



Scène  
**Européenne**

Regards croisés  
sur la Scène européenne

# L'invention du théâtre moderne

Actes des journées d'étude  
CESR, Tours (4-5 novembre 2016)

---

Textes réunis par  
Bianca Concolino et Juan Carlos Garrot Zambrana

---

## Référence électronique

---

[En ligne], Christophe Couderc, « À propos de l'approche pragmatique de la *tragedia* espagnole du Siècle d'or (Viriés, Lope de Vega, Calderón) », dans *L'invention du théâtre moderne*, éd. par B. Concolino, J. C. Garrot Zambrana, 2018,  
« Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne  
mis en ligne le 01-02-2018,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/invention-du-theatre-moderne>

La collection

---

## Regards croisés sur la Scène européenne

---

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,  
(Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 7323)  
dirigé par Benoist Pierre

### Responsables scientifiques

Juan Carlos Garrot Zambrana

### ISSN

2107-6820

### Mentions légales

Copyright © 2017 – CESR.

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,  
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

Contact : [alice.loffredonue@univ-tours.fr](mailto:alice.loffredonue@univ-tours.fr)

# À propos de l'approche

pragmatique de la *tragedia* espagnole du Siècle d'or  
(Virués, Lope de Vega, Calderón)

**Christophe Couderc**

E. A. Études Romanes, UPL, Université Paris Nanterre

Désormais plus réductible à une essence ou substance, le genre, en littérature, ou au sein de l'ensemble défini par la littérature seulement dramatique, se voit communément appréhendé comme résultant d'un pacte ou d'un échange. Que l'on réfère cette conception pragmatique du genre à l'horizon d'attente de la théorie de la réception ou à la théorie des jeux à laquelle on peut faire remonter les conceptions collaboratives ou coopératives des genres en littérature<sup>1</sup>, l'instabilité du genre et sa constante reconfiguration supposent ainsi une interaction entre producteur et récepteur. Rappelant que pour Alastair Fowler, dans son essai *Kinds of Literature*, la « théorie générique » a une fonction de lecture et d'interprétation, Enrica Zanin écrit ainsi que « pour analyser le réseau de ressemblances qui définit le 'kind' – c'est-à-dire le 'genre historique' – il est nécessaire de prendre en compte le processus d'acquisition de compétences

---

1 Selon la thèse souvent reprise de Jauss : « On ne saurait imaginer une œuvre qui se placerait dans une sorte de vide d'information et ne dépendrait pas d'une situation spécifique de la compréhension. Dans cette mesure, toute œuvre appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative » [Jauss, 1970 : 81-82]. La suspension volontaire d'incrédulité de Coleridge fait partie de cette famille de concepts, que l'on peut rapprocher de la théorie des jeux, qui légitiment une vision coopérative du fonctionnement des genres. Sur toutes ces questions théoriques, on pourra se reporter à l'excellente synthèse de M. Macé, et, plus spécifiquement pour le théâtre espagnol du Siècle d'or à l'ouvrage récemment paru de Florence d'Artois [D'Artois, 2017, notamment p. 5-46].

génériques qui établit les ressemblances textuelles. En d'autres termes, toute étude des genres pose le problème de la 'réception' des textes qui les constituent »<sup>2</sup>.

### Réception, émotion(s)

Comme souvent, on peut relever, au passage, que la théorie littéraire érige en universaux des catégories d'abord ou surtout pertinentes pour le genre romanesque. Dans le cas du genre (ou mode) théâtral, la généricité a partie liée avec les émotions induites par le spectacle dans le moment de sa représentation, notamment en vertu des fondements aristotéliens de la théorie du théâtre en Occident, qui différencie les sous-genres sur un critère émotionnel : seule la tragédie engendrera la catharsis moyennant l'expérience par le spectateur de la terreur et de la pitié, tandis qu'on réservera négativement aux comédies un autre type d'expérience affective. Autant dire que la dimension pragmatique est fondamentale dans les procédés qui au théâtre peuvent assurer la reconnaissance et l'identification, par le récepteur, du genre (ou sous-genre, ou sous-catégorie) auquel l'œuvre représentée appartient – et cela malgré le fait que dans la théorie aristotélienne la tragédie ne repose pas sur le spectacle, l'*opsis*, mais dépend des qualités intrinsèques du texte, et étant entendu par ailleurs que l'on ne peut jamais garantir de l'examen du seul texte quel effet émotionnel celui-ci produira dans le *hic et nunc* de sa représentation.

Comme nous allons essayer de le voir, cette question de l'émotion du spectateur est cruciale pour le théâtre espagnol du Siècle d'or, dont il faut cependant rappeler avant de poursuivre qu'il présente, sur ce point, une difficulté particulière (pour l'analyste). Celle-ci tient à la polyvalence ou l'hypergénéricité du terme *comedia*, qui a rapidement supplanté dans l'histoire des désignations un certain nombre de termes alternatifs pour adopter le sens général de 'pièce de théâtre'. Dès lors, le titre de la pièce, et/ou son sous-titre classificatoire (disons : à la française, comme dans « *Le Cid*, tragi-comédie ») n'institue pas d'horizon d'attente générique ; il ne participe pas de la reconnaissance d'un genre sur le plan pragmatique<sup>3</sup>. Dans le même ordre d'idées, ce que l'on sait des affiches que l'on placardait en ville avant les représentations dans les *corrales* laisse penser que le terme *comedia* était au mieux adjectivé avec les termes *nueva* (pour une pièce jamais

<sup>2</sup> Zanin, 2014 : 26.

<sup>3</sup> On pourrait nuancer ce point, dans le sens où certains titres indiquent suffisamment la matière de la pièce pour donner des indications sur son genre. Par exemple, *El Caballero de Olmedo* de Lope de Vega renvoie à une *seguidilla* connue de tous les spectateurs au début du XVII<sup>e</sup> siècle qui savaient par là même que le héros éponyme était promis à la mort. Ou encore penser à un titre comme *La pastoral de Jacinto*, comme le remarque Sáez Raposo : « con su primera intervención [...] Jacinto proporciona todas las claves necesarias, incluso genéricas (aunque estas ya quedan patentes desde el mismo título de la obra) » [Sáez Raposo, 2016 : 415]. Ce type de discours programmatique prononcé au début de la pièce par un personnage, auquel fait allusion ce critique, et qui permet de construire un horizon d'attente, en particulier sur le plan générique, correspond à une technique ou stratégie d'écriture dont la fréquence suggère qu'il faudrait l'étudier spécifiquement.

représentée) et *famosa* (pour une pièce qui avait déjà plu au public), mais que par ailleurs il s'agissait avant tout d'une communication commerciale qui insistait sur l'identité des acteurs beaucoup plus que sur quoi que ce soit en rapport avec la matière de la pièce, son sujet, ou toute autre indication laissant augurer une dominante tragique ou comique<sup>4</sup>.

Le cas espagnol présente donc avec une acuité particulière un problème de désignation qui se pose en réalité aussi pour des traditions dramatiques d'autres pays. On sait qu'il existe des tragédies sans tragique ; et qu'il existe du tragique sans tragédies, inversement : on pourrait sans doute trouver sans peine dans tous les théâtres des cas de tragédies désignées comme telles mais peu tragiques, ou inversement des 'comédies' ou 'tragi-comédies' (étiquetées comme telles, pour le cas français, spécifiquement) plus tragiques que certaines 'tragédies'. Pour le théâtre espagnol du Siècle d'or, les lettrés pouvaient bien prendre conscience de l'insuffisance taxinomique de l'hyperonyme *comedia*, comme Caramuel qui, dans son *Primus Calamus* semble suggérer que *comedia* pourrait être un latinisme<sup>5</sup>, ou comme Pellicer pour qui *comedia* est un terme « générique »<sup>6</sup> ; il n'empêche que pour les praticiens, la communication qui s'établissait avec le public partait d'une situation où l'appellation de la pièce n'induisait pas sa généralité. De façon plus générale, Schaeffer, reprenant à sa façon la question du cercle herméneutique dans la définition du genre, a de même remarqué la puissance de suggestion de l'appellation générique :

La manière dont les théories essentialistes se servent de la notion de genre littéraire est plus proche de la pensée magique que de l'investigation rationnelle. Pour la pensée magique, le mot crée la chose. C'est exactement ce qui se passe avec la notion de genre littéraire : le fait même d'utiliser le terme amène les théoriciens à penser qu'on doit trouver dans la réalité littéraire une entité correspondante, qui se surajouterait aux textes et serait la cause de leurs parentés<sup>7</sup>.

Si, pour les lettrés, d'hier et d'aujourd'hui, l'existence de tragédies, ou *tragedias*, ne fait pas de doute, même si elles ne sont pas appelées ainsi, qu'en est-il de l'expérience du spectateur ? Est-il bien certain qu'une tragédie puisse exister hors de tout processus de désignation ? Là est donc la question que pose a priori le théâtre espagnol du fait de l'usage

4 Voir De los Reyes, 2015.

5 Dans son texte en latin, Caramuel différencie la *comœdia tragica* ou la *tragi-comœdia*, ou encore la *tragedia*, à partir du constat que *comœdia* a un sens plus étendu que *tragedia* et que si toute *tragedia* est une *comœdia*, l'inverse n'est pas vrai. Voir Sánchez Escribano et Porqueras Mayo, 1972 : 289-318.

6 « Aunque todas las comedias que se representan (ya sean historias, ya novelas, ya fábulas) están por el uso comprendidas con el nombre –al parecer, genérico– de comedias, no todas lo son, porque, según queda dicho, [...] aquella donde se introduce rey es tragedia, etc. » [Pellicer, *Idea de la comedia* (1635), dans Sánchez Escribano et Porqueras Mayo, 1972 : 269].

7 Schaeffer, 1989 : 35.

non discriminant du terme *comedia*. Si, dans la pratique, la quasi-totalité des pièces étaient appelées des *comedias*, les moments où d'autres appellations interviennent, insérées dans le dialogue des personnages, doivent attirer notre attention. Peut-être conviendrait-il sur ce point de prendre au sérieux la « pensée magique » du genre, non pas dans le geste herméneutique, rigoureux et rationnel de la 'pensée du genre', mais dans le rapport fugace du spectateur au texte joué dans l'ici et le maintenant de la représentation. Le nominalisme n'est-il pas une croyance suffisamment forte pour avoir été partagé par les auteurs de *comedias* du Siècle d'or ? Au théâtre, dire, c'est faire, et donc la désignation de l'action comme tragique a effectivement une force qui tient du magique (pour peu que les bonnes conditions de représentation, incluant au premier chef le talent des comédiens, soient par ailleurs réunies).

Il se trouve qu'il est assez courant de trouver dans le répertoire du Siècle d'or des *comedias* dans lesquelles le spectateur est comme invité à comprendre, interpréter et recevoir le spectacle qui lui est présenté comme une tragédie. Dans ces moments de la représentation où un spectacle intérieur se trouve désigné, plus encore que caractérisé, comme une tragédie, est mise en scène la réception du spectacle par le spectateur, dont il s'agit de savoir s'il n'est pas contraint par là à recevoir suivant une certaine perspective générique la fiction qui lui est proposée. L'ampleur du corpus du théâtre espagnol du siècle d'or est immédiatement un écueil dans ce genre d'entreprise. C'est pourquoi nous nous limiterons à une sélection de quelques exemples nécessairement très peu nombreux, mais, espérons-le, significatifs ou éclairants pour ce propos.

### Ceci est une tragédie

Cristóbal de Virués, parmi les tragiques dits philippins (car ils écrivirent à l'époque du règne de Philippe II), pratique cette désignation intérieure de la tragédie (et du tragique). Sans doute écrite dès 1580, mais publiée seulement en 1609, *La gran Semíramis* est une pièce qu'on peut dire expérimentale, ne serait-ce que pour suivre ce qu'en dit son auteur dans le paratexte dont il l'a fait précéder. Virués y expose en effet comment, mariant l'ancien et le nouveau, sa tragédie, explicitement désignée comme telle, est supposée avoir une utilité morale pour le spectateur et comprend trois actes qui sont chacun une tragédie<sup>8</sup> où l'on peut observer qu'un thème commun se trouve décliné, qui fait passer un personnage du statut de dominant et de bourreau à celui de victime (et donc de cadavre) : à l'acte I, le roi Alejandro perd la ville de Bactres au profit du général Menón, qui perd

8 Le prologue en vers de *La gran Semíramis*, après avoir rappelé la volonté moralisante qui inspire l'auteur, insiste en effet sur des aspects stylistiques mais surtout structuraux, clairement revendiqués comme des innovations : « [...] advierto/que esta tragedia, con estilo nuevo/que ella introduce, viene en tres jornadas/que suceden en tiempos diferentes: [...] formando en cada cual una tragedia,/con que podrá toda la de hoy tenerse/por tres tragedias, no sin arte escrita » [Virués, 2003 : 101-102].

son épouse au profit du roi Nino, qui à l'acte II perd sa couronne au profit de Semíramis qui à l'acte III perd sa couronne, à son tour, au profit de Ninias, son fils. Dans chacun de ces trois actes, par conséquent, pour ce qui nous occupe, quelques moments de forte intensité émotionnelle se trouvent désignés, à l'attention du public, comme particulièrement tragiques parce que devant susciter les réactions affectives associées au tragique aristotélicien (*eleos* et *phobos*).

De façon répétée, on trouve ainsi dans *La gran Semíramis* un personnage dans une position où il commente l'action. Et, dans ces commentaires, se trouvent associés, de façon très caractéristique, le spectacle de l'horreur et l'interprétation morale, qui constituent des clés génériques permettant d'identifier ces pièces comme des tragédies suivant la conception qu'en avaient les lettrés auteurs de ce que l'on appelle parfois la *tragedia morata*. Ainsi, pour nous limiter au premier acte, après que Menón a fait la description du suicide d'Alejandro qualifié de « *horrendo espectáculo espantoso* » (v. 474)<sup>9</sup>, dont il a été le témoin, Nino justifie cette mort par une considération morale, où l'on relèvera le terme « *furor* », emprunt caractéristique à Sénèque<sup>10</sup> :

*También quiso mostrarnos Alejandro  
su furor diabólico en la muerte,  
como en la vida. Justa paga tiene  
de sus soberbios y arrogantes hechos* (v. 494-497).

« *Horrendos espectáculos* » (v. 692) : c'est de la même façon que Zopiro et Celabo commencent le bref dialogue de conclusion de l'acte I, au cours duquel ces deux personnages – dont on peut considérer qu'ils reprennent les fonctionnalités du chœur antique – insistent sur le caractère pathétique du spectacle des violences de la guerre. Là encore, le choix des termes est significatif et fonctionne comme une indication de généricité :

*¡Qué compasión el grito de los niños,  
qué terneza los llantos de los viejos,  
qué horror la muerte de los fuertes mozos,  
qué temor la braveza y furia airada  
de las crueles armas vencedoras  
de las gentes indómitas feroces !* (v. 703-708)

Comme le signale Florence d'Artois après Nadine Ly : « Selon un principe récurrent dans la tragédie philippine, chaque exclamation désigne explicitement une émotion spé-

<sup>9</sup> Les citations de *La gran Semíramis* renvoient à Virués, 2003.

<sup>10</sup> On trouvera sans peine chez Virués la triade *dolor-furor-nefas* que Florence Dupont met au jour dans les tragédies de Sénèque [Dupont, 1995].

cifique ('compasión', 'terneza', 'horror', 'temor') qui est celle-là même qu'elle vise à produire ». Ces « marques à la fois performatives et autoréférentielles » [D'Artois, 2013, p. 85], car elles réalisent ce qu'elles énoncent, sont en effet supposées produire de l'émotion tragique chez le spectateur ou, plus précisément ici, chez l'auditeur, puisque les deux personnages qui dialoguent rapportent une expérience passée par le biais d'une sorte de récit : le spectateur d'un spectacle qualifié de tragique en est ainsi devenu le narrateur et tente, par le verbe, de faire revivre son expérience au public.

Dans ces exemples, la présence du récit, capable d'émouvoir le spectateur, peut relever d'une volonté de respecter les bienséances en médiatisant et en édulcorant la violence, et, plus généralement, d'une prégnance du fonctionnement seulement rhétorique du théâtre écrit par les tragiques espagnols de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. Cependant, et comme le suggère l'analyse du théâtre latin par Florence Dupont [1995 : 91-98], le tragique rhétorique vise à émouvoir avec les mots comme avec les images, les premiers étant susceptibles d'autant d'efficacité que les secondes. L'hypotypose ou l'*evidentia*, qui rendent vivante une scène par l'évocation verbale, comme dans les vers précédemment cités, peuvent alors se trouver complétées par l'*ekphrasis* (description de tableau ou d'œuvre d'art), y compris moyennant une forme de redondance puisqu'au théâtre on peut éveiller les passions par le verbe *et* par l'image, en montrant *et* en décrivant.

C'est ce qui se produit, pour nous en tenir au premier acte de *La gran Semíramis* – d'autres exemples pourraient faire l'affaire, comme quand Diarco, dans le rôle caractéristique du nonce de la tragédie antique, rapporte la mort de la reine, dont il a été le témoin<sup>12</sup> – quand Celabo et Zopiro découvrent le corps de Menón, qui s'est pendu à la grille du palais. L'efficacité pathique du verbe est alors renforcée par la monstration directe du cadavre, et les répliques prononcées suggèrent le même effet émotionnel : à ce « ¡Menón el sin ventura ! », qui est dit victime d'une « *tan fiera muerte* », le roi devrait, pensent les deux amis, rendre justice : « *que según lo que el rey le debe y amará pesquisa y ejemplar castigo/de maldad tan enorme y tan horrenda* » (v. 737-740). Plus encore, l'image du cadavre pendu de Menón, que Celabo et Zopiro doivent détacher de la grille (« *Desátale. – Sostenle. – Tenle tú de los pies* », v. 741-742) rappelle le récit de la mort d'Alejandro, « *el desdichado de Alejandro* » (v. 487), comme le qualifiait Menón, qui pour mettre fin à ses jours utilise la même corde (*soga*) que lui. Menón, victime tragique, est devenu personnage, de spectateur qu'il était ; un spectateur qui se chargeait d'explicitier l'expérience qu'il vivait alors en la qualifiant de tragique : « [...] *sin*

11 Sur ce point, voir par exemple les remarques de D'Artois, 2013, notamment p. 86-87.

12 « *escucha, atiende [...] acerqué los ojos/al agujero de la cerradura [...] /Y vi [...] una visión horrible, /un terrible espectáculo espantoso:/a Semíramis vi, bañada en sangre/asirse de las manos de su hijo/y echarle al cuello los hermosos brazos,/diciéndole, con rostro que moviera/a compasión leones y serpientes* » (v. 1939-1956).



*alma cayó ante mí, poniendo/ terrible horror y lástima y espanto/a los que vimos el doliente caso* » (v. 488-490). Les mêmes causes, dites avec les mêmes mots, produisant les mêmes effets, l'analogie entre les deux moments permet de qualifier la mort de Menón comme un spectacle aussi tragique que celui de la mort d'Alejandro. La différence tient à ce que, pour la première fois depuis le début de la représentation, le public réel partage – ou est invité à partager – la vision des personnages placés en position de spectateurs d'une scène intérieure.

On pourrait expliquer la présence de ces formes de métathéâtralité un peu statiques parce que ce théâtre est encore trop dépendant des modèles classiques, qui pouvaient confier au chœur le soin de guider la réception du spectacle par le public, ou que les acteurs y sont principalement des orateurs – la présence excessive de la rhétorique constitue une faiblesse souvent signalée par la critique à propos de la *tragedia filipina* –. Dans un ouvrage récemment paru consacré à la reconnaissance dans la tragédie espagnole de la Renaissance, Pascual Barciela donne ainsi de multiples exemples, comparables en termes de métathéâtralité et de performativité, chez Bermúdez ou Argensola notamment, de scènes où il s'agit pareillement de « *potenciar, mediante la focalización visual, el efecto de admiración y suspense* »<sup>13</sup>. Cependant, il est facile de constater que ce genre de motifs perdure dans la *Comedia* postérieure.

### Métatragédie et variations génériques

*El niño inocente de la Guardia, comedia de santos* de Lope de Vega, probablement écrite en 1603 fournit un bon exemple de la permanence de formes comparables de métathéâtralité.

Lope s'inspire notamment pour sa pièce d'une chronique de 1544, faisant état d'une légende anti-judaïque, ainsi que d'autres récits qui ont pour point de départ un procès de l'Inquisition datant de 1491. À cette époque un juif, appelé Jusé Franco, fut brûlé après avoir été reconnu coupable du martyre d'un enfant enterré, après sa crucifixion, dans la vallée de La Guardia. Le crime rituel, réalisé par un groupe de juifs dans la pièce de Lope, fait partie d'un projet de profanation du corps et du sang du Christ puisque le sacrifice christique qu'il prétend reconduire est censé causer la disparition de la communauté chrétienne. Le but des juifs est en effet d'élaborer, à l'aide du cœur d'un jeune garçon et d'une hostie consacrée, un philtre destiné à empoisonner l'eau de la rivière pour que les Chrétiens qui en boiraient meurent. En réalité, comme le signale Baños Vallejo, ce premier projet se trouve comme compliqué par le fait que les juifs ne se contenteront pas

<sup>13</sup> Pascual Barciela, 2016 : 237. Voir par exemple le commentaire à la scène d'exécution, chez Bermúdez, où l'*alcalde* se charge d'expliquer au roi que le public, qui supposément s'est assemblé là, tire du plaisir à y assister [Pascual Barciela, 2016 : 122].

d'extraire le cœur de l'enfant, mais feront rejouer et en réalité revivre à celui-ci les derniers instants de Jésus-Christ, jusqu'à proposer « un verdadera calco de la Pasión de Cristo »<sup>14</sup>.

Cette pièce, matinée d'*auto sacramental*, fait partie de ces *comedias* qu'on pourrait dire disparates, ou composites, et qui sont assez fréquentes parmi les plus anciennes du Phénix des Beaux Esprits. Ici, ce sont surtout les actes II et III qui sont occupés par l'histoire du rapt puis du martyre de l'enfant de La Guardia. L'acte I, de son côté, est surtout consacré à la mise en scène d'une première tentative infructueuse des juifs de s'emparer d'un premier enfant. Pour ce faire, ils tentent d'obtenir d'un gentilhomme pauvre, contre une forte somme d'argent, qu'il tue l'un de ses dix enfants et leur donne son cœur. Après avoir répété qu'il ne souhaite pas « vendre son sang » (v. 746 et 751-752<sup>15</sup>), le père feint d'accepter, mais en réalité, avec la complicité de sa femme, il maquille le corps de l'enfant et vend pour mille ducats aux juifs le cœur d'un porc. C'est cette scène qui nous intéresse particulièrement ici. Car, pour convaincre et abuser les méchants juifs, le couple de parents met en scène un tableau vivant : un tableau effrayant réalisé avec les techniques en usage dans le théâtre tragique. La mère prononce avec solennité une formule qui accompagne d'ordinaire l'effet de découverte, ou *apariencia*, en invitant le public à observer une image particulièrement pathétique : « [...] *Callar quiero / y mostrároslle, que espero / que sólo en verle lloréis* » (v. 972-974). L'efficacité illocutoire de cet acte de langage (comme dirait Searle) est confirmée par le personnage appelé Rabino : « *por cierto que da dolor* ». Une didascalie complète cet échange : « *Corran una cortina, y enseñen un niño, la cabeza en una mesa, como fuera, y un plato al cabo con un corazón* » (v. 974+). L'indication est, comme souvent pour la *Comedia*, allusive, et invite le directeur de la troupe à faire avec les moyens du bord ; une variante textuelle (v. 974, note), cependant, invite à procéder comme on le faisait d'ordinaire (« *como suelen* »), ce qui est une allusion au trucage, assez courant à l'époque, de la « *cabeza decapitada* » que montre la gravure qu'insèrent Ruano et Allen dans leur livre sur la mise en scène au Siècle d'or et qui consistait à cacher sous une table le comédien dont la tête seule apparaissait, tandis qu'un mannequin ensanglanté, et sans tête, était allongé sur la table<sup>16</sup>.

Quelques vers plus tôt, la mère de l'enfant rapportait comment elle avait procédé pour maquiller le corps en cadavre, c'est-à-dire pour parvenir au résultat que figure la gravure ci-dessus ; sa réplique, tout en révélant le caractère artificiel et trompeur de la mise en scène, porte témoignage de l'émotion qu'elle-même, à la fois maquilleuse, metteur en scène et première spectatrice, a ressenti devant le résultat de sa propre manipulation :

14 Baños Vallejo, 2009 : 104.

15 Les citations renvoient à Vega, 1985.

16 Allen et Ruano, 1994 : 534.

*De suerte el niño compuse,  
que me ha dado sentimiento.  
Untéle con azafrán  
el rostro, de sangre el cuello,  
descompúsele el cabello.  
Los ojos de suerte están,  
que yo propia me engañé,  
y de miralle he llorado (v. 929-936).*

Cet éloge du pouvoir du théâtre, capable d'entraîner un sentiment vrai de douleur (*sentimiento*) et de vraies larmes laisse place à la 'feinte', c'est-à-dire au jeu de l'acteur (« *en tanto estoy/fingiendo* ») quand la *mater dolorosa*, comédienne consommée, exprime sa colère et sa douleur, pousse les hauts cris à l'arrivée des juifs, avant de retrouver son calme et le ton de la comédie. Elle adresse alors une série de clins d'œil au public, au courant du subterfuge, réclamant puis obtenant cinq cents ducats de plus, pour, dit-elle « *un hijo que en su vida/supo hacer más que gruñir* » (v. 929-936) – un vrai cochon, en somme.

Là encore, les personnages se chargent donc de transmettre l'émotion suscitée par l'image et le verbe en perçant la barrière entre le diégétique et l'extradiégétique grâce à une énonciation performative, comme dirait Austin (1970), redoublée, complétée, illustrée par l'image. On pourrait peut-être, en tenant compte du contexte, interpréter comme une mise à distance des conventions ce moment de théâtre dans le théâtre ou considérer que seuls les juifs seraient abusés par le trucage, puisque les spectateurs réels, mis au préalable dans la confiance, ne seraient pas abusés, et que la tonalité finalement comique de l'ensemble de la séquence en fait presque une parodie de tragédie<sup>17</sup> ; mais il est beaucoup plus probable qu'il faille simplement voir là un exemple d'auto-représentation du théâtre qui, surtout, insiste moins sur la vraisemblance ou le caractère crédible de la scène que sur son pouvoir pathique ; moins sur l'adhésion logique ou rationnelle au mythos que sur la performance qui est réalisée dans ce moment de théâtre. Il faut donc bien plutôt considérer que, comme les juifs, spectateurs intérieurs, et comme la metteuse en scène-actrice Rosela elle-même, les spectateurs réels sont également soumis à la puissance de l'art dramatique.

## Et Calderón ?

Calderón, qui n'a jamais employé le terme de *tragedia* ni pour 'étiqueter' ses pièces, ni dans leur colophon (comme le fait assez souvent Lope de Vega, par exemple), parsème cependant ses textes de tout un lexique qui est la meilleure preuve de ce que l'on pourrait

---

<sup>17</sup> Nous laissons de côté ici le fait que ce simulacre de sacrifice, tout parodique qu'il soit, est cependant une préfiguration de la vraie passion de l'enfant enlevé puis torturé par les juifs aux actes II et III. Voir Couderc, 2010.

appeler chez lui une conscience générique. De nombreux exemples ont été relevés par Fausta Antonucci, qui a exploré le corpus caldéronien notamment pour tâcher d'identifier différents modèles successifs de tragédie<sup>18</sup>. On trouve ainsi dans *Los cabellos de Absalón* ce commentaire au spectacle du cadavre d'Absalon pendu par les cheveux :

*Cubridle de hojas, y ramos,  
no os deleitéis en suceso  
de una tragedia tan triste,  
de un castigo tan funesto* [Calderón, 1989 : v. 3183-3186],

et l'on peut trouver d'autres exemples dans *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, *El mayor monstruo del mundo* ou *La gran Cenobia* ; mais aussi dans *Amor, honor y poder*, considérée comme l'une des premières pièces de Calderón (1623), où déjà l'on trouve un personnage qui parle de « *pasmo, horror, miedo y tragedia* ».

Dans *El médico de su honra*, on trouve trois occurrences du terme « *tragedia* », toutes trois au dernier acte, et utilisées pour qualifier la mort de l'héroïne, doña Mencía (victime innocente d'une sorte de fatalité dramatique). C'est d'abord le fait de Ludovico, le barbier qu'on a chargé de pratiquer une saignée fatale sur la *dama*, et qui en fait état après coup (p. 469<sup>19</sup>). Un peu plus loin, le roi, à la vue du cadavre de doña Mencía, qualifie sa propre réaction en insistant sur l'« admiration », dans une double série lexicale (et un rythme ternaire assez caractéristique de Calderón) associant *horror-prodigio-espectáculo* et *asombrar-espantar-admirar* :

[...] *ese horror que asombra  
ese prodigio que espanta,  
espectáculo que admira,  
símbolo de la desgracia* (p. 474).

Le roi reprend ici les mots par lesquels don Gutierre (le mari responsable d'avoir donné l'ordre d'exécuter son épouse, qu'il croyait à tort infidèle) faisait peu avant le récit de la mort de sa femme, récit de ce qu'il caractérisait comme une tragédie suscitant là aussi étonnement et *admiratio* :

[...] *de la tragedia más rara,  
escucha la admiración  
que eleva, admira y espanta* (p. 473).

<sup>18</sup> Antonucci, 2012.

<sup>19</sup> Les références renvoient à Calderón, 2007.

Dans une étude de 1963, Riley faisait de l'*admiratio* (l'émerveillement) un concept clé de l'esthétique baroque<sup>20</sup>. Mais, à vrai dire, celle-ci est associée bien plus tôt au spectacle tragique, dont elle est le produit, comme on le voit chez les commentateurs de la *Poétique*. Et l'on pourrait encore songer à Corneille qui, bien plus tard, la substitue à la crainte et à la pitié pour assurer la catharsis<sup>21</sup>. Pour nous en tenir à Virués, on trouve au vers 489 de *La gran Semíramis* que nous citons plus haut le substantif « *espanto* » dans le même sens positif que le « *espantar* » de Calderón<sup>22</sup>. Et López Pinciano, dans sa *Filosofía anti-gua poética* situe nettement, et à plusieurs reprises, l'admiration du côté de l'agrément (« *deleite* ») que procure la représentation théâtrale – qu'il distingue constamment de l'utilité – et en donne comme synonyme le terme « *mover* », employé comme substantif : « *[el] mover o admiración, la cual es una parte importantísima para uno de los fines de la poética, digo, para el deleite* »<sup>23</sup>.

Les mêmes mots sont donc employés par don Gutierre, qui fait le récit de la mort de son épouse, et par le roi, qui réagit à l'image du cadavre de doña Mencía. La réaction du roi confirme ce qu'annonce et, peut-être, prépare la description verbale de don Gutierre ; mais les deux sont d'accord pour qualifier de tragédie cet épisode et de tragique leur expérience de spectateur, ou de récepteur.

Comme dans les exemples précédemment évoqués, les personnages de la pièce constituent une sorte de public intérieur commentant le spectacle de la mort de Mencía, dans une mise en abîme de la représentation théâtrale qui insiste sur l'expérience du spectateur, afin de mieux mettre en évidence le pouvoir d'ébranlement émotionnel propre au théâtre ainsi que l'espèce de plaisir particulier qui découle du spectacle pathétique. Or, dans les tous derniers vers de *El médico de su honra*, cette admiration, à quoi on peut ramener l'expérience tragique, est niée dans le dialogue dramatique. Quand Leonor, mariée par le roi lui-même, envisage son avenir comme nouvelle épouse de Gutierre, elle rejette en effet dans les tout derniers vers l'*admiratio* :

Don Gutierre. – *Sí la doy [la mano],  
mas mira que va bañada*

**20** Riley, 1963.

**21** Dans l'*Examen de Nicomède*, Corneille écrit en effet : « le succès a montré que la fermeté des grands cœurs, qui n'excite que de l'admiration dans l'âme du spectateur, est quelque fois aussi agréable, que la compassion que notre art nous ordonne d'y produire par la représentation de leurs malheurs [...]. Dans l'admiration qu'on a pour sa vertu, je trouve une manière de purger les passions, dont n'a point parlé Aristote, et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte » [Corneille, 1651 : NP4].

**22** On trouve ce sens positif, clairement à l'émerveillement, ailleurs dans *La gran Semíramis* : « *aquéstas y otras maravillas, / que espantarán las venideras gentes* » (v. 1533-1534). Et l'on notera que « *Admiración* » est défini par le *Diccionario de Covarrubias* (1611) comme « *pasmarse y espantarse de algún efeto que vee extraordinario, cuya causa inora* ».

**23** López Pinciano, 1953 : I, 249.

*en sangre, Leonor.*  
Doña Leonor. – *No importa,*  
*que no me admira ni me espanta* (p. 476).

Le choix des mots, dans ce passage tout proche des derniers instants de la représentation, ne peut être dû au hasard. La lecture littérale indique que Leonor se déclare prête à payer de sa vie le rétablissement de l'honneur dans son intégrité, et que donc elle s'engage à mener une vie vertueuse. Mais, au-delà, l'interprétation métathéâtrale est suggérée par le fait que le même vocabulaire qu'employait le roi pour qualifier le spectacle du corps de Mencía baignant dans son sang, et plus largement, l'action qui s'achevait alors, est maintenant repris par Leonor, mais à la forme négative : comme si le spectacle de la main sanglante du 'médecin de son honneur', et peut-être du cadavre de Mencía, ne suscitait pas, ou plus, les émotions tragiques, comme si nous étions au-delà du spectacle de la tragédie, dans la négation des émotions tragiques. La double détente du dénouement de *El médico de su honra* fait de la sorte se succéder la mise en scène d'un spectacle violent déclenchant la catharsis aristotélicienne, c'est-à-dire suscitant terreur, pitié et admiration, et un second moment, qui constitue un dépassement de ces émotions.

Faut-il y voir un volontaire dépassement des schémas anciens par Calderón ? Il se trouve que Calderón jouait déjà, dans *La vida es sueño*, avec les références au tragique aristotélicien, notamment, en mettant en scène en début de pièce le spectacle de Segismundo enchaîné éveillant les émotions de la terreur et de la pitié chez Rosaura qui l'observait, cachée, et entendait ses plaintes (le monologue fameux : « ¡Ay mísero de mí, y ay, infelice ! / *Apurar, cielos, pretendo...* ») : « *temor y piedad en mí/sus razones han causado* »<sup>24</sup>.

Là encore, le choix des mots n'est pas fait au hasard et l'ambiguïté est patente : soit la pièce tout entière doit être considérée comme une tragédie *more aristotelico*, et l'allusion aux émotions tragiques serait à la fois un clin d'œil, peut-être, en direction du public lettré, en tout cas une invitation à lire cette pièce, à la décrypter, à la recevoir comme une tragédie, et une indication, plus ingénue, si l'on veut, de l'origine (aristotélicienne) des idées mises en œuvre par un Calderón encore jeune quand il compose sa pièce ; soit nous pouvons mettre en question cette lecture, et considérer comme un leurre, un faux horizon d'attente générique cette première indication, démentie par le dénouement. Selon cette seconde lecture, *La vida es sueño* commencerait comme une tragédie mais finirait par les mariages librement consentis de personnages qui ont conquis leur liberté, comme si l'évitement du dénouement funeste constituait le dépassement de la structure tragique dans une perspective nouvelle, de la même façon que les paroles conclusives de Leonor tentent de garantir un dépassement de l'horreur tragique dans *El médico de su honra*. Quoi qu'il

en soit, dans l'exemple de *La vida es sueño*, par l'intermédiaire des paroles de Rosaura, c'est la *catharsis* qui est mise en scène ; qu'il s'agisse d'une mise en question, d'une mise à distance de la *catharsis* ou d'une simple thématization de la tragédie dans les limites de la fiction, la mise en abîme de l'expérience du spectateur a une valeur performative.

Les exemples qui précèdent, dans lesquels un acteur en position de spectateur interne invite le spectateur externe à partager ou revivre la même expérience émotionnelle que lui nous ont permis de voir que le théâtre espagnol du Siècle d'or semble porter une attention particulière à la finalité émotive ou affective du poème dramatique. Cela pourrait s'expliquer par le poids de la tradition rhétorique, très présente dans l'Espagne de la première modernité. On peut sur ce point penser à Horace, qui écrivait dans l'*Épître aux Pisons* :

ce n'est pas assez que les poèmes soient beaux : ils doivent encore être pathétiques et conduire à leur gré les sentiments de l'auditeur. Si le rire répond au rire sur le visage des hommes, les larmes aussi y trouvent de la sympathie. Si vous voulez que je pleure, commencez par ressentir vous-mêmes de la douleur : alors, Télèphe, alors, Pélée, vos infortunes me toucheront : mais si vous dites mal le rôle qui vous revient, en ce cas je sommeillerai ou je rirai<sup>25</sup>.

Les manifestations de la métathéâtralité pourraient de la sorte être perçues comme une sorte d'hommage à la culture dramatique d'un public de connaisseurs qui viennent au théâtre pour être transportés, surpris, 'secoués', émus, en somme, même fugacement, ce qui expliquerait l'importance du *movere* dans l'esthétique de la *Comedia*, comme par exemple Arellano a eu l'occasion de le souligner dans divers travaux<sup>26</sup>. Par ailleurs, il est possible que la question de l'effet du poème dramatique soit particulièrement importante pour la *Comedia* du Siècle d'or parce qu'elle met en jeu le spectateur, et la réception de la pièce ; or la *comedia nueva* étant un théâtre commercial, industriel ou artisanal, on en dit avec raison que son esthétique et l'histoire du goût qu'on peut en tracer supposent d'accorder une place prépondérante au public, qu'il s'agit de satisfaire. Enfin, la question se pose de la définition non pas tant du genre ou sous-genre de la tragédie, ou *tragedia*, que plus généralement de l'esthétique de la *Comedia nueva* et de sa réception. Ce que montrent ou tendent à montrer les exemples précédents, c'est que nous sommes en présence d'une esthétique de la fragmentation, ou du fragmentaire, qui implique une succession de moments de tension et de moments de détente ; ce principe d'alternance qui structurait, au *corral* ou au palais, un spectacle complet et total combinant les actes d'une *comedia* avec des pièces brèves (le *teatro menor*) structure également la composition de la

25 Horace, 1989 : v. 99-105, p. 207-208.

26 Voir par exemple Arellano, 1995, p. 126.

pièce elle-même, construite, même encore chez Calderón, à l'aide de moments de théâtre, moments de jeu ou morceaux de bravoure. C'est peut-être en fonction de cette poétique de la discontinuité qu'il faut donc appréhender la spécificité de la tragédie espagnole du Siècle d'or, comme si la pièce représentée, quelle que soit son identité générique globale, s'apparentait à une composition supposant la co-présence d'unités disjointes, comme si elle était moins une action disposant d'un début, d'un milieu et d'une fin, qu'une totalité, un ensemble, presque un patchwork de moments où le dramaturgique et la performance éclipsent les autres composantes du texte de théâtre. En somme, on est en droit de se demander si une conception unitaire et unifiée du genre, qu'il s'agisse de la comédie (*comedia cómica*) ou de la tragédie (*comedia trágica*) n'est pas condamnée à n'être jamais qu'une invention de docte, dans le cas d'un théâtre fondé sur le primat du spectaculaire ; dans ces conditions, peut-être faudrait-il conclure que, bien que le tragique existât, la tragédie n'existait pas dans les *corrales de comedia* ?



## Bibliographie

- ALLEN, John J. et RUANO de la HAZA, José María, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- ANTONUCCI, Fausta, « Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón », *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 42(1), 2012, p. 145-162.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- AUSTIN, J. L., *Quand dire, c'est faire. How to do things with words*, Paris, Seuil, 1970.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando, « Los niños con que Lope compara el Niño Inocente de La Guardia », dans *À tout seigneur tout honneur, Mélanges offerts à Claude Chauchadis*, éd. Mónica Güell et Marie-Françoise Déodat-Kessedjian, Toulouse, Université de Toulouse le Mirail, « Méridiennes », 2009, p. 99-108.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los cabellos de Absalón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- , *Comedias, II, Segunda parte de comedias*, edición de Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Fundación Castro, 2007.
- , *La vida es sueño*, éd. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.
- CORNEILLE, Pierre, *Nicomède*, préface, Paris, Charles de Sercy, 1651, éd. Marine Souchier, site *Les idées du théâtre* : <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=148>>.
- COUDERC, Christophe, « Entre *Comedia de santos* et *auto sacramental* : la passion christique de *El niño inocente de la Guardia* de Lope de Vega », in *Corps sanglants, souffrants et macabres. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 221-241.
- D'ARTOIS, Florence, « L'évolution du pathétique de la tragédie philippine à la tragédie lopesque », in *La tragédie espagnole et son contexte européen. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles. Circulation des modèles et renouvellement des formes*, dir. Ch. Couderc et H. Tropé, Paris, PSN, 2013, p. 81-94.
- , *Du nom au genre. Lope de Vega, la tragedia et son public*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017.
- DE LOS REYES PEÑA, Mercedes, « A vueltas con los carteles de teatro en el Siglo de Oro », *Hipógrifo*, vol. 3, n° 1, 2015, p. 155-186.
- DUPONT, Florence, *Les monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 1995.
- HORACE, *Épîtres*, édition et traduction Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 1989.
- JAUSS, Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, 1970, p. 79-101.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, éd. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, 3 volumes.
- MACÉ, Marielle, *Le genre littéraire*, Paris, Garnier Flammarion, « Corpus », 2004.
- PASCUAL BARCIELA, Emilio, *La anagnórisis en la tragedia española del Renacimiento*, Herne, Gabriele Schäfer Verlag, 2016.
- RILEY, Edward C., « Aspectos del concepto de 'admiratio' en la teoría literaria del Siglo de Oro », in *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, 1963, t. III, p. 173-183.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, « Proxemia y espacio dramático en el teatro pastoril del primer Lope de Vega », *Anuario Lope de Vega*, XXII (2016), p. 409-431.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico et Alberto PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- VEGA, Lope de, *El niño inocente de La Guardia*, éd. A. J. Farrell, Londres, Tamesis Books, 1985.
- VIRUÉS, Cristóbal de, *La gran Semíramis. Elisa Dido*, éd. A. Hermenegildo, Cátedra (Letras Hispánicas, 538), 2003.
- ZANIN, Enrica, *Fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Genève, Droz, 2014.

