheur intéressé par le théâtre religieux a pu constater l'abondance d'hagiographies ou d'œuvres mariales proposées par les libraires de l'époque, face au manque d'imprimés du théâtre allégorique, pourtant bien riche en manuscrits. Ajoutons que le simple fait de parcourir les tables des matières des rares recueils consacrés au théâtre de la Fête-Dieu laisse apparaître une, appelons-la ainsi, réticence, à le faire imprimer tout seul, sans l'accompagner d'autres pièces appartenant à des genres différents allant du théâtre de dévotion à l'intermède. Comment expliquer qu'un corpus si riche soit si rarement édité ? D'autant plus que nous savons l'industrie éditoriale florissante à cette époque et que nous connaissons le manque de scrupules des imprimeurs et des libraires qui n'hésitaient pas à voler des manuscrits, à s'en servir pour faire des éditions frauduleuses, à attribuer à des auteurs réputés des titres nés de la plume d'autres dramaturges afin d'attirer l'acheteur⁵³. On pourrait alléguer maintes preuves mais on se contentera d'en donner une seule :

C'est en effet par convoitise qu'on m'a par le passé volé des textes pour les faire imprimer, comme le prouvent ces volumes où ils ont été réunis par douzaines sans ma permission, par convoitise qu'on en a publié sous mon nom tant d'autres qui ne m'appartiennent pas, et c'est encore par convoitise qu'on publie aujourd'hui un livre intitulé *Parte V des Comedias de Calderón*, tout plein de falsifications – par exemple, certaines ont été imprimées à Madrid et non, comme l'indique ce livre, à Barcelone ; et il ne dispose ni de licence, ni d'autorisation du Vicaire, ni du Conseil, ni d'approbation d'une personne connue. Et en fin de compte, sur dix *comedias* qu'il contient, il n'y en a pas quatre qui soient à moi, ni même une seule devrais-je dire, car ayant été copiées en catimini pour être ensuite vendues et achetées par des personnes qui ne pouvaient ni les vendre ni les acheter, elles sont pleines d'imperfections, d'adultérations et de défauts⁵⁴.

52 Je préparais depuis longtemps un travail consacré à cette question : la publication de l'article de Davinia RODRÍGUEZ ORTEGA, 2018, qui coïncide avec mes propres conclusions, rend inutile la poursuite de mes recherches pour le moment.

53 Les poètes espagnols n'arrêtent pas de s'en plaindre dans leurs prologues. Nous ne pouvons pas nous arrêter sur cette question qui a donné lieu à une bibliographie abondante dont nous ne citerons ici qu'un article de l'éminent calderoniste Don W. CRUICKSHANK (2000).

54 CALDERÓN, 2020 : 1209. Voici l'extrait en espagnol : « pues, no contenta la codicia con haber impreso tantos hurtados escritos míos como andan sin mi permiso adocenados, y tantos como sin ser míos andan impresos con mi nombre, ha salido ahora con un libro intitulado: *Quinta Parte de Comedias de Calderón*, con tantas falsedades como haberse impreso en Madrid y tener puesta su impresión en Barcelona, no tener licencia, ni remisión, ni del Vicario, ni del Consejo, ni aprobación de persona conocida. Y finalmente, de diez comedias que contiene, no ser las cuatro mías, ni aun ninguna pudiera decir, según están no cabales, adulteradas y defectuosas, bien como trasladadas a hurto para vendidas y compradas de quien ni pudo comprarlas, ni venderlas ». Cf. CALDERÓN, 2014.

Bref, si l'on gagnait de l'argent avec les livres de théâtre, quelle qu'en soit sa thématique, profane ou religieuse, pourquoi ne pas essayer d'en faire autant avec le théâtre allégorique ? Ou bien les *autos* plaisaient lors de leur mise en scène autant qu'ils ennuyaient lors de leur lecture, ou bien il n'y avait pas de manuscrits sur le marché, théorie défendue par Ruano de la Haza (2016) à partir de documents tardifs (fin du XVII^e siècle) et qui nous semble insatisfaisante. Calderón lui-même a donné la réponse dans sa préface déjà citée : le genre ne se prêtait guère à la lecture et seuls quelques amateurs éclairés pouvaient y trouver le plaisir que l'acheteur des *Partes de comedias* et des *sueeltas* retirait de ces dernières⁵⁵.

Raisons de la prohibition

Au XVIII^e siècle, à Madrid, comme les pièces n'étaient plus jouées après la procession sur le parvis du palais ni sur d'autres espaces ouverts mais seulement dans les théâtres, elles se sont en quelque sorte détachées du cadre festif, elles sont devenues « autonomes », pour ainsi dire, et en même temps vraiment populaires d'un point de vue sociologique, car les groupes dominants (les souverains, les Conseils, les hommes acquis aux Lumières) s'en sont éloignés. Cette autonomie leur sera fatale⁵⁶.

En effet, les élites intellectuelles de l'Espagne des premiers Bourbons ont progressivement abandonné pour la plupart d'entre elles l'esthétique baroque pour en arriver à la détester ; et à l'horreur que leur inspiraient une langue poétique peu « naturelle » et des codes théâtraux contraires aux règles classiques, sont venus s'ajouter des arguments d'ordre moral qui n'avaient rien d'inédit et se répétaient depuis le XVI^e siècle.

Un homme de lettres bien connu de l'époque, Clavijo y Fajardo, affirme que les spectateurs ne comprenaient rien aux paroles : pour eux c'était du grec. Or le *docere* constituait l'un des alibis qui avait assuré la pérennité du théâtre en général pendant le siècle d'Or⁵⁷ ; comme il n'existait plus d'après tous les polémistes qui partageaient les idées de Clavijo, rien ne justifiait plus la continuité du genre. À cela viendront s'ajouter des arguments de type moral, focalisés sur les composants ludiques de la représentation et qui faisaient écho au caractère composite de la procession elle-même, rappelons-le.

55 Il y avait au XVII^e siècle trois sortes d'imprimés : des recueils de pièces d'un même écrivain connus sous le nom de *Parte de comedias* ; des sortes d'anthologies avec des textes appartenant à plusieurs dramaturges appelées *Parte de diferentes autores* ; enfin, des pièces isolées, connues sous le nom de *suelta*.

56 Voir sur cette question, les travaux de René ANDIOC, 1970, d'ESQUER TORRES, 1965, de Mario Hernández, 1980 et de GARCÍA RUIZ, 1994, déjà cité. VAREY, 1993b : 23, signale qu'après 1705 il n'y a plus de représentation devant les rois : les *autos* sont seulement joués dans les *corrales* devant le « peuple ».

57 À celui-ci pouvait s'ajouter que l'argent des théâtres publics était en partie destiné aux hôpitaux, ainsi que le besoin que le peuple avait de s'amuser en de temps de détresse...

L'engouement pour ces pièces brèves n'était pas l'apanage des milieux populaires ; il était partagé aussi par les gens cultivés qui boudaient la pièce principale, ne prêtant attention qu'aux intermèdes⁵⁸ ; ce qui plaisait, à tout le monde apparemment c'étaient les chansons, les danses, les intermèdes, tous de caractère profane et jugés déplacés par les détracteurs du théâtre religieux en général. D'un autre côté, on va aussi brandir un topos qui constitue une véritable ritournelle dès le XVI^e siècle, le fait que des comédiens à la moralité plus que douteuse puissent jouer le rôle de la Vierge Marie, du Christ ou d'un saint, donnant lieu à des interventions salaces du public.

Menéndez y Pelayo (1941 : 93-94) affirme que Luzán, l'un des ennemis de Calderón, visait juste lorsqu'il pointait certains défauts de ce dernier ; soit, bien que nous ne soyons pas obligés de partager cet avis, mais les arguments d'ordre moral sont dispensés avec une mauvaise foi qui ne reculait pas devant rien. La meilleure preuve nous en est fournie par un passage de Moratín qui semble décrire une représentation de son temps afin de justifier l'interdiction du théâtre religieux, alors qu'en réalité, il ne fait que copier un *Memorial* adressé à Philippe II à la toute fin du XVI^e siècle ou, sait-on jamais, reprendre une anecdote colportée depuis longtemps. Il y est question d'une actrice à la vie certainement peu exemplaire qui jouait le rôle de la Vierge lors de l'Annonciation, et qui apprenant qu'elle avait été choisie pour enfanter le Fils de Dieu disait : « Comment cela sera-t-il, puisque je ne connais pas d'homme ? » En l'entendant certains spectateurs lui auraient adressé des propos très lestes⁵⁹.

Toutefois force est de reconnaître que, comme le signale García Ruiz, 1994 : 77, l'interdiction n'a pas soulevé de protestations de la part des acteurs à cause d'une éventuelle perte de profit, ni non plus de la part du public ; ainsi, pour toute réponse les comédiens se sont contentés de récupérer une pièce jouée en 1762, une version de *l'Iphigénie* de Racine de la plume de Cañizares. Avouons que le choix laisse songeur⁶⁰, d'autant qu'il nous pose des questions au sujet du véritable attachement des Madrilènes au genre qui venait d'être chassé de la cité⁶¹.

58 Cité par TIETZ, 2006b : 565, n. 10.

59 LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1830 : XXXII-XXXIII. Moratín cite le passage évangélique en latin : « Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco ? », Luc, 1-34, après avoir indiqué que les acteurs, bien entendu, parlaient en castillan. Le témoignage du XVI^e siècle est transcrit par COTARELO, 1904 : 67.

60 Le décret, reproduit par COTARELO, 1904 : 657, ainsi que par GARCÍA RUIZ, 1994 : 75, a été signé au beau milieu de l'octave du *Corpus*. Par conséquent, il faut souligner que si les spectateurs avaient été contrariés par l'interdiction, ils auraient exprimé leur mécontentement ou, tout au moins, auraient boudé les représentations de la tragédie qui leur était proposée en échange.

61 ANDIOC, 1970 : 401, a insisté sur le détachement progressif du public populaire des *autos* à la faveur d'autres genres tels que la comédie de magie.

Réhabilitation du théâtre allégorique

Après cette date les *autos* ont disparu des tréteaux mais aussi des imprimeries et il faudra attendre un siècle pour les voir revenir, au moins en tant que textes⁶², profitant de la ferveur provoquée par l'auteur de *La vie est un songe* chez les romantiques allemands. Toutefois, la réhabilitation était partielle car d'après Manfred Tietz, 2002, les premiers admirateurs du dramaturge madrilène prêtèrent peu d'attention à son théâtre allégorique ; peut-être parce qu'ils étaient protestants⁶³. La revendication des *autos* sera l'affaire des prêtres catholiques qui par le biais de leurs traductions vont transformer les œuvres espagnoles en « livres allemands de dévotion », ou, encore « en armes dans leur lutte contre le monde sécularisé de la Modernité » (TIETZ, 2002 : 67). Dans un certain sens, *mutatis mutandis*, le processus en Espagne suit le même schéma quand le Romantisme arrive.

Durán a d'abord fait l'apologie de l'esthétique baroque en 1828, suivi par Cañete⁶⁴. On y trouve aussi l'argument religieux : la littérature espagnole est attaquée par les protestants simplement parce qu'elle est catholique, et les propos de Sismonde de Sismondi soulèvent l'indignation⁶⁵ ; pourtant on cherchera inutilement dans leur défense le plaidoyer en faveur de la fête « sacramentelle ». Il arrivera, me semble-t-il, avec *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, une compilation accompagnée d'un prologue long et substantiel, préparée par González Pedroso et publiée *post mortem* en 1865. Ici, la revendication mêle l'apologie cocardière et belliqueuse avec un constat : le genre est irrécupérable pour la scène et constitue plutôt le témoignage d'un passé glorieux mais hélas révolu⁶⁶. Bien entendu, le « peuple » reste étranger à cette récupération, d'ailleurs tout à fait relative.

62 Au tout début du XVIII^e siècle, plus précisément en 1717, Pando y Mier publie 72 *autos* de Calderón. Il s'agit d'une belle édition en six volumes, d'une qualité bien supérieure à celle qui était d'usage au siècle précédent : l'édition a eu du succès car on procède à une réimpression en 1718. Fernández Apontes reprendra l'édition de Pando en 1759-1760, cinq années avant l'interdiction du théâtre de la Fête-Dieu, et ensuite les imprimeurs et libraires espagnols oublient les allégories. Au sujet des éditions du théâtre caldéronien au XVIII^e siècle, voir RUANO DE LA HAZA, 2015 et Davinia RODRÍGUEZ, 2017. Pour une étude plus complète des textes caldéroniens on se reportera à Kurt et Roswitha REICHEMBERGER, 1979 : 505-636.

63 Schack lui-même qui pourtant connaissait bien le genre, préfère les tragicomédies.

64 Agustín DURÁN, 1828, et Manuel CAÑETE, 1862.

65 « C'est ici le dernier trait de Calderón, et celui sur lequel je me permettrai d'insister le moins, justement parce que mon sentiment est trop vif. Calderón est, en effet, le vrai poète de l'Inquisition. Animé par un sentiment religieux, qu'il ne manifeste que trop dans toutes ses pièces, il ne m'inspire que de l'horreur pour la religion qu'il professe ». SISMONDE DE SISMONDI, 1837 : 412-413.

66 GONZÁLEZ PEDROSO, 1952 : XLVII. Voir aussi les p. LV et LVIII. Pedroso pense que le genre se développe en tant qu'arme pour lutter contre le Protestantisme. Cf. par exemple la p. XX. Enfin, nous devons nous inscrire en faux par rapport à la prétendue « ingénuité » des pièces dont parle Pedroso car si l'expression pouvait convenir à celles de Lope ou de Valdivielso, elle ne peut pas s'appliquer aux œuvres de Calderón.

Par conséquent, l'admiration de González Pedroso est loin d'être aveugle ; il signale en outre certains travers de ces pièces, tels que l'obligation d'arrêter l'action afin d'en expliquer les tenants et les aboutissants, ou le fait que le public se sentait peu concerné par les allégories théâtrales⁶⁷.

Ces objections deviennent parfois des sévères reproches chez Menéndez y Pelayo. Il ne s'agit plus de regretter un temps révolu, mais, en accord avec les critiques des Lumières, de constater l'impossibilité d'adhérer complètement à certaines allégories. En effet, même la défense du théâtre religieux du Phénix que le critique aimait davantage que celui de Calderón, en raison d'une certaine sécheresse de cœur, d'un manque de sensibilité et d'un excès de rationalisme qu'il ressentait chez ce dernier⁶⁸, trouve des limites lorsqu'il est question des *autos* dits de circonstances : « Genre hybride et monstrueux qui mêlait le sacré et le profane dans une même action allégorique de manière maladroite ; seuls des spectateurs à la foi bien solide pouvaient ne pas en être choqués »⁶⁹.

Une nouvelle vie pour les allégories ?

Il est frappant de constater que la revendication des *autos sacramentales* en tant que théâtre vivant, que ce soit par leur mise en scène ou par l'écriture de nouveaux textes qui pourraient s'y apparenter, ne viendra pas des secteurs catholiques, conservateurs, qui regardaient avec nostalgie vers l'empire espagnol. Ceux-ci s'adonnaient à une défense plus au moins agressive contre les attaques provenant de l'Europe protestante ou laïcisée, allaient jusqu'à faire la louange de Calderón de la Barca poète de l'Inquisition⁷⁰, mais sans songer à sortir ces pièces des bibliothèques⁷¹. La tâche reviendra à certains dramaturges innovateurs du XX^e siècle, parfois d'avant-garde, républicains, voire de gauche. Toutefois, la résurrection adviendra d'abord à nouveau en terre germanique, plus précisément à Salzbourg où Max Reinhardt mettra en scène en 1922 une version de *Le grand théâtre du monde* intitulée *Le grand théâtre du monde de Salzbourg*, écrite par Hofmannsthal⁷² ;

67 *Ibid.*, p. LII-LIII.

68 Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, 1963 : XLIV-XLV.

69 « Género híbrido y monstruoso, en que con torpe amalgama, que sólo para espectadores de tan robusta fe pudo dejar de ser irreverencia y escándalo, se confundía lo sagrado con lo profano en una misma acción alegórica », *ibid.*, p. XXVIII-XXIX.

70 Voir à ce sujet GARROT ZAMBRANA, 2013b : 310-318.

71 Ici, il faut rendre un hommage au grand calderoniste que fut Ángel Valbuena Prat qui consacra sa brillante thèse aux *autos* de Calderón : *Los autos sacramentales de Calderón. (Clasificación y análisis)*. Voir VALBUENA PRAT, 1924. Il avait auparavant commencé à en publier quelques uns, car il n'y avait pas de textes fiables à la disposition des lecteurs ni des troupes intéressées par de possibles mises en scène. Enfin, il a entrepris la publication de tous les *autos* en 1952 ; entreprise gigantesque qui a mis entre les mains des universitaires et des « honnêtes hommes » un véritable trésor.

72 Voir CURTIUS, 1957, p. 142-168 et SÁENZ, 1981. Voir également Henry SULLIVAN, 1983 : 342-353.

cinq ans plus tard *Le grand théâtre du monde* sera joué à Grenade, avec la participation de Manuel de Falla, qui allait composer la musique qui accompagnait le dialogue, et du poète Federico García Lorca⁷³. Le public, quant à lui, devait être trié sur le volet et a certainement apprécié le spectacle puisque pendant huit années de suite on renouvellera l'expérience. Cipriano Rivas Cherif, qui passe pour être le premier véritable metteur en scène que l'Espagne a connu, attire le public madrilène au Teatro Español, pour voir et entendre cette même pièce, s'adressant encore aux *happy few*⁷⁴. Cependant le destinataire de ces mises en scène va s'élargir avec Federico García Lorca et son groupe La Barraca qui vont jouer un autre *auto*, *La vie est un songe*⁷⁵, en province et, finalement, à Madrid. Il faut s'arrêter sur ces représentations. D'abord parce que nous avons un témoignage d'un journaliste de l'époque au sujet de celle de Soria, qui a de quoi nous surprendre. En effet, les bourgeois se sont ennuyés et l'ont fait savoir avec des huées répétées tandis que le « peuple » a apprécié et en voulait davantage⁷⁶, ce qui pourrait s'expliquer par le fait que les couches inférieures n'avaient pas beaucoup d'opportunités d'aller au théâtre ou bien que le public bourgeois de province avait la sensibilité assez émoussée ; en outre, La Barraca a joué finalement à Madrid devant le public savant qui était le récepteur de ces pièces depuis un siècle. Ce qui mérite d'être mis en exergue est le caractère officiel que le gouvernement de la République espagnole a donné à *La vie est un songe*, car au Paraninfo de l'Université Central de Madrid il y avait son président et d'autres hommes politiques, ce qui implique de la part de ceux qui venaient d'instaurer la séparation de l'Église de l'État, la revendication « officielle » d'un théâtre souvent présenté comme fer de lance de la chrétienté face aux hérétiques (et bien entendu les laïcs) (ADILLO RUFO, 2018 : 179). Après la victoire du général Franco sur l'armée républicaine, on assistera dans l'Espagne franquiste, cette Espagne catholique par décret qui se rêvait impériale, à des essais officiels pour réintégrer le théâtre allégorique dans la vie culturelle du pays, mais en enfermant les pièces dans les salles du Théâtre National⁷⁷. L'expérience fut de courte durée, ce qui

73 Voir GONZÁLEZ RAMÍREZ, 2009.

74 Le rôle joué par la grande actrice Margarita Xirgu se doit d'être souligné car c'était elle qui dirigeait la troupe et qui avait engagé Rivas (ADILLO RUFO, 2018 : 174-177). Sur Rivas Cherif, voir AGUILERA SASTRE ET AZNAR SOLER, 1999.

75 À ne pas confondre, bien entendu, avec la tragédie en trois actes connue de tous.

76 « La burguesía provinciana dio pruebas de aburrimiento que llegaron a exteriorizarse con reiterados pateos. El pueblo aldeano aguantó a pie firme la lluvia – estas representaciones se dan al aire libre – y se quedó con las ganas de asistir a otra representación », cité par (ADILLO RUFO, 2018 : 182). Les dessins des costumes, de la main de Benjamín Palencia, peuvent être admirés sur le site de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes : <http://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon_de_la_barca/imagenes_la_vida_es_sueno_sacramenCtal/>.

77 Voir Víctor GARCÍA RUIZ, 1997 et 1999.

prouve que l'amour ou le rejet pour ce genre n'est pas une question de foi, mais bel et bien une question d'esthétique... Orphelin du cadre festif qui lui avait donné sa raison d'être, il devenait ni plus ni moins que du théâtre ; pour l'aimer il ne suffisait pas d'aller tous les dimanches matin à la messe...

La démocratie a été très bénéfique pour le théâtre classique espagnol, depuis notamment la création de la Compañía Española de Teatro Clásico, en 1980, et, la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1986, les troupes consacrées aux pièces du XVI^e et, surtout, du XVII^e siècle se sont multipliées, ainsi que les festivals, de telle sorte que ce qui était exceptionnel au début des années 1980, assister à une mise en scène de Lope, Tirso ou Calderón, devient depuis lors quelque chose d'aisé. Mais, qu'en est-il des allégories ? Comme il fallait s'y attendre, *l'auto sacramental* reste confidentiel. Nous avons exploré les fonds de la Videoteca del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). La récolte est très maigre. Sans aucune prétention d'exhaustivité et cherchant également sur la toile, nous avons trouvé une poignée de pièces, parmi elles, ce qui n'est pas étonnant, *El gran teatro del mundo* se taille la part du lion. Voici une liste, nous le répétons, qui n'est certainement pas complète :

- Cinq mises en scène de *El gran teatro del mundo* (la première en 1980).
- Une de *El año santo en Madrid*. (Joué dans l'église de San Jerónimo el Real de Madrid en 2009, représenté une autre fois en août 2011 par la même troupe : Compañía delabarca).
- Une mise en scène de *La cena del rey Baltasar* de 2014. Nous en connaissons une autre, antérieure, qui a tourné en Espagne au début des années 1980 (par exemple au théâtre romain de Mérida)⁷⁸, et que nous avons pu voir à Madrid, dans la basilique de San Francisco el Grande, étant étudiant à l'Université Complutense. José María Roderó, un grand acteur de l'époque, y tenait le rôle principal. Nous gardons encore un souvenir ému de ce grand moment de théâtre⁷⁹.

D'autres textes, dans d'autres villes ont pu être joués, souvent une seule fois, dans une église ou bien sur la place publique lors d'une festivité ou d'un colloque de spécialistes⁸⁰, mais, à n'en pas douter le genre est très minoritaire. En revanche il a pu constituer

78 C'est une pièce qui a été jouée dans plusieurs églises en Espagne d'après l'article de *El País*.

79 La pièce avait été préalablement jouée en 1939, juste après la fin de la guerre civile, et en 1954 à Madrid et au Vatican, devant le pape : José Tamayo s'était chargé de ces deux dernières mises en scène ainsi que de celle de 1981. On avait prévu de jouer *l'auto* dans d'autres églises de plusieurs villes espagnoles. Cf. *El País*, 22 mai 1981. Le lendemain, *ABC* publie un article bien plus avisé. Cf. LÓPEZ SANCHO, 1981.

80 Nous en donnerons deux exemples : à Cordoue il y a une troupe, Teatro Par, qui a joué dans la « mezquita-catedral » plusieurs *autos* de Calderón d'après le site de la troupe : <<https://teatro->

un moyen de revitaliser une vie théâtrale moribonde comme l'était celle de l'Espagne du début du XX^e siècle selon l'avis d'un bon nombre d'intellectuels : une scène malade de réalisme édulcoré, de poésie mièvre et de vaudeville de bas étage⁸¹. On regarde ailleurs pour chercher des sources d'inspiration, mais on en trouve aussi dans la tradition nationale, celle du Baroque, et le modèle le plus radical de ce point de vue est sans doute *l'auto sacramental* car rien de plus éloigné du théâtre de boulevard que celui-là. Un théâtre profond et poétique, qui dorénavant n'a plus besoin de grand spectacle (impossible de concurrencer le cinéma), mais plein de rigueur et de cohérence, qui cherche l'être humain dans ce qu'il a de moins anecdotique, sans le situer dans une temporalité précise, car il est l'Homme d'hier, d'aujourd'hui et de demain.

On voit bien en quoi certaines propositions novatrices voire d'avant-garde pouvaient se réclamer du poète madrilène : « Ils ont retrouvé chez Calderón des inquiétudes existentielles et des procédés scéniques chargés de signification dramatique qui ont été assimilés au symbolisme et à certains aspects de l'expressionnisme et au sens métathéâtral des pièces de Pirandello »⁸².

On devrait ajouter une langue riche de sens, pleine de force et de musique dont le seul héritier digne, don Ramón María del Valle-Inclán, était copieusement boudé par le public...

Ainsi, ceux qui avaient bien compris, en Espagne et en Europe, Claudel, même si le lien avec *l'auto* se prête à la discussion, Alberti qui dans son *Homme inhabité* renoue directement avec l'allégorie totale ou Camus dans son *État de siège* — je les prends comme exemple parmi bien d'autres moins familiers au lecteur non hispaniste — ne vont pas refaire des *autos sacramentales* : un tel projet serait forcément voué à l'échec et cela⁸³, certainement, pour les mêmes raisons : nous avons du mal à les aimer sans réserves, qui vont au-delà de celles émises par González Pedroso et Menéndez y Pelayo concernant leur technique. Soyons clairs, les *autos*, les vrais, nous réconfortent avec des vérités qu'il faut accepter sans discuter ; nous rassurent tant que nous nous y soumettons : crois, obéis

par.es/>, dont *La cena del rey Baltasar* que nous venons de citer. Il se peut que d'autres troupes aient fait de même. En ce qui concerne les colloques, nous avons vu *El gran teatro del mundo* sur une place de Pampelune comme clôture d'un grand colloque consacré au cinquième centenaire de la naissance de Calderón.

81 Pour un panorama de la scène espagnole voir DOUGHERTY ET VILCHES, 1990.

82 « En Calderón encontraron inquietudes existenciales y recursos escénicos cargados de significación dramática que llegaron a vincularse con el simbolismo, con algunos aspectos del expresionismo y con el sentido metateatral de las obras de Pirandello ». (Agustín MUÑOZ-ALONSO, 2004 : 73). Voir aussi Mariano de Paco, 2001 et (ADILLO RUFO, 2018). En 1926 déjà José Martínez Ruiz, Azorín, avait établi un parallèle avec Pirandello en faisant l'éloge d'un théâtre abstrait et intellectuel, des traits propres au nouveau théâtre qui se profilait en Espagne. Cf. Mariano DE PACO, 2001 : 366.

83 D'ailleurs leur succès auprès du public est discutable ou pour le moins tardif.

et tu seras sauvé. Enfin, ils renforcent souvent les liens d'une communauté au prix de l'exclusion de ceux qui ne partagent le même crédo... Toute la beauté d'une pièce comme *La viña del Señor*⁸⁴, parfaite parmi les parfaites, est troublée par l'intransigeance de celui qui pense être en possession de la vérité... Bien entendu, cette prétention est hélas, la mieux partagée du monde...

84 Voir GARROT ZAMBRANA, 2013b : 395-403.

Bibliographie

Sources

- ARMONA, José Antonio de, *Noticias de Madrid (desde el año 1636 hasta el de 1638)*, Biblioteca Nacional de España, Mss/18447. (Ce manuscrit peut être également consulté sur le site de la bibliothèque.)
- AZPILICUETA, Martín, *Comento en romance a manera de repetición latina y Scholastica de juristas sobre el capítulo Quando de Consecratione, dist. prima*, Coimbra, 1545, cité par Marcel BATAILLON, « Ensayo de explicación del auto sacramental ».
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro; *Loa para el auto La segunda esposa y triunfar muriendo*, in *Obras Completas, III, Autos sacramentales*, éd. Ángel Valbuena Prat, Madrid: Aguilar, 1987, p. 425-427.
- , *El sacro Parnaso*, *ibid.*, 776-797.
- , *La hidalga del valle*, *ibid.*, p. 115-129.
- , *El divino Jasón*, éd. Ignacio Arellano et Á. Cilveti, Kassel- Pampelune : éd. Reichenberger-Universität de Navarre, 1992.
- , *La viña del Señor, La viña del Señor*, ed. I. Arellano, Á. L. Cilveti, B. Oteiza et M. C. Pinillos, Kassel- Pampelune : éd. Reichenberger-Universität de Navarre, 1996.
- , *Prólogo à Autos sacramentales alegóricos e historiales dedicados a Cristo Señor Nuestro Sacramentado* [Madrid: 1677], éd. Juan Carlos Garrot Zambrana, site Les idées du théâtre, 2014: <<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=93>>.
- , *Préface à Autos sacramentales alegóricos e historiales dedicados a Cristo Señor Nuestro Sacramentado* [Madrid: 1677], éd. Juan Carlos Garrot Zambrana, trad. Carine Herzig et Christophe Couderc, dans *Paratextes français, italiens et espagnols des XVI^e et XVII^e siècles*, dir. Marc Vuillermoz, coord. Sandrine Blondet, Genève: Droz, 2020, p. 1208-1214.
- Cartas de algunos padres de la Compañía de Jesús. Memorial histórico español*, XIII, Madrid: Imprenta Nacional, 1861.
- LEÓN SOTO, Antonio de, *Noticias de Madrid*, Biblioteca Nacional de España, Mss/2395 (Ce manuscrit peut être également consulté sur le site de cette même bibliothèque.)
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *La jura del príncipe*, en *Teatro*, III, éd. José M. Bellla, Madrid: Espasa-Calpe, 1972, p. 161-207.
- , *Las pruebas de Cristo*, ed. Pedro Correa, dans *Teatro Completo (Autos Religiosos)*, VII, A. de la Granja coord, Granada: Universidad, 2007, p. 541-591.
- PEÑA, Juan Manuel de la, *Discurso de la jornada que hizo a los reinos de España el ilustríssimo y reverendíssimo don Francisco Barberino [...] Bautismo de la Señora Infante [sic], y fiestas del Corpus*, Madrid: Luys Sánchez, 1626. (En ligne sur le site de la Biblioteca Nacional de España: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000254520&page=1>>).
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *El socorro de Cádiz, auto sacramental*, ms. Daté de 1626, En ligne sur la Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid: <https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=3551>.
- POZZO, Cassiano del, *El diario del viaje a España del Cardenal Barberini*, Aranjuez: Dos Calles, 2008, p. 157-167.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Diego, *Farsa del Santísimo Sacramento*, dans *Recopilación en metro (Sevilla 1554)*, éd. Frida Weber de Kurlat *et al.*, Buenos Aires: Université de Buenos Aires, 1968, p. 355-367.
- TERRONES DEL CAÑO, Francisco, *Instrucción de predicadores*, éd. Félix G. Olmedo, Madrid: Espasa-Calpe, 1946, (cité par Francis CERDAN).

Ouvrages critiques

- ADILLO RUFO, Sergio, « Los autos sacramentales de Calderón y la renovación de la escena española (1927-1939) », *Janus* 7 (2018), p. 166-190. <<https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=110>>. Consulté le 6 mai 2021.
- AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid : Asociación de Directores de Escena de España, 1999.
- ANDIOC, René, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes : Imprimerie de Saint-Joseph, 1970.
- ANTORANZ ONRUBIA, María Antonia, « Noticias y tradiciones en torno al “crimen ritual” de Sepúlveda », *Sefarad*, 67-2 (2007), p. 469-475.
- ARELLANO, Ignacio, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Kassel-Pampelune : Reichenberger-Universität de Navarre, 2001.
- BATAILLON, Marcel, « Ensayo de explicación del auto sacramental », dans *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid : Gredos, 1964, p. 183-205.
- BOUZA, Fernando, « Impresos y manuscritos en un siglo de comedias », dans *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, II, dir. José Alcalá-Zamora et E. Belenguer, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2001, p. 415-446.
- CAÑETE, Manuel, *Discurso acerca del drama religioso español antes y después de Lope de Vega escrito por Manuel Cañete...*, Madrid, [s.n.], 1862.
- CAZAL, Françoise, *Dramaturgia y reescritura en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Toulouse, Anejos de Criticón, 2001.
- , « La nomination des métiers dans l'œuvre de Diego Sánchez de Badajoz (théâtre espagnol du XVI^e siècle) », dans *Noms de métiers et catégories professionnelles. Acteurs, pratiques, discours (XV^e siècle à nos jours)*, éd. Georges Hanne, Claire Judde de Larivière, Toulouse : Framespa/Université de Toulouse-Le Mirail, 2010, p. 51-67.
- CERDAN, Francis, « Oratoria sagrada y reescritura en el Siglo de Oro : el caso de la homilía », *Criticón*, 79 (2000), p. 87-105.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid : Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- CRUICKSHANK, Don W., « Donde acaba el pliego acaba la jornada : los hurtos de la prensa en las obras dramáticas », dans *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, Valladolid : Universidad de Valladolid, 2000, p. 129-150.
- CURTIUS, Ernst R., « George, Hofmannsthal, and Calderón », dans *Essays on European literature*, Princeton : Princeton U.P., 1957, p. 142-168.
- DÍEZ BORQUE, José María, Introduction à Pedro Calderón de la Barca, *Una fiesta sacramental barroca*, Madrid : Taurus, 1983.
- DOUGHERTY, Dru et VILCHES, M^a Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926 (Análisis y documentación)*, Madrid : Fundamentos, 1990.
- DURÁN, Agustín, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la descendencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, Madrid : Imprenta de Ortega y Compañía, 1828.
- ESCUADERO de la PEÑA, José María, « Fiestas del Corpus en Madrid (siglo XV) », *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1, 8 (1871), p. 124-126, cité par VAREY 1993a.
- ESQUER TORRES, Ramón, « Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII. Clima que rodeó a la Real Orden de 1765 », *Segismundo* 2 (1965) : p. 187-226.

- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Obras, II. Comedias originales*, Madrid : Aguado, 1830 (cité par COTARELO).
- FERRER VALLS, Teresa, « El auto sacramental y la alegorización de la historia : *El socorro de Cádiz* de Juan Pérez de Montalbán », *Studia aurea*, 6 (2012), p. 99-116. <<https://studiaaurea.com/article/view/v6-ferrer>>. Consulté le 1^{er} juin 2021
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, Montpellier : Dehan, 1961.
- GARCÍA RUIZ, Víctor, « Los autos sacramentales en el XVIII : un panorama documental y otras cuestiones », *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIX-1 (1994), p. 61-82.
- , « Un poco de ruido y no demasiadas nueces : los autos sacramentales en la España de Franco (1939-1975) », dans *Divinas y Humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, éd. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero, Blanca Oteiza y María Carmen Pinillos, Kassel : Reichenberger, 1997, p. 119-165.
- , « Teatro y fascismo en España. Las fiestas de la Victoria (7 abril 1940) », dans *La Chispa 99. Selected Proceedings*, Nouvelle Orléans : Tulane University, 1999, p. 143-155.
- GARROT ZAMBRANA, Juan Carlos, « Eucaristía y poder : el sacrificio crístico del Rey en algunos autos sacramentales », *Annali di Storia moderna e contemporanea*, 16 (2010), p. 425-439.
- , « Violencia inquisitorial y educación de príncipes », dans *Violence et identité religieuse dans l'Espagne du XV^e au XVII^e siècles*, éd. Rica Amram, Paris : Indigo, 2011, p. 375-391.
- , « Calderón en tiempos de Carlos II : el poeta cortesano ante el poder político », dans *La autoridad política y el poder de las letras en el Siglo de Oro*, éd. Jesús M. Usunáriz y Edwin Williamson, Madrid / Frankfurt : Iberoamericana, 2013a, p. 25-41.
- , *Judíos y conversos en el Corpus Christi. La dramaturgia calderoniana*, Turnhout : Brepols, 2013b.
- , « La inaudible queja de los oprimidos : variaciones del antijudaísmo en Lope de Vega y Cañizares y Mota », dans *Lo converso : orden, imaginario y realidad en la cultura española (siglos XIV-XVII)*, éd. Ruth Fine, Michelle Guillemont et Juan Diego Ávila, Madrid \ Iberoamericana Vervuert, 2013c, p. 363-389.
- , Introduction, édition et notes de Pedro Calderón de la Barca, *Prólogo a Autos sacramentales alegóricos, y historiales dedicados a Cristo Señor Nuestro Sacramentado*, Madrid : Joseph Fernández de Buendía, 1677. <http://www.idt.paris-sorbonne.fr> (2014)
- , « La perspective du poète : lecture et représentation dans les préliminaires calderoniens », dans *Les mots et les choses du théâtre. France, Italie, Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*, éd. Anne Cayuela et Marc Vuillermoz, Genève : Droz, 2017, p. 75-91.
- , Introduction, édition et notes de *Préface à Autos sacramentales alegóricos e historiales dedicados a Cristo Señor Nuestro Sacramentado* (trad. Carine Herzig et Christophe Couderc, dans *Paratextes français, italiens et espagnols des XVI^e et XVII^e siècles*, dir. Marc Vuillermoz, coord. Sandrine Blondet, Genève : Droz, 2020, p. 1208-1214.
- GONZÁLEZ PEDROSO, Eduardo, *Prologue à Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid : Atlas, 1952 [1865], p. VII-LXI.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, « La escenificación de *El gran teatro del mundo* (Granada, 1927) », *Boletín Millares Carlo*, 28 (2009), p. 305-334.
- HERNÁNDEZ, Mario, « La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII : la Ilustración frente al Barroco », *Revista de Literatura*, 42 (1980), p. 185-220.
- LATORRE Y BADILLO, Manuel, « Representación de los autos sacramentales en el período de su mayor florecimiento », *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Año XV, 9-10 (1911), p. 189-211.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente, *Arte y espectáculo : la fiesta del Corpus Christi en Sevilla*, Séville : Diputación, 1975.

- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, « Gran montaje barroco de *La cena del rey Baltasar*, de Calderón », *ABC*, 23 mai 1981.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, « Calderón y su teatro », dans *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, II., Teatro : Lope, Tirso, Calderón*, Madrid : CSIC, 1941, p. 85-303.
- Introduction à Lope de Vega, Obras*, VI, Madrid, Atlas, 1963.
- MORREALE, Margarita, « Apuntaciones para el estudio de Calderón como traductor de la Vulgata y de textos litúrgicos », dans *Estudios sobre Calderón*, éd. Alberto Navarro, Salamanque : Universidad de Salamanca, 1983, p. 91-108.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín, « El modelo calderoniano en el contexto de la renovación teatral del primer tercio del siglo XX », *Teatro : Revista de Estudios Culturales*, 20 (2004), p. 69-86.
- PACO, Mariano de, « El auto sacramental en el siglo XX : variaciones escénicas del modelo calderoniano », dans *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas, XXIII Jornadas de Teatro clásico de Almagro*, éd. F. Pedraza, R. González Cañal et Elena Marcello, Almagro : Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, p. 365-388.
- PATERSON, Alan.K.G., *Introduction à Pedro Calderón de la Barca, El nuevo palacio del Retiro*, éd. A. K. Paterson, Kassel / Pamplona : Universidad de Navarra / Reichenberger, 1998.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *Introduction à Códice de Autos Viejos. Selección*, Madrid : Castalia, 1988.
- PORTÚS, Javier, *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, Madrid : Centro de Estudios y Actividades Culturales, D.L. 1993.
- PROFETI, Maria Grazia, « Espectáculos españoles en el diario de Cassiano del Pozzo », *Salina : revista de lletres*, 15 (2001), p. 85-92.
- REICHENBERGER, Kurtz y Roswitha, *Manual bibliográfico calderoniano*, I, Kassel : Verlag Thiele & Schwarz, 1979.
- RENNERT, Hugo et CASTRO, Américo, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca : Anaya, 1968.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, *El Códice de Autos Viejos*, 3 t., Séville : Universidad, 1988.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, Davinia, « Una edición de autos y comedias de Calderón en el siglo XVIII : el proyecto de Fernández de Apontes », *Hipogrifo* 5.2 (2017), p. 473-485.
- , « Publicación de autos sacramentales en el siglo XVII : volúmenes propios, colectivos y misceláneas », *Revista de Filología Española*, XCVIII-1 (2018), p. 161-184.
- RUANO DE LA HAZA, José María, « La publicación de los autos de Calderón (1655-1717) », *Bulletin of Spanish Studies*, 92-8-10 (2015), p. 283-309.
- SÁENZ, José Miguel, « El austriaco Hugo von Hofmannsthal y la tradición calderoniana », *Boletín de la AEPE*, 25 (1981), p. 85-96.
- SALOMON, Noël, « Sur les représentations théâtrales dans les “pueblos” des provinces de Madrid et Tolède (1589-1640) », *Bulletin Hispanique*, 62-4 (1960), p. 398-427.
- SHERGOLD, N.D., et VAREY, John E., « Autos sacramentales en Madrid hasta 1636 », *Estudios escénicos*, 4 (1959), p. 49-98.
- , *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón : 1637-1681*, Madrid : Ed. de Historia, Geografía y Arte, 1961.
- SISMONDE DE SISMONDI, Jean Charles Léonard, *De la Littérature du Midi de l'Europe*, II, La Haye : G. Vervloet, 1837.
- SULLIVAN, Henry, *Calderón in the German Lands and the Low countries : his reception and influence, 1654-1980*, Cambridge : CUP, 1983, p. 342-353.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, « Un ejemplo de teatro religioso : la Extremadura del siglo XVI », *Crítica*, 94-95 (2005), p. 107-119.

- THOMAS, Lucien-Paul, « Les jeux de scène et l'architecture des idées », dans *Calderón de la Barca*, éd. Hans Flasche, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971 [1925], p. 1-40. (Réimpression de l'original publié en 1925).
- TIETZ, Manfred, « Los autos de Calderón y el vulgo ignorante », dans *Hacia Calderón*, VI, éd. Hans Flasche, Wiesbaden : Franz Steiner, 1984, p. 78-87.
- , « La reacción de los personajes en los autos sacramentales », dans *Hacia Calderón*, VII, éd. Hans Flasche, Stuttgart : Franz Steiner, 1985, p. 91-101.
- , « La visualisation des concepts théologiques dans le théâtre religieux en Espagne au siècle d'or », dans *Image et spectacle*, éd. Pierre Béhar, Amsterdam : Rodopi, 1993, p. 187-207.
- , « Descontextualización histórica y mitificación de Calderón : la creación de un poeta teólogo », *Theatralia*, 4 (2002), p. 49-79.
- , « El auto sacramental calderoniano y la predicación crítica y culta del barroco », dans « *Culteranismo e teatro nella Spagna del Seicento* », éd. Laura Dolfi, Rome : Bulzoni, 2006a, p. 195-211.
- , « El "espectador implícito" de los autos », dans *La dramaturgia de Calderón : técnicas y estructuras*, éd. Ignacio Arellano et Enriqueta Cancelliere, Madrid : Iberoamericana, 2006b, p. 561-586.
- TORROJA MENÉNDEZ, Carmen et RIVAS PALÁ, María Teresa, *Teatro en Toledo en el siglo xv. « Auto de la Pasión » de Alonso del Campo*, Madrid : Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1977.
- Trésor de la langue française informatisé*, <<http://www.atilf.fr/tlfi>>
- « Un auto sacramental de Calderón representado en la basílica de San Francisco el Grande », *El País*, 21 mai 1981
- VALBUENA PRAT, Ángel, « Los autos sacramentales de Calderón. (Clasificación y análisis) », *Revue Hispanique* LXI (1924), p. 1-302.
- VAREY, John E., « La mise en scène de l'auto sacramental à Madrid aux XVI^e et XVII^e siècles », dans *Le lieu théâtral à la Renaissance*, éd. Jean Jacquot, avec la collaboration d'Elie Konigson et Marcel Oddon, Paris : Éditions du CNRS, 1964, p. 235-252.
- , « Los autos sacramentales como celebración regia y popular », *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XVII, 2 (1993)a, p. 357-371.
- , « Los autos sacramentales en el día de hoy », dans *Actas de las XV Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1992*, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez, Almagro : Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1993b, p. 17-33.
- VERY, Francis George, *The Spanish Corpus Christi procession : a literary and folkloric study*, [Valencia : s.n.], Tip. Moderna, 1962.
- WARDROPPER, Bruce W., *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca : Anaya, 1967.