

## **La redécouverte de l'Arte nuevo de hacer comedias dans les premiers temps du Romantisme en France**

JEAN CANAVAGGIO

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

1. La réception de la *Comedia nueva* en France, au XVII<sup>e</sup> siècle, a été caractérisée par l'exploitation de toute une gamme de sujets et de situations que les poètes de la génération de Richelieu ont trouvés dans les œuvres de Lope de Vega et de ses disciples<sup>1</sup>. C'est ainsi que Pierre Corneille s'est inspiré de Guillén de Castro et de Ruiz de Alarcón pour écrire *Le Cid* et *Le menteur*. De même, Rotrou, dans *Les occasions perdues* et *Le véritable Saint Genest*, a imité *La Ocasión perdida* et *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega, Boisrobert, dans *Les Trois Oronte*, a adapté *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, et D'Ouville a tiré de *La dama duende*, de Calderón, l'argument de *L'esprit follet*<sup>2</sup>. Cela dit, en orientant leurs préférences vers les comédies d'intrigue et les comédies romanesques, en accord avec les attentes de leur public, ces auteurs ont effectué un important travail de réécriture : ils ont en effet réordonné leur matière en fonction de critères esthétiques distincts de ceux de leurs modèles. Ainsi s'explique le peu d'intérêt qu'ils ont accordé à la poétique de la *Comedia*, telle que l'expose Lope ; ainsi, également, le dédain dont cette poétique a fait l'objet de la part des doctes dans notre pays, comme il ressort des jugements émis à son sujet par Georges de Scudéry, La Mesnardière et Chapelain et que condense une phrase lapidaire du P. Rapin sur l'Arte nuevo : « On ne jugea pas même ce traité d'être mis dans le recueil de ses ouvrages, parce qu'il [s.e. Lope de

1 Cette étude est une reprise complétée de l'article que j'ai publié en espagnol dans l'*Hommage à Joan Oleza* (Canavaggio, 2018). Il s'accompagne cette fois du texte que La Beaumelle consacre à la poétique de Lope de Vega et que je n'avais pu reproduire faute de place. J'exprime tous mes remerciements à Florence d'Artois et à Christophe Couderc pour leurs contributions respectives à la préparation de cet article, ainsi qu'à Hubert Angliviel de la Beaumelle, qui m'a très aimablement fourni de précieux renseignements sur la vie et la carrière de Victor Laurent. Qu'il me soit enfin permis de saluer la mémoire d'un autre Laurent Angliviel de la Beaumelle, qui fut naguère mon condisciple : c'est en effet grâce à lui que j'ai pu me mettre en rapport avec son cousin Hubert, avant son décès prématuré.

2 Voir, pour plus de détails : Teulade (2012 ; 123-136) et Couderc (2017 ; 78-103).

Vega] n'avait pas suivi Aristote en cette poétique, qui est le seul qu'on doive suivre<sup>3</sup> ».

2. À l'aube du XVIII<sup>e</sup> siècle Alain-René Lesage, lorsqu'il offre à ses lecteurs un choix de pièces espagnoles traduites dans notre langue, se montre nettement plus ouvert, comme le prouve la préface qu'il met en tête de sa sélection et dans laquelle il s'emploie à justifier son propos. Bien qu'il tienne le théâtre français pour le plus parfait de tous, il estime que les Espagnols « sont nos maîtres à imaginer et à mener à bien une intrigue » :

Ils savent exposer leur sujet avec un art infini, et dans le jour le plus avantageux. Ils joignent à cela des incidents si agréables, si surprenants, et ils le font avec tant de variété, qu'ils paraissent aussi inépuisables sur cette matière, que nos Français le sont dans la diversité des caractères ridicules. [...] Nos Français ne connaissent point ces beautés ; il ne paraît pas du moins qu'ils les aient assez recherchées dans les pièces qu'ils n'ont pas copiées ou imitées des Espagnols (Lesage, 1700).

3. Sans doute reconnaît-il qu'il n'a pu conserver dans ses versions les libertés que les poètes espagnols ont prises avec les règles, en foi de quoi il a choisi un moyen terme :

Comme les Espagnols n'observent ni l'unité de lieu, ni la règle des vingt-quatre heures, et qu'à leurs figures outrées près, il n'y a proprement que cela qui nous blesse dans leurs comédies, j'ai gardé un milieu entre les libertés de leur théâtre et la sévérité du nôtre. Quand je ne puis, sans supprimer des incidents agréables, conformer l'action en un jour, je prends deux jours ; mais cela ne va pas plus loin. Pour l'unité de lieu, il est impossible de la garder sans ôter le merveilleux et sans tronquer les intrigues, qui sont à mon avis, comme je l'ai déjà dit, la plus ingénieuse et la plus noble partie de l'action dramatique (Lesage, 1700).

4. En dépit des réserves exprimées par la suite à l'endroit du théâtre de Lope, notamment par Marmontel en 1787, dans ses *Éléments de littérature* (Lope de Vega, 1992 ; 60-61), Lesage prépare ainsi une redécouverte de l'*Arte nuevo*, un texte jusqu'alors ignoré, ou presque, des Français. Redécouverte très partielle, tout d'abord : en témoigne la traduction qu'en donne, en 1704, l'abbé de Charnes dans *La Nouvelle pratique de théâtre*, une version assez libre qu'a rééditée et analysée Maria Grazia Profeti (2004 ; 1157-1168) ; en témoigne également, plus d'un demi-siècle plus tard, la quinzaine de vers du poème de Lope que Voltaire traduit à sa manière, lorsqu'il compare *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, de Calderón, avec l'*Héraclius* de Corneille (Couderc, 2010 ; 123-124). Redécou-

3 Voir Bray (1965 ; 29-32) ; Couderc (2010 et 2017).

verte plus complète, ensuite, qui, elle, va se produire au moment même où naît le drame romantique. Toutefois, ce n'est pas à partir de l'original que Victor Hugo, en 1827, cite dans la préface de *Cromwell* deux vers fameux de l'Arte nuevo :

Cuando he de escribir una comedia,  
Encierro los preceptos con seis llaves.

5. Hugo avait beau se vanter de maîtriser l'espagnol depuis qu'il avait fait, encore enfant, un premier séjour à Madrid pendant la guerre d'Indépendance, il semble avoir trouvé ce diptyque dans une pièce de Georges de Scudéry, *La Preuve des passages*, à laquelle il se réfère dans une note<sup>4</sup>. Sans mésestimer les indications qu'a pu lui donner son frère aîné, Abel, un hispanophile distingué qui projetait de publier un *Génie du théâtre espagnol* en 30 volumes, sans oublier non plus la connaissance directe qu'il avait acquise de ce théâtre<sup>5</sup>, il ne faut pas pour autant négliger une autre source : les quatre volumes de pièces traduites et publiées en 1822 par Victor Laurent Angliviel de la Beaumelle, dans la *Collection des chefs d'œuvre des théâtres étrangers*<sup>6</sup>. On peut en dire autant d'un autre amateur de ce théâtre, Prosper Mérimée, au moment où il mettait en chantier les pièces qui allaient former *Le théâtre de Clara Gazul*, publiées entre 1827 et 1830. Mérimée, tout comme Hugo, a approfondi ses connaissances en accédant directement aux œuvres originales, mais, dans son cas, cet approfondissement n'est certainement intervenu que dans une étape ultérieure<sup>7</sup>.
  6. Ce que nous savons de la vie et de la personnalité de La Beaumelle procède essentiellement des recherches menées par un descendant de son frère aîné, Hubert Angliviel de la Beaumelle, qui a eu l'amabilité de répondre à ma demande. Né le 21 septembre 1771 à La Nogarède, près du
- 4 Voir Souriau (1897 ; 255). La citation exacte est : « Y cuando he de escribir una comedia, / encierro los preceptos con seis llaves » (AN, vv. 40-41).
  - 5 La consultation de la liste des livres qu'il a empruntés à la Bibliothèque royale permet de conclure à l'existence de trois campagnes successives de documentation sur l'Espagne et sa littérature. La première remonte à 1821 : sur les 24 livres qu'il a demandés, 16 sont espagnols, parmi lesquels plusieurs sont des textes dramatiques du Siècle d'or. Hugo retient *Las Mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, trois éditions des œuvres de Lope de Vega et un tome de comedias de Rojas Zorrilla et de Calderón.
  - 6 La Beaumelle, 1822. Sept comedias de Lope de Vega figurent aux tomes I et VII de cette anthologie, tandis que huit comedias de Calderón forment la matière des tomes IV et XIII.
  - 7 Selon Pierre Trahard (1927 ; 455, l. 22), Mérimée s'en est d'abord tenu aux œuvres traduites dans les *Chefs d'œuvre des théâtres étrangers* et a sans doute attendu 1823 pour commencer à approfondir sa connaissance du théâtre espagnol.

bourg de Mazières (Ariège), Victor Laurent Suzanne Moïse Angliviel de la Beaumelle était le fils de Laurent Angliviel de la Beaumelle (1726-1773), un polygraphe protestant ami de Montesquieu, qui doit sa célébrité à ses démêlés avec Voltaire et à ses emprisonnements à la Bastille. À partir de 1793, il entame comme simple dragon une carrière militaire qui va le mener jusqu'au grade de colonel du génie. Il sert dans les armées de Napoléon pendant la guerre d'Espagne, puis, bien qu'il ait refusé de prendre part à la campagne de Russie, il reprend du service en 1815, sous le commandement du maréchal Gérard. Mis à pied en 1817, il se consacre alors à l'étude des sciences et des lettres espagnoles, tout en étant aux prises avec des difficultés financières et, de surcroît, en conflit avec son épouse depuis plusieurs années. À la suite de la proclamation de l'indépendance du Brésil, en 1823, il se rend quelques années plus tard dans ce pays qui recrutait des officiers français en demi-solde ou qui étaient retournés à la vie civile. Il y crée le corps du génie, y organise le système de défense et accède au grade de général. En 1828, au cours de la guerre entre le Brésil et l'Uruguay, il prend d'assaut, à cheval, la ville de Colonia del Sacramento. Démis de son grade en 1830, à la suite des vicissitudes de la politique brésilienne et de l'abdication de l'empereur Pierre I<sup>er</sup>, il se retire à Rio de Janeiro. Il meurt le 29 mai 1831, à l'âge de 58 ans, et est enterré dans le cimetière anglican de La Gamboa. Auteur d'un essai sur la guerre d'Indépendance espagnole, ainsi que d'une justification de l'expédition française de 1823, dite des Cent mille fils de Saint Louis (La Beaumelle, 1823a et 1823b), il a consacré un autre de ses livres à l'Empire du Brésil (La Beaumelle, 1823c).

7. L'un des intérêts de son anthologie tient sans aucun doute à l'étude préliminaire qui ouvre le premier des deux volumes consacrés au théâtre de Lope, un texte qui se compose de trois sections : « Vie de Lope de Vega » (p. III-LXVIII), « Nouvel Art dramatique » (p. LXIX-LXXIX) et « Poétique de Lope de Vega » (p. LXXX-CVIII)<sup>8</sup>. La première n'entre pas dans le champ de cet article, la deuxième est la première traduction française complète – ou peu s'en faut – de l'*Arte nuevo*. Morel-Fatio a été le premier à la signaler, tout en se montrant quelque peu réservé parce qu'il la jugeait incomplète, avant d'ajouter qu'elle sera revue et corrigée vingt ans plus tard par Damas Hinard (Morel-Fatio, 1901 ; 372). En réalité, la version de Damas Hinard nous apparaît comme le résultat d'un travail personnel,

8 Parmi ceux qui ont signalé l'intérêt de cette étude, il convient de citer Ernest Martinenche (1922 ; 86-89).

même si elle incorpore quelques éléments empruntés à celle de son prédécesseur. Pour ce qui est des corrections qu'elle comporte, celles-ci ne portent que trois points de détail de la traduction de La Beaumelle, que le second traducteur commente dans trois notes correspondantes. Finalement, à l'encontre de ce qu'écrit Morel-Fatio, ne manquent dans ces deux versions que les dix vers en latin qui se trouvent presque à la fin du poème, ainsi que les trois derniers vers.

8. Pour en revenir à La Beaumelle, si sa version en prose ne suit pas littéralement l'original, il ne faut pas pour autant la juger inexacte : elle conserve l'essentiel des affirmations de Lope sur la *Comedia antigua*, de même que ses considérations sur la *Comedia nueva*. Après avoir offert ce texte à ses lecteurs, La Beaumelle déclare vouloir compléter son travail en développant quelques aspects des idées du Phénix dans la dernière section<sup>9</sup> (La Beaumelle, 1822 ; LXXX). C'est précisément celle-ci que nous donnons ici en appendice et dont nous nous proposons de dégager préalablement les principaux traits.

9. L'auteur commence par signaler la perspective dans laquelle se situe Lope. À la différence de Menéndez Pelayo qui, dans son *Historia de las ideas estéticas*, reprochera plus tard à ce dernier de « chanter la palinodie » ((1883) 1940 ; 295), ou encore de Morel-Fatio, qui se dira déçu par « une assez pâle et pédante dissertation érudite » (1901 ; 367), il justifie le ton qui caractérise l'*Arte nuevo*. Il partage en cela, dit-il, l'opinion de Friedrich Bouterwek (1766-1828), professeur de philosophie à l'université de Göttingen et auteur d'une *Histoire de la littérature espagnole*, traduite en français en 1812, dont il s'est assez largement inspiré, sans pour autant faire siennes toutes ses affirmations : « On a cru voir dans quelques expressions de ce morceau une amende honorable que faisait l'auteur. Je pense qu'on n'en a pas saisi l'ironie » (La Beaumelle, 1822 ; LXXX)<sup>10</sup>. Ce point de vue annonce celui qu'adoptera Menéndez Pidal, un siècle plus tard, dans une lecture confirmée et élargie ultérieurement par différents spécialistes du théâtre du Siècle d'or, depuis José F. Montesinos jusqu'à Felipe B. Pedraza. Un autre point important est l'influence exercée sur l'élaboration de ce texte par le public qu'il a en vue : « Son nouvel art dramatique, destiné à être lu

9 « Je n'ai cru pouvoir mieux faire pour exposer la poétique de Lope de Vega, que de traduire ses propres pensées, j'y ajouterai seulement quelques développements » (La Beaumelle, 1822 ; LXXX).

10 Comp. Bouterwek, 1812 ; 64.

dans une des nombreuses sociétés académiques qu'il y avait alors à Madrid, porte les caractères d'une légère improvisation et non ceux d'un poème didactique » (La Beaumelle, 1822 ; LXXX). De plus, après avoir observé que nous sommes en présence d'une pièce écrite en vers blancs, La Beaumelle conclut que « ce mètre seul, *sermoni propior* [*i.e.* plus près de la conversation] indique que ce n'était point un ouvrage sérieux, car si Lope avait voulu donner solennellement des règles pour son art, il les aurait écrites en tercets » (La Beaumelle, 1822 ; LXXX). Finalement, il appelle notre attention sur la relativité historique d'un théâtre auquel son créateur a voulu sans doute conférer une existence de *iure* et non pas seulement *de facto*, encore que dans des limites précises, puisqu'il n'a pas cherché à revendiquer pour lui une existence pérenne, mais seulement à l'accorder aux goûts de son public : « [Lope] n'a pas prétendu pouvoir donner de Madrid des lois à des nations étrangères ; il a dit ce que faisaient les Espagnols et ce qui était bon pour les lecteurs et les auditeurs espagnols » (La Beaumelle, 1822 ; LXXXII).

10. Une fois ces bases établies, La Beaumelle passe en revue quelques-unes des questions examinées par Lope : inobservance des unités de lieu et de temps (celle-ci n'étant pas mentionnée par Aristote), à la différence de l'unité d'action, qu'il admet implicitement ; mélange du tragique et du comique, déjà opéré par différents auteurs, tels que Lope de Rueda et, dans l'Antiquité, Plaute et Térence, mais qui, en fin de compte, trouve sa justification dans l'imitation de la nature ; concentration extrême de l'action afin de satisfaire l'impatience du spectateur – « la cólera del español sentido » – en situant dans les entractes les intervalles de temps les plus longs ; défense de la vraisemblance historique, que le Phénix confond avec la vraisemblance dramatique, chaque fois que le temps s'écoule en dehors de la scène et de la présence du public ; condamnation du recours aux récits et aux descriptions – ce qu'il appelle les *relaciones* – dans la mesure où elles suspendent inutilement l'action. À partir de ce rappel, La Beaumelle se tourne vers ce qui nous reste de l'important répertoire dramatique lopesque – trois cents pièces environ, estime-t-il – afin de voir, en s'appuyant sur de nombreux exemples, jusqu'à quel point, chez lui, théorie et pratique dramatique s'accordent. Il remarque qu'il est peu de *comedias* dont l'action embrasse plusieurs années, à l'encontre du reproche bien connu émis par Boileau<sup>11</sup>. Il relève le caractère arbitraire de l'appellation de tragédies et de

11 « Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées, / Sur la scène en un jour renferme des années.

tragi-comédies que reçoivent certaines pièces, tout en remarquant que ces tragédies s'achèvent habituellement par des mariages. Il considère que tous les principes de la poétique de Lope peuvent être résumés dans la phrase suivante : « La véritable comédie a pour but d'imiter les actions des hommes et de peindre les mœurs du siècle où ils ont vécu » (La Beaumelle, 1822 ; LXXXVIII). Toutefois, pour que cette imitation soit attrayante tout en restant vraie, elle doit se conformer à quelques conventions nécessaires. Lope énonce celles qu'il admet, en formulant ses préceptes à partir de son expérience et de celle de ses disciples. Il s'adresse à un public qui ne se limite pas aux doctes, tout en se montrant attentif à le séparer du vulgaire, et en particulier « de ces femmelettes qui couraient en foule aux apparences magiques et aux tableaux merveilleux » (La Beaumelle, 1822 ; LXXXIX). Un autre objectif que s'assigne La Beaumelle est de proposer un classement satisfaisant de son répertoire, en distinguant notamment les pièces à sujet historique des pièces de pure invention. Il s'intéresse à la façon dont les premières portent à la scène des événements empruntés aussi bien au passé de l'Espagne qu'à celui des nations étrangères. Il considère, contrairement à Bouterwek, que le Phénix a su, en plus d'une occasion, s'affranchir des conventions propres aux emplois consacrés pour individualiser ses personnages. Il ne manque pas, toutefois, de pointer quelques défauts de la praxis lopesque – dénouements conventionnels, personnages discordants dans leur façon de parler, au détriment des bienséances – mais souligne, en revanche, l'habileté avec laquelle le Phénix mène l'action sans jamais laisser la scène vide, ainsi qu'un ton et un style d'une remarquable variété.

11. Bien qu'il affirme avoir tenté d'établir la construction analytique de l'*Arte nuevo* (La Beaumelle, 1822 ; LXXXIII), les considérations qu'il nous offre suivent le libre développement de la réflexion de son auteur. À dire vrai, on ne pouvait attendre de lui une réorganisation de la poétique lopesque à partir des trois types de préoccupations qui s'imbriquent dans ce poème : en premier lieu, celles qui concernent les recettes du métier et sont indispensables pour satisfaire une demande massive, comme la construction d'une intrigue ou le choix des entrées et des sorties des personnages ; ensuite, les composantes du système de la *Comedia nueva*, telles que la tripartition des pièces en journées, la distribution des emplois ou les conventions stylistiques et métriques ; enfin, les lois internes d'un genre dont le

/Là, souvent, le héros d'un spectacle grossier, /Enfant au premier acte, est barbon au dernier » (*Art poétique*, Chant III, vv. 38-41).

champ a fini par déborder de toutes parts celui de la comédie classique. À l'inverse, il a su deviner que, tout en disant avoir perdu le respect d'Aristote, Lope n'en a pas moins conservé, au moins en partie, l'esprit de ses préceptes dans une poétique à partir de laquelle il a remodelé les axiomes fondamentaux du Stagyrite. « L'autorité des spectateurs – écrit-il – est la principale base des arguments de Lope de Vega. Il ne fait en cela que suivre Aristote qui, dans sa *Poétique*, ne dit pas : *faites ceci*, mais bien : *ceci a réussi* » (La Beaumelle, 1822 ; LXXXII). Il termine son commentaire sur une comparaison de la poétique de Lope de Vega avec celle de Shakespeare, en analysant ce qui les rapproche et ce qui les distingue. Il sollicite enfin l'indulgence de ses lecteurs, en reconnaissant qu'il ne lui a pas été facile d'établir le choix des pièces qu'il a traduites et que la traduction qu'il en propose ne donne qu'une idée bien imparfaite des qualités des œuvres originales.

12. Il ressort de ces quelques pages que la lecture de l'*Arte nuevo* qui nous est ici proposée n'est pas celle de Victor Hugo, pour qui Lope de Vega a lancé un cri de guerre contre les règles néo-aristotéliennes élaborées à la Renaissance par les commentateurs italiens de la *Poétique*. Contrairement à l'auteur de *Cromwell*, La Beaumelle n'a pas voulu voir dans la naissance de la *Comedia* le résultat d'une révolte des Modernes contre les Anciens, pour la simple raison que les prédécesseurs de Lope n'ont pas tenté de porter à la scène une forme de théâtre qui aurait procédé d'une prétendue tradition classique. D'après lui, la différence essentielle entre Anciens et Modernes tient à ce que les premiers ont voulu donner à leurs œuvres une finalité morale ou religieuse, tandis que les seconds, au lieu de chercher à provoquer le rire, la terreur ou la compassion chez les spectateurs, se sont donné la vérité pour but, considérant qu'il revenait au public de choisir parmi les effets produits par le spectacle (La Beaumelle, 1822 ; LXXXVIII). Inversement, il ne partage pas la condamnation par Mérimée du système dramatique élaboré par le Phénix et conservé par ses disciples. Une condamnation que l'on relève déjà dans la préface d'*Inés Mendo*, l'une des œuvres réunies dans le *Théâtre de Clara Gazul*, au moment même où, paradoxalement, Mérimée déclare reconnaître la dette que la prétendue Clara Gazul a contractée auprès de la *Comedia nueva* :

L'auteur, qui s'est étudié à imiter les anciens comiques espagnols, n'a nullement cherché à éviter leurs défauts, tels que le trop de rapidité dans l'action, le manque de développements, etc. Il faut lui savoir gré de n'avoir pas copié aussi



le style *culto*, si fatigant pour les lecteurs de ce siècle (Mérimée (1826), 1978 ; 159).

13. Tout en leur accordant de savoir imaginer, dans certains cas, une intrigue attrayante, compatible avec des caractères bien dessinés, le futur auteur de *Carmen*, dans les mêmes années, s'est montré plus que réservé vis-à-vis de la non-observance des règles néo-aristotéliennes :

La violation des unités – écrivait-il – est la conséquence obligée de ce système; c'est un petit mal que je leur pardonnerais volontiers, s'ils savaient généralement en profiter. Mais agiter violemment ces personnages pour que de ce grand mouvement il ne résulte rien de vrai, de beau, de plaisant, c'est une faute qui n'a plus d'excuse. Sans doute il vaut mieux faire agir les acteurs que de les faire parler par tirades, comme sur notre scène, mais que chacune de leurs actions explique leurs caractères, peigne leurs mœurs et celles de leur temps, autrement la multiplicité des aventures devient aussi fatigante que les tirades. Rarement les Espagnols se sont attachés à peindre des caractères : en général ils cherchent à frapper par la singularité des événements, plutôt que par les passions qui les ont causés (Mérimée, (1826) 1874 ; 22-23).

14. Néanmoins, à la fin de sa vie, dans la préface qu'il allait donner en 1870 à une nouvelle traduction française de *Don Quichotte*, celle de Lucien Biart, et qui paraîtra posthume, il en viendra à se référer de façon explicite à l'*Arte nuevo* :

Sans vouloir attaquer la gloire de Lope, nous lui reprocherons d'avoir engagé le théâtre espagnol dans une voie déplorable, et cela de gaîté de cœur, sans système et sans conviction arrêtée. Lui-même écrit dans l'*Art nouveau de faire des comédies* : « Nul plus que moi ne mérite d'être taxé de barbarie. J'ose donner des préceptes contraires à l'art et me laisse entraîner par le courant vulgaire [...] Je poursuis cependant la voie où je suis entré, et je sais que, bien qu'elles fussent meilleures dans un autre système, mes pièces n'auraient pas eu le succès qu'elles ont obtenu. Souvent ce qui est contraire à la loi n'en plaît que davantage au goût<sup>12</sup> » (Mérimée, 1878 ; 84).

15. En fin de compte, le point de vue adopté par La Beaumelle s'avère le plus équilibré des trois, dans la mesure où il a analysé l'*Arte nuevo* en tant qu'historien, comme il le dit lui-même, et non comme poète (La Beaumelle, 1822 ; XCI). C'est à ce titre qu'il a voulu faire connaître à ses contemporains l'originalité de la *Comedia nueva*, en mettant l'accent sur la conscience qu'a eue Lope – *entre burlas y veras* – du caractère novateur de son entreprise.

12 Mérimée traduit ici librement les vv. 362 à 375 de l'*Arte nuevo*. Voir sur ce point Canavaggio, 2015.

## Poétique de Lope de Vega

---

16. Tel est el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, ouvrage dont quelques vers ont été cités des centaines de fois par des auteurs qui probablement ne connaissaient pas le poème entier<sup>13</sup>. Je n'ai cru pouvoir mieux faire pour exposer la poétique de Lope de Vega, que de traduire ses propres pensées ; j'y ajouterai seulement quelques développements<sup>14</sup>.
17. On a cru voir dans quelques expressions de ce morceau une amende honorable que faisait l'auteur. Je pense qu'on n'en a pas saisi l'ironie. M. Bouterweck dit avec beaucoup de jugement que Lope n'a voulu que se moquer de ses détracteurs (Bouterwek, 1812 ; 64). Le poète y dit qu'il est un sot, passe : on peut avouer ces choses-là sans conséquence, lorsqu'on est sûr que personne ne les répétera ; mais à coup sûr il avait bien trop d'esprit pour penser que cela fût vrai. Son nouvel art dramatique destiné à être lu dans une des nombreuses sociétés académiques qu'il y avait alors à Madrid<sup>15</sup>, porte les caractères d'une légère improvisation, et non ceux d'un poème didactique. Il est en vers blancs, seulement les deux derniers vers des paragraphes inégaux qui le composent sont rimés. Ce mètre seul, *sermoni propior*<sup>16</sup>, indique que ce n'était point un ouvrage sérieux ; car si Lope avait voulu donner solennellement des règles pour son art, il les aurait écrites en tercets. D'ailleurs dans tous ses autres ouvrages, dans ses préfaces il répète à chaque instant, et de la meilleure foi : ici, que la comédie n'a point de règles en Espagne ; là, qu'elle ne doit en avoir d'autres que le goût du public. Ailleurs il dit : « les nouvelles, comme la comédie, n'ont d'autre but que de plaire ; et si elles atteignent leur but, que les règles aillent

13 Estimation pour le moins excessive par rapport à ce que l'on sait de la diffusion de l'*Arte nuevo* en France au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles, ainsi que nous l'avons vu plus haut. Mes remerciements à Felipe B. Pedraza qui m'a aidé à tirer au clair les difficultés évoquées dans les notes 15, 28, 30 et 42.

14 J'ai reproduit le texte de l'édition de 1822, en modernisant l'orthographe et en donnant le titre exact des pièces espagnoles que cite l'auteur.

15 L'Académie de Madrid, à laquelle Lope dédie son poème n'a pu être identifiée jusqu'à ce jour, en dépit des hypothèses qui ont été proposées à son sujet. De toute évidence, l'auteur s'adresse à une réunion effective de beaux esprits, comme il en existait à Madrid à l'époque, et non pas à une assemblée imaginaire (Voir Lope de Vega, 2016 ; 114-116).

16 C'est-à-dire plus proche de la conversation.

se faire pendre<sup>17</sup>. » Enfin dans un de ses derniers ouvrages, l'Épître à Claudio, qui est, si l'on peut s'exprimer ainsi, son testament poétique, il dit :

L'art dramatique me doit ses principes, quoique mes préceptes diffèrent de ceux de Térence, et que je ne refuse pas mon admiration aux trois ou quatre grands génies qui ont vu le théâtre dans son enfance. Retracer la colère d'Achille armé ; conserver la dignité des palais brillants d'or et souillés de flatteries ; représenter dans les villes la fureur d'un amant emporté, la coquetterie d'une jeune femme, le vieillard sentencieux ; et là, où, dans d'âpres montagnes, on trouve la bure sous des chaumières mieux garanties de la foudre par les arbres que par le porphyre et l'or, peindre le villageois au coin de son feu, lorsque le cristal pendant des toits retient ses brebis dans la bergerie, ou joyeux de voir se remplir ses caves et ses greniers... À qui doit-on cet art, sinon à moi ?<sup>18</sup> »

18. Il est évident, par ces citations qu'on pourrait multiplier, par la conduite de Lope lui-même, toujours constant aux principes qu'il s'était faits, qu'il croyait sérieusement suivre la bonne route en obéissant à la toute-puissance de l'opinion. Il reconnaissait sa compétence, et ce n'est que pour faire une plaisanterie qu'il disait : il faut parler en imbécile, pour plaire à cet imbécile public<sup>19</sup>.

19. Schiller, dans son discours sur les chœurs, qui précède *La Fiancée de Messine*, est d'une opinion contraire et prétend que le goût des spectateurs ne doit influencer en rien sur les ouvrages de l'auteur dramatique ; il dit aussi que le poète ne doit point peindre le réel, mais s'attacher à l'idéal, tandis que Lope ne lui demande autre chose que la nature telle qu'elle est<sup>20</sup>. J'ai

17 Libre reprise d'une affirmation de Lope dans la préface de *La desdicha por la honra*, la première des *Novelas a Marcia Leonarda* (1624) : « Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte; y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles. » Alors que Lope parle des comédies, La Beaumelle traduit « la comédie ».

18 La Beaumelle traduit ici librement les vers bien connus de l'Épistola a Fabio, à travers lesquels Lope, dans les dernières années de sa vie, jette un regard rétrospectif sur l'ensemble de sa production : « Débenme a mí de su principio el arte,/Si bien en los preceptos diferencio/Rigores de Terencio,/Y no negando parte/A los grandes ingenios, tres o cuatro/Que vieron las infancias del teatro,/Pintar las iras del airado Aquiles,/Guardar a los palacios el decoro,/Iluminados de oro/Y de lisonjas viles,/La furia del amante sin consejo,/La hermosa dama, el sentencioso viejo,/Y donde son por ásperas montañas/Sayal y angeo, telas y cambrayes,/Y frágiles tarayes./Paredes de cabañas,/Que mejor que de pórfidos linteles/Defendieron rayos jambas de laureles./Describir el villano el fuego atento,/Cuando con puntas de cristal las tejas/Detienen las ovejas,/O cuando mira exento/Cómo de trigo y de maduras uvas/Se colman trojes y rebosan uvas./¿A quién se debe Claudio ? »

19 « Porque como las paga el vulgo, es justo/hablarle en necio para darle gusto » (AN, vv. 47-48).

20 *La Fiancée de Messine* (*Die Braut von Messina*) est une tragédie de Friedrich von

cité le tragique allemand pour rappeler combien est mal fondée une classification qui le rapproche de notre auteur ; il n'existe pas deux poétiques, je ne dis pas plus différentes, mais plus antipathiques que celles de ces deux écrivains. Mais du moins le dramaturge espagnol, plus modeste que le german, n'a pas prétendu pouvoir donner de Madrid des lois à des nations étrangères ; il a dit ce que faisaient les Espagnols et ce qui était bon pour les lecteurs et les auditeurs espagnols.

20. On a beau écrire : l'art dramatique ne sera jamais que ce que le feront les applaudissements du public. Tel homme tracera une route nouvelle, il pourra forcer les suffrages par des qualités brillantes ; mais si la manière qu'il a adoptée ne convient pas au goût des spectateurs, ses successeurs y échoueront et elle tombera d'elle-même ; il n'est pas besoin, pour établir la souveraineté de l'opinion publique à cet égard, d'entrer dans des discussions métaphysiques ; le seul besoin de la gloire, n'y eût-il point de motifs plus terrestres, fera toujours que les comédies seront écrites suivant le goût de la nation, et que, par conséquent, elles en seront un témoignage. Celui qui, parce qu'il trouve un système dramatique étranger meilleur que celui de son pays, voudrait l'adopter, serait ou plus ou moins dans le cas de celui qui, trouvant le grec plus harmonieux que le français, voudrait faire jouer à Paris une pièce écrite dans la langue d'Euripide.

21. L'autorité des spectateurs est la principale base des arguments de Lope de Vega. Il ne fait en cela que suivre Aristote qui, dans sa poétique, ne dit pas : *faites ceci*, mais bien : *ceci a réussi* ; qui ne défend, n'ordonne rien d'après des principes généraux et *a priori* ; mais qui déclare seulement ce qui a été applaudi ou blâmé<sup>21</sup>. C'est cependant l'autorité d'Aristote que Lope cherche à combattre ; à la vérité il se plaît à couper ses raisonnements par des digressions fréquentes ; que ce désordre soit un effet de l'art ou le résultat de la rapidité de sa composition, je ferai pour ses idées ce que nous faisons pour les mots quand nous traduisons les langues anciennes. Je tâcherai d'établir la construction analytique de son poème.

Schiller. Créée le 19 mars 1803 à Weimar, c'est l'une de ses œuvres les plus controversées, du fait de l'utilisation d'éléments de tragédies grecques, considérées comme obsolètes à l'époque de sa rédaction. Dans la préface intitulée « De l'emploi du chœur dans la tragédie », Schiller expose les idées dont nous avons ici un condensé.

<sup>21</sup> Aristote, observe l'éditeur de la *Poétique*, n'a pas voulu apprendre leur métier aux poètes. Il n'a pas voulu les mener par la main. [...] Sa *Poétique* doit plutôt permettre au public de se rendre compte de l'art des poètes et de comprendre le pourquoi de leurs réussites et de leurs échecs (Aristote, 1952 ; 10).

22. On reprochait aux auteurs espagnols de s'être écartés des règles du philosophe de Stagyre. Lope examine ces règles. Il ne parle pas de l'unité d'action, parce qu'il en adopte le principe et qu'il le développe dans son ouvrage ; mais il s'occupe de la grande division des genres en tragique et comique d'après la condition des personnages et, en effet, c'est le principal caractère auquel Aristote reconnaît les différentes espèces de composition. Lope, comme Corneille, a entendu par les expressions grecques *bons* et *mauvais* les conditions sociales et non les caractères des hommes, comme l'on fait tant d'autres interprètes ; il était naturel que des poètes tragiques comprissent une poétique mieux que des érudits.

Regrettez-vous, dit alors Lope, la comédie antique ? Nous l'avons avec sa simplicité grecque et son unité de style. Les *autos* oubliés de Lope de Rueda, les intermèdes bouffons que vous regardez avec dédain, voilà la comédie d'Aristote ; nous avons dû l'ennoblir en y admettant des personnages d'une plus haute classe.

« Et en cela même nous ne manquons pas d'autorités imposantes. Quant au mélange des acteurs, nous voyons Plaute nous offrir dans *Amphitryon* des personnages héroïques et même divins<sup>22</sup>. Quant au mélange des styles, c'est Térence qui, quelquefois, s'élève jusqu'à la dignité tragique, et Plaute qui lui est bien inférieur, conserve toujours la trivialité de la comédie<sup>23</sup>.

« Enfin nous avons pour nous la nature qui nous donne le modèle de pareils contrastes et qui en emprunte sa beauté<sup>24</sup>.

23. Se croyant inattaquable de ce côté, il passe à ce qu'on appelle l'unité de temps. J'observerai en passant qu'il n'existe pas d'expression plus fautive que celle-là. Ces mots *l'unité de temps* ont un sens lorsqu'ils signifient une collection d'instantanés d'une durée donnée destinée à mesurer une durée plus grande ; mais pris abstractivement ils n'ont aucune signification raisonnable. Le temps ne peut être un. Il serait inappréciable ou il deviendrait l'éternité ; quoiqu'il en soit, Lope s'excuse sur l'impatience des auditeurs qui veulent connaître tous les détails d'une action : il donne seulement deux préceptes qu'il a suivis en général. Le premier, c'est de rendre l'action la plus courte possible, la seconde de rejeter dans les entr'actes les longs intervalles de temps. Jamais en effet notre poète n'a inutilement prolongé l'ac-

<sup>22</sup> Il aurait pu citer encore la moitié des pièces d'Aristophane (N.d.a.).

<sup>23</sup> Il paraît que Lope, par inadvertance, car il connaissait bien l'un et l'autre, a écrit Plaute pour Térence et réciproquement. J'ai dû relever ici et là cette erreur que je ne pouvais corriger dans la traduction (N.d.a.). Cette confusion, que relèvera également Damas-Hinard, tient à ce que Lope se limite à traduire ici un passage du *De fabula* de Donat, dont la première partie est attribuée à Évantius.

<sup>24</sup> La Beaumelle nous donne ici une paraphrase des vv. 165 à 180 de l'*Arte nuevo*.

tion. Il la rend même continue autant qu'il le peut. Seulement, zélé partisan de la vraisemblance historique, qu'il ne distingue pas de la vraisemblance dramatique, toutes les fois que le temps s'est écoulé hors de la présence du spectateur, il a soin de le lui rappeler. Il faut observer que Corneille donne précisément le précepte opposé ; et il me semble que la règle établie par le père de la tragédie française, qui suivait le système des unités, est fondée sur le même principe que l'exemple contraire donné par le père du théâtre espagnol.

24. On peut regarder comme un artifice particulier à Lope de Vega, lorsqu'il se trouve obligé à faire disparaître un intervalle de temps, de supposer un changement de lieu. La violation d'une des unités lui servait de moyen pour cacher la violation de l'autre.

25. Le nombre des pièces de Lope qui durent plusieurs années n'est pas considérable. *El jenízaro de Ungría, Ursón y Valentín, El bastardo Mudarra, Las mocedades de Bernardo del Carpio, Los pleitos de Inglaterra, La mocedad de Roldán, El sol parado, Dios hace reyes* sont à peu près les seules de ses pièces profanes dont Boileau ait pu dire que

Là souvent le héros d'un spectacle grossier  
Enfant au premier acte est barbon au dernier<sup>25</sup>

26. Encore faut-il observer que, dans ces cas-là, les actes sont absolument séparés, que chacun a sa péripétie, que les pièces de cette espèce sont des dilogies ou des trilogies grecques plutôt que des ouvrages simples et complets.

27. Il en est de même des pièces qui comprennent un intervalle de plusieurs années, mais dans lesquelles les personnages ne sont pas censés changer d'une manière notable. Telles sont *El postrer godo de España, El conde Fernán González, La vida y muerte del rey Bamba*, et plusieurs autres. Ce sont des faits successifs, enchaînés l'un à l'autre comme la mort de Clytemnestre se rattache à celle d'Agamemnon, et celle-ci au sacrifice d'Iphigénie, mais qui pourraient faire aussi bien trois pièces que trois journées de la même. Notre auteur avait d'abord fait en deux parties son *Urson et Valentin* ; la première comprenait le mariage de leur mère et son exil ; la seconde, les exploits, la reconnaissance des deux héros et le rétablissement

<sup>25</sup> Boileau, *Art poétique*, chant III, vv. 41-42. *El jenízaro de Hungría* n'est pas de Lope, mais de Matos Fragoso. *Las mocedades de Bernardo del Carpio* est d'une authenticité douteuse.

de la reine. Depuis il en fit une seule pièce, faisant de la première partie, la première journée ; de la seconde, les deux autres.

28. Quant à l'unité de lieu, Aristote n'en parle pas, aussi Lope de Vega traite-t-il légèrement ceux à qui déplaît la violation de cette règle. Ils n'ont qu'à ne pas venir au spectacle. La réponse est péremptoire, mais elle n'est pas polie.
29. On voit que la conscience littéraire de Lope était tranquille sur cet article ; aussi a-t-il pris ses aises : la terre n'a pas été trop grande pour lui, et dans son *Nouveau Monde découvert par Colomb*, la scène se passe tantôt à Séville, tantôt à Guanahani, et enfin à Barcelone. Encore dans ce cas, puisqu'il voulait traiter ce sujet, il était forcé au changement de scène ; mais parfois il est moins motivé. Dans *La folle pour les autres, sage pour elle-même*, il transporte Fabio à plusieurs reprises d'Urbino, pour avoir une conversation très courte avec Alexandre de Médicis, et revenir ensuite à la capitale<sup>26</sup>. Quelques vers de récit auraient sauvé ce déplacement, mais il paraît que Lope de Vega avait profondément gravée dans l'esprit la maxime d'Horace.

*Segnius irritant animos demissa per aures  
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus*<sup>27</sup>

30. Dans *Los embustes de Fabia*, Aurelio, qui se trouvait dans les salons de sa maîtresse, dit : « Me voici maintenant au palais ; voilà notre empereur Néron qui sort ; notre auteur l'a voulu ainsi, parce que si ce personnage ne paraissait pas, vous auriez ici une relation si compliquée et si hors de propos, qu'aucun de vous ne l'entendrait<sup>28</sup>. » On voit par là, soit dit en passant, que les décorations ne changeaient pas alors toutes les fois qu'on en avait besoin, et qu'après avoir demandé de la complaisance à l'imagination du spectateur, on réclamait encore celle de ses regards.
31. C'est en grande partie à cette antipathie de Lope pour les relations qu'on doit attribuer le prolongement de ses actions, parce qu'il ne manque

26 Comme me le fait remarquer Felipe Pedraza, il s'agit de *La boba para los otros y discreta para sí*. Alejandro intervient dans l'intrigue en tant que *galán*, et Fabio en tant que *gracioso*.

27 « L'esprit est moins vivement frappé de ce que l'auteur confie à l'oreille, que de ce qu'il met sous les yeux » (Horace, *Art poétique*, vv. 180-181, trad. F. Richard).

28 « Este es palacio; acá sale/Nerón nuestro emperador,/que lo permite el autor/que desta industria se vale,/porque si acá no saliera/fuera aquí la relación/tan mala y tan sin razón,/que ninguno la entendiera » (*Los embustes de Fabia*, acte II).

jamais de mettre l'exposition sous les yeux du spectateur, au lieu de la lui raconter. À la fin de sa carrière, pourtant, il sembla se rapprocher du goût des récits : peut-être voulut-il montrer qu'il n'y avait pas que Calderón qui sût en faire. Au moins dans *Las bizarrías de Belisa*, une de ses dernières pièces, trouve-t-on en différentes narrations plus de mille vers, un tiers de l'ouvrage entier.

32. Ceux qui ont cherché dans les comédies de Lope quelles étaient les six pièces conformes aux règles dont il parle à la fin de son *Nouvel art dramatique*, ont oublié qu'il ne comptait pas comme un précepte de rigoureuse observance l'unité de lieu. Il se vante dans *La Noche de San Juan* d'avoir fait une pièce régulière, parce que l'action ne dure que douze heures ; il ne parle pas des changements de décorations<sup>29</sup>. On ne serait pas embarrassé de trouver plus de douze de ses comédies dans le même cas.
33. Quant aux autres différences entre la comédie et la tragédie, il s'en occupait très peu. Il a cependant donné ce dernier titre à six de ses compositions, *El marido más firme*, *El duque de Viseo*, *La estrella de Sevilla*, et trois autres<sup>30</sup>. Il n'y a point de différence pour le style et la conduite entre ces pièces et celles qu'il nomme comédies ; seulement elles ne finissent pas par des mariages. Il a appelé aussi tragi-comédie *Las almenas de Toro* et plusieurs autres pièces, sans beaucoup plus de fondement<sup>31</sup>.
34. Il est assez singulier que Lope de Vega ne fasse aucune mention des préceptes d'Horace, encore que ce qu'il dit du langage qui convient aux divers personnages soit imité de l'*Art poétique*. Sans doute le poète latin s'étant permis d'ajouter aux lois données par Aristote quelques préceptes sur le nombre des actes, celui des interlocuteurs, il était pour Lope plutôt un complice de sa rébellion, qu'un ennemi auxiliaire qu'il eût à combattre<sup>32</sup>.

29 Nous parlerions aujourd'hui de « changements de décors ».

30 *La estrella de Sevilla*, longtemps attribuée à Lope, est une pièce dont on discute l'authenticité.

31 En réalité, ni *El marido más firme*, ni *El duque de Viseo* ne sont qualifiées de tragédies par leur auteur, à la différence de *Adonis y Venus*, *Roma abrasada*, *La desdichada Estefanía* et *La inocente sangre*. Sur l'ensemble des pièces qu'il appelle tragédies et tragi-comédies, voir d'Artois, 2017.

32 Lope de Vega (AN, vv. 350-355) se réfère plus précisément – encore que de manière implicite – aux vers de la première épître du livre II des *Épîtres* d'Horace par lesquels le poète latin prend la défense des dramaturges de son époque face au prestige parfois injustifié des Anciens.



35. Au reste, tous les principes de la poétique de notre auteur sont dans cette phrase : « La véritable comédie a pour but d'imiter les actions des hommes, et de peindre les mœurs du siècle où ils ont vécu. » De cette maxime, dont M. Étienne a fait le principe de la comédie française, dans son discours de réception à l'Institut, découlent toutes les parties fondamentales de l'art chez les modernes : il n'en était pas de même chez les anciens, qui cherchaient à donner à leurs pièces un but moral ou religieux<sup>33</sup>. M. Bouterweck se plaint de ce que les Espagnols dispensaient leurs auteurs de tirer de leurs ouvrages aucune utilité morale (Bouterwek, 1812 ; 51). En effet, ils se contentent de raconter ou de peindre. C'est au spectateur à tirer du tableau exact qu'on lui offre les conséquences qu'il juge à propos. Ce goût de raconter pour raconter, et non pour instruire, n'est pas particulier aux auteurs dramatiques. On remarque, dans beaucoup de nos anciens fabliaux, une affabulation, une moralité ; on n'en voit presque jamais dans les romans espagnols qui racontent le bien et le mal, indifféremment sans louange ni blâme. Lope ni ses sectateurs ne cherchent ni le rire, ni la terreur, ni la pitié, ils racontent avec vérité, c'est aux auditeurs à s'émouvoir comme ils l'entendront. On n'oubliera pas qu'en poussant à ses dernières conséquences le système d'Aristote, on en a conclu avec raison qu'il ne devait y avoir que des pièces d'imagination, que l'histoire ne pouvait fournir à l'art dramatique que les noms tout au plus. Telle n'était pas l'opinion de notre poète, qui mettait toute sa gloire à imiter et ne se doutait pas le moins du monde d'être prédicateur ni magistrat. Mais afin que cette imitation, sans cesser d'être vraie, soit agréable, il est encore des conditions conventionnelles qui sont nécessaires. Lope énonce celles qu'il admet et trace des préceptes d'après son expérience et celle de ses contemporains.

36. Quel que fut le cas qu'il fit de l'opinion publique, encore savait-il mettre de la différence dans la valeur des suffrages. Il ne pensait pas que l'auteur dramatique dût travailler exclusivement pour les savants et les gens de lettres ; mais il distinguait le public de la populace et « de ces femmelles qui couraient en foule aux apparences magiques et aux tableaux merveilleux<sup>34</sup>. » Il faisait peu d'estime de la magie des décorations et des pres-

33 Charles-Guillaume Étienne (1777-1845) député et pair de France, orateur politique, auteur dramatique, a écrit des opéras comiques et une *Histoire du Théâtre Français depuis la Révolution*. Élu une première fois à l'Académie le 22 août 1811, il soutint dans son discours de réception, aux dires de Sainte-Beuve, « que quand tout serait détruit des deux derniers siècles, il suffirait que les comédies seules survécussent, pour qu'on pût deviner par elles toutes les révolutions politiques et morales de ces deux siècles ».

34 Libre variation sur la traduction que La Beaumelle a donnée plus haut des vv. 35-38 de

tiges de la mécanique théâtrale qui, à la vérité, n'était pas de son temps au point où Philippe IV la porta depuis au palais de Buen-Retiro. En vrai poète, c'était à son art qu'il demandait des succès.

37. Le premier précepte qu'il donne, c'est l'unité d'action, non qu'il défende les épisodes, mais il veut que tous les accessoires soient intimement liés à la fable principale. Il a suivi en général la règle qu'il établit, surtout dans les pièces d'invention. Dans celles qui sont historiques ou du genre historique il n'existe quelquefois d'autre liaison entre les trois actes que l'unité du héros ; mais dans chacun le principe de l'unité d'action est conservé. Sous ce rapport, ce sont ses comédies tirées de la légende des saints qui sont les plus vicieuses.
38. L'une des plus irrégulières est *Le remède dans le mal même (El remedio en la desdicha)*, où les amours d'Abindarráez et de Charife, de Rodrigue de Narváez et d'Alara se partagent tour à tour l'attention du spectateur. Le caractère de Narváez est la seule chose qui soit *une* et rattache ensemble deux intrigues. Dans *El Arauco domado*, la jolie scène de Gualève avec don Philippe ne tient à l'action que par un fil léger.
39. Quelquefois il faut aller chercher l'unité hors des personnages. Dans *El postrer godo de España (Le dernier des Goths)*, le premier acte nous présente don Rodrigue amoureux et séducteur de Florinde, fille du comte Julien ; dans le second ce prince est vaincu et disparaît. Le sujet du troisième est la restauration de la monarchie chrétienne par Pélage. On voit que c'est ici l'Espagne, sa perte et son rétablissement qui forment le sujet de l'ouvrage.
40. Il faut observer de plus que notre auteur ne croyait point violer l'unité d'action lorsqu'il se contentait de mêler au développement de l'intrigue l'histoire des événements contemporains. C'est ainsi qu'il a intercalé dans

*l'Arte nuevo* : (1822 ; LXX) : « Mais aussitôt que je vois paraître ces ouvrages monstrueux pleins d'apparences magiques, de tableaux monstrueux où accourt en foule le peuple et les femmelettes idolâtres de ces sottises ». « Apparence » est la traduction mot à mot d'apariencia, terme par lequel on désignait la découverte spectaculaire d'un tableau vivant ou d'une toile peinte, obtenue en faisant coulisser l'un des rideaux qui couvraient les différents espaces de la façade scénique à laquelle s'appuyait le plateau. Lope de Vega a souvent manifesté les préventions que lui inspiraient les pièces à machines (Voir Lope de Vega, 2016 ; 155-162). Néanmoins, dans les dernières années de sa carrière, il participera à l'essor du théâtre à l'italienne en Espagne, en contribuant notamment, en 1627, au succès du premier opéra espagnol *La selva sin amor*.

*Pobreza no es vileza* la narration de la campagne du comte de Fuentès en Flandre.

41. Les pièces que j'ai citées ne sont que des exceptions, et il ne faut pas prendre à la lettre ce que dit M. Bouterweck, « qu'il y a plusieurs intrigues dans chaque pièce, qui se croisent et s'enlacent en divers sens, jusqu'à ce que le poète prenne le parti de trancher le nœud qu'il ne peut plus dénouer » (Bouterweck, 1812 : 50-51). Ce serait plutôt à Calderón que cette phrase serait applicable.
42. Le nombre prodigieux des ouvrages de Lope rend plus difficile l'étude de sa poétique ; s'il n'eût fait que des pastorales ou des pièces d'intrigue, etc., on retrouverait plus aisément un type commun ; mais dans trois cents pièces qui nous restent, il ne serait pas difficile de trouver plus de vingt types différents<sup>35</sup>.
43. Lope a lui-même indiqué comme une classe à part les poèmes historiques ; en disant qu'on peut, si l'on veut, introduire des rois sur la scène, il fait encore allusion à ce genre de composition qui lui était familier. On peut en effet diviser tout son théâtre en drames historiques et comédies d'invention.
44. Dans cette première classe, on doit encore établir des divisions. Quelquefois la pièce, quoiqu'elle soit fondée sur la réalité, ne représente qu'un fait comme *El asalto de Mastroque*, qu'une anecdote comme *El marqués de las Navas*, et alors elle se rapproche de la comédie d'invention et des pièces des théâtres anciens par la simplicité de l'action.
45. Plus souvent, dans Lope de Vega, c'est l'histoire d'un homme ou du moins celle d'une partie notable de sa vie qui fait le sujet d'une pièce. Lors même qu'il n'y est question que d'un seul fait, il y est présenté dans ses différentes périodes et avec ses progrès et ses développements successifs.
46. Je ne suis qu'historien et ne cherche point à établir ni à défendre le mérite de cette espèce de drames ; mais je dois du moins rappeler que c'est à lui que l'on doit la première des conceptions dramatiques modernes, la comédie de caractère, genre de pièces dont les anciens ne se sont pas doutés, et que Molière a porté à un degré de perfection qui n'a pas encore été

<sup>35</sup> Le nombre des *comedias* que Lope nous a laissées a fait l'objet d'estimations très variées. Morley et Bruerton, en se fondant notamment sur des critères de métrique et de versification, lui en attribuent 316, tandis que 73 seraient incertaines et 87, qui lui sont communément attribuées, ne seraient pas de lui.

atteint<sup>36</sup>. Il est évident qu'on ne peut représenter un fait sans peindre avec plus ou moins d'étendue les caractères de ceux qui y prennent part ; mais quelque bien que ces tableaux soient faits, ils ne retracent jamais que des individus ; ils peuvent faire partie d'un tableau, mais chacun n'est qu'un portrait, et d'ailleurs de ce qu'on a vu d'un homme dans une situation, il ne s'ensuit nullement qu'on le connaisse, il faut l'avoir vu dans des positions diverses. C'est à cela que conduisait ce que je nomme la comédie personnelle. Dans *Los Tellos de Meneses*, on voit le vieux laboureur Tello avec ses domestiques, avec son fils, avec ses voisins, avec des quêteurs, avec le roi enfin. Dans *El valiente Céspedes*, on le trouve successivement cultivateur dans la Manche, et soldat en Flandre. La nécessité de conserver l'individualité forçait l'auteur à étudier le caractère de son héros, à démêler et à indiquer ce qui, dans les événements, tenait aux circonstances et ce qui tenait à la personne. Cette composition une fois déterminée dans ses formes (et Lope de Vega fut probablement celui qui l'établit le premier, car avant lui on avait peint des faits et non des individus historiques), cette composition, dis-je, une fois réglée, il ne manquait, pour en faire la comédie de caractère qu'à substituer au personnage historique un personnage d'invention. De cela même il devenait un être abstrait et le représentant d'une classe d'individus. C'est ce que fit quelquefois Lope, par exemple dans *La dama melindrosa*, dans *Los hidalgos del aldea*, *El desconfiado*, etc<sup>37</sup>. ; et d'ailleurs, dans tous ses autres ouvrages, cette habitude de peindre se reconnaissait aux vigoureuses esquisses qu'il traçait, lorsque l'espace lui manquait pour le développement complet du caractère. C'est ainsi que Molière, voulant peindre la marâtre, et trouvant peut-être ce personnage trop odieux pour être montré seul et sur le premier plan, lui a donné une place dans *Le malade imaginaire*.

47. De même Lope de Vega montre souvent son talent dans de petits tableaux qui font partie de ses grandes pièces. Lorsqu'il fait paraître des bergers et qu'il n'entre pas dans son plan d'en faire des bouffons, leurs naïves amours sont peintes avec la plus grande grâce. Mais ceux qui ne sont pas aussi persuadés qu'il l'était lui-même de l'utilité du mélange des genres,

36 La Beaumelle s'attache ici à montrer que Lope de Vega a su créer, dans certaines de ses pièces, d'authentiques personnages, alors même que ce terme n'appartient pas au vocabulaire de la *comedia*, car celle-ci met le plus souvent en scène des emplois et des types. Voir sur ce point Couderc, 2012 ; 71-81.

37 On conserve sous ce titre une pièce intitulée *La dama melindrosa*, attribuée à Lope de Vega, mais dont le texte n'est autre que celui de *Los melindres de Belisa*.

trouvent parfois ces beautés déplacées. Ce n'est ni dans l'histoire du roi Vamba, ni dans celle de saint Diègue d'Alcala qu'un lecteur français irait chercher deux scènes d'alcades et de régidors de villages (de conseil municipal) qui sont tracées avec la vérité la plus comique.

48. Lope avait à un haut degré le talent de l'observation et l'amour de la vérité<sup>38</sup>. C'est ce qui lui a fourni le moyen de mettre de la variété dans ses nombreuses comédies. Ce n'est qu'en observant et marquant qu'il a évité l'écueil de la monotonie. Cependant, quoiqu'il ne donnât pas assez à l'idéal suivant les idées modernes, du moins, quant aux caractères, il savait choisir habilement dans les faits ceux qui pouvaient se rattacher à son intrigue et ceux qu'il devait en éloigner ; mais dans ce triage il n'excluait rien par système. Après tout, je ne vois pas la nécessité de nous peindre des barbares comme des héros, en ne montrant que leurs qualités et en nous cachant leurs vices et même leurs défauts. La plus utile leçon à donner aux hommes, si le théâtre est fait pour leur donner des leçons, c'est que les hommes grands et petits sont tous, du plus au moins, leurs semblables.
49. On peut encore envisager les pièces historiques de Lope de Vega sous un autre rapport, celui des temps et du pays auxquels les sujets appartiennent.
50. La première section se composerait des pièces religieuses, tirées soit de l'Ancien ou du Nouveau Testament, soit de la Légende. Je les place au premier rang parce que c'était celles que Lope estimait le plus. Mais ici l'intérêt de sa gloire n'était pas le même que celui de son salut, car, sous le rapport dramatique, ce sont les plus faibles de ses compositions.
51. Viennent ensuite les pièces peu nombreuses tirées de la mythologie, que je regarde comme historiques, parce que Lope n'a fait que disposer des matériaux existants avant lui, et que faisant abstraction de la nature divine de ses personnages, il les fait agir en hommes. On peut ranger après celles-là les pièces où il a retracé quelques traits de l'histoire ancienne.
52. C'est dans les pièces nationales qu'il a déployé le plus son talent ; tant quand il s'est occupé des rois et des intérêts généraux du gouvernement, que lorsqu'il s'est attaché à représenter des faits appartenant à l'histoire ou à la mythologie particulière de quelques familles. On remarquera qu'encore qu'il ne se fit pas un scrupule de traiter les sujets dont s'étaient occupés les

<sup>38</sup> Un des plus grands charmes de ses pièces est l'extrême naturel, dit M. Bouterweck (N.d.a.). Voir Bouterweck (1812 ; 52).

autres, scrupule que ses successeurs n'ont pas eu davantage relativement à lui, il n'a fait paraître le Cid que pour peindre une époque de sa vie postérieure à celle qu'avait retracée Guillem de Castro.

53. Il a composé aussi des drames sur des faits vrais de l'histoire étrangère, l'un de ceux qui auraient été les plus intéressants, *Marie Stuart*, est perdu<sup>39</sup>.
54. On peut aussi ranger dans la même classe les ouvrages dont il a pris le sujet, soit dans les romans de chevalerie, soit dans les contes italiens et espagnols, soit enfin dans les romances vulgaires, les complaintes que l'on compose en Espagne sur chaque événement remarquable.
55. Dans ses comédies dont l'Espagne a fourni le sujet, il a en général suivi l'histoire ; en la soumettant toutefois aux conditions de la poésie dramatique, et si lorsque ses pièces ne sont pas nationales, il a pris un peu plus de licence avec les faits, du moins les anachronismes qu'il se permet sont-ils moins choquants que ceux de Calderón.
56. Ses pièces d'invention forment la plus grande partie de son théâtre. Dans quelques-unes il a semblé vouloir se rapprocher de ses compositions historiques en faisant paraître des rois et des princes ; mais toutes les fois qu'il met la scène hors d'Espagne, qu'il offre des rois d'Irlande, de Russie, de Hongrie ou même de France, on peut être presque sûr qu'on ne verra que des Espagnols travestis.
57. La société tout entière a été l'objet des études de Lope de Vega. Toutes les contrées de l'Espagne, des rives du Guadalquivir et du Jucar à la mer de Cantabrie, tous les états de la société, depuis les grands et leurs épouses jusques aux voleurs de grand chemin et aux prostituées, ont fourni des matériaux à son talent dramatique. M. Bouterweck me semble avoir parlé un peu légèrement lorsqu'il dit que « Lope a excellé à peindre les caractères généraux qui sont, dit-il, toujours les mêmes dans les pièces espagnoles : le vieillard (*vegete*), l'amoureux (*galán*), la dame (*dama*) ; le valet et la sou-brette sont en permanence sur le théâtre et reviennent dans toutes les

39 Nous n'avons pas gardé trace de cette pièce dont La Beaumelle semble être le seul à avoir consigné le titre. Ce que l'on conserve, en revanche, c'est *La corona trágica*, un poème que Lope de Vega composa en 1627 en l'honneur de la reine d'Écosse, décapitée en 1587 sur l'ordre d'Elisabeth d'Angleterre. L'hypothèse d'une pièce perdue repose peut-être sur une lecture fautive des vers de l'*Epístola a Fabio* : « Al santísimo Urbano dedicada,/ *Trágica musa*, coronó la frente/ de *Estuarda* inocente,/ Que la cobarde espada/ De la fiera Label bañó constante/ De sangriento rubí cuello diamante ».

pièces ; mais en revanche ces caractères généraux sont peints avec une vérité si frappante qu'il suffit de lire une ou deux de ses comédies pour se trouver en connaissance intime avec tout le monde que l'auteur a représenté » (Bouterwek, 1812 ; 52). Ce jugement me paraît si peu convenir à Lope de Vega, qu'il semble que le savant critique ait confondu les noms des emplois, analogues à ceux de père noble, financier, grande coquette, comique, ingénuité, avec les caractères attribués aux personnages. Ce n'est au contraire qu'en individualisant ses peintures que Lope de Vega a pu fournir à l'infinie variété de ses ouvrages, sans avoir eu besoin de multiplier les combinaisons de l'intrigue. Il savait cependant les manier aussi habilement qu'un autre ; mais ce n'était pas son moyen exclusif. Le point d'honneur, comme il dit dans son poème, est un des ressorts les plus attachants, et il ne s'est fait faute de l'employer, mais non pas exclusivement, et l'amour, l'avarice, l'ambition lui ont aussi fourni des mobiles pour exciter les passions de ses personnages.

58. Ce n'est pas qu'il ne se soit répété quelquefois. *Laura perseguida* et *Lucinda perseguida* se ressemblent beaucoup. *Los pleitos de Ingalaterra* semblent être *Ursón y Valentín* sous un autre costume. *El animal de Hungría* a beaucoup d'analogie avec *El hijo de los leones*. *Los peligros de la ausencia* ressemble pour l'intrigue à *La desdichada Estefanía*, mais les personnages sont pris un étage plus bas. Le nombre de ses compositions doit faire excuser cette faute qui d'ailleurs montre encore son talent par la variété de l'expression.
59. Lope avait, dans le commencement de sa carrière, composé plusieurs pastorales. Il ne nous en reste que deux<sup>40</sup>. Les données fausses établies de son temps pour cette sorte de drame l'en dégoûtèrent probablement ; il sentait trop la vérité pour se plaire à peindre des bergers dont le modèle n'existait nulle part ; mais de ce goût de sa jeunesse il lui resta une prédilection et un talent particulier pour décrire les scènes de la campagne et mettre en action les amours champêtres. Je ne connais aucune de ses pièces qu'on puisse classer parmi ce qu'on appelle en Espagne comédies de *figurón*, où tout est sacrifié aux développements des ridicules d'une seule caricature<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> *El verdadero amante* (1585 ?-1589 ?) et *La Pastoral de Jacinto* (1595-1600).

<sup>41</sup> La *comedia de figurón*, dérivée de la *comedia de capa y espada*, met en scène, en tant que protagoniste, un amant qui se rend ridicule, soit en raison de ses manières provinciales, soit du fait de ses prétentions nobiliaires, soit à cause de ses manières efféminées. Inaugurée par Alonso de Castillo Solórzano (1584-1648), elle sera cultivée notamment par Rojas Zorrilla et Agustín Moreto. Effectivement, Lope de Vega ne nous a

60. Nous avons déjà vu qu'il n'avait pas aimé à s'occuper des pièces en musique et à machines.
61. La division du sujet en trois parties a toujours été suivie par Lope de Vega, sauf dans *La Toison d'or* ; et l'habitude qu'il avait des trilogies historiques l'a conduit à marquer fortement cette division dans tous ses ouvrages. C'est surtout à son exemple que l'on doit la consécration de ce principe moderne de la division en actes. Les Grecs ne la connaissaient pas ; les Romains, malgré le précepte d'Horace, ne marquaient que des intervalles arbitraires ; il en fut de même sur le théâtre anglais et sur le théâtre espagnol jusqu'à Virués et Cervantes. Ce furent eux, et après eux ce fut Lope de Vega qui fit de chaque acte un tout complet, en même temps qu'une partie intégrante d'un tout plus considérable.
62. On remarque qu'en général ses pièces sont mieux ourdies qu'elles ne sont dénouées ; soit qu'on doive attribuer cette inégalité à ce que son imagination se refroidissait à la fin de sa composition, soit plutôt que, trop occupé de ses principes de suspendre la péripétie jusques à la fin, il ne lui ait pas réservé assez d'espace pour son développement ; notre Molière, par la même raison peut-être, tomba souvent dans le même inconvénient.
63. Une des causes qui ont gêné Lope dans ses fins de pièces, c'est la nécessité qu'il s'était imposée de marier tous ses personnages ; usage universel de son temps et dont quelques poètes ont eu le bon esprit de se moquer : Cervantes, dans *La Entremetida*, Rojas dans *Lo que son mujeres*, en renvoyant leurs héros célibataires, et un troisième en finissant par un divorce sa comédie, dont je ne me rappelle pas le titre. Dans *Les Espagnols en Flandre*, don Juan d'Autriche donne une dame, qui est amoureuse de lui, à un de ses capitaines. Dans *Le mariage caché*, une demoiselle à qui le mari infidèle fait la cour pendant deux actes et demi, se marie à la fin avec un autre<sup>42</sup>. On pourrait multiplier les exemples. Cependant, quelques-uns des sujets qu'il a traités ont résisté à sa *matrimoniomanie* ; tels sont *El Arauco domado*, *Virtud, pobreza y mujer*, *Porfiar hasta morir* ; *Fuenteovejuna* ; *El piadoso aragonés*, etc.

pas laissé de *comedias de figurón*.

42 Il ressort des recherches aimablement effectuées à ma demande par Felipe Pedraza qu'aucune comedia de Lope ne correspond parfaitement à la description que La Beaumelle donne de cette pièce. Il n'est pas impossible qu'il s'agisse d'une refonte opérée par un adaptateur peu scrupuleux, soit de *La malcasada*, soit de *La bella malmaridada*, pour peu que l'on s'attache aux quelques analogies que les intrigues de l'une et de l'autre de ces pièces présentent avec celle du *Mariage caché*.



64. En continuant ses préceptes, il engage les auteurs à commencer par écrire leurs ouvrages en prose ; Aristote leur donne le même conseil. Il est douteux que Lope le prît pour lui : à peine avait-il le temps d'écrire les vers<sup>43</sup>. D'ailleurs, on trouve dans ses compositions quelques exemples qui prouvent que, nonobstant ses avis sur l'unité de caractère, il avait, lorsqu'il écrivait la troisième journée, oublié quelquefois ce que contenait la première.
65. Les leçons qu'il donne ensuite sur la marche des scènes, la nécessité de ne pas laisser le théâtre vide, sont très sages et il s'y est conformé. Il ne fait jamais sortir tous ses acteurs que pour un changement de décoration, et ses scènes sont plus liées et mieux motivées que ne le prétend M. Bouterweck (Bouterwek, 1812 ; 50). On voit dans ses avis relativement au style le sage critique et le grand écrivain. Il recommande la décence du langage et, sauf un très petit nombre d'exceptions, il s'est soumis à cette règle.
66. Il paraît d'abord avoir moins exactement suivi ses propres maximes, relativement à l'harmonie qui doit exister entre le style et le personnage. Assurément ses rois ne parlent pas toujours noblement ; mais il faut songer qu'il les présentait dans les circonstances ordinaires de la vie, et qu'un roi ne peut pas parler à celui qu'il charge de séduire pour lui une femme, du même ton qu'il répond à un ambassadeur. Ce n'était pas assurément que Lope n'eût pas le plus profond respect pour la majesté royale. Il se croyait obligé de louer tous les rois d'Espagne ; et dans son poème de Marie Stuart, après avoir établi son éloge de Philippe second sur ce qu'il eût mieux aimé perdre tous ses états qu'accorder aux Provinces-Unies l'*injuste liberté*, ne sachant plus sur quoi vanter Philippe IV, il exalte le courage avec lequel ce monarque alla à la messe à Madrid, pendant que le prince de Galles (depuis Charles I) était dans cette capitale. Ceux mêmes qui appartenaient à l'impassible histoire et qu'elle avait déjà condamnés, trouvent grâce devant Lope ; il peint de couleurs radoucies Pierre le Cruel, et c'est tout au plus s'il ose blâmer Maurégat bâtard, usurpateur, fils d'une Arabe et à moitié renégat<sup>44</sup>. De ces idées dérive une sorte d'impeccabilité morale des souverains ; et d'après cela, lorsqu'il les représente commettant quelque crime, c'est tou-

43 Contrairement à ce qui est affirmé ici, nous disposons aujourd'hui de documents qui permettent de dire que Lope de Vega commençait souvent par rédiger un canevas en prose de sa pièce.

44 Mauregato I<sup>er</sup>, fils naturel d'Alphonse I<sup>er</sup> et d'une maure, régna sur les Asturies de 783 à 788, date de sa mort. Il est brièvement évoqué au début de *Las famosas asturianas* : « Mauregato sucedió/bastardo y de tal estilo/(imala su memoria sea !) ».

jours à la suggestion d'un favori, comme l'a très bien observé lord Holland<sup>45</sup> : c'est un don Arias, comme dans *La estrella de Sevilla*, ou un don Egas, comme dans *El duque de Viseo*, qui, jouant le rôle de la Destinée dans les pièces anciennes, détermine invinciblement le roi à se livrer à ses vices ; et, d'après cette manière de voir, la mort, l'exil ou la disgrâce de ce courtisan est une expiation suffisante de la part du prince qui a cédé à ses conseils. À cela près, il n'avait point, ou du moins il ne montrait point d'opinion dans ses pièces. Ses acteurs disent ce qu'ils doivent dire sans qu'on puisse le plus souvent savoir s'ils expriment la pensée de l'auteur. La comédie était pour lui un miroir et il ne lui donnait pas plus de couleur que n'en a une glace fidèle.

67. Lope a toujours mis beaucoup d'importance à donner à ses personnages nationaux la teinte du temps où ils ont vécu. Il y a réussi presque partout et l'on trouve peu d'anachronismes de mœurs dans ses compositions. Il se plaisait surtout à peindre ces anciens Espagnols vivant sur leurs domaines, laboureurs et soldats à la fois, exerçant sur leurs domestiques l'autorité patriarcale ; on les retrouve dans *Los Tellos de Meneses*, *El rey Vamba* et plusieurs autres pièces. Il a même cherché à porter l'imitation jusques au langage, et s'est donné la peine de composer deux comédies, *El caballo vos han muerto* et *Las famosas asturianas*, dont la scène se passe sous les règnes de Jean premier et d'Alphonse le Chaste, et qui sont écrites tout entières dans la langue des plus anciens monuments de l'idiome espagnol<sup>46</sup>. Louis de Guevara a imité ce tour de force dans *Los hijos de la Barbuda*<sup>47</sup>.

68. Le chevalier de ce temps-là a fourni à ses pinceaux le sujet de portraits aussi ressemblants. Son Bernard del Carpio, dans les deux pièces dont il est le héros, Mudarra et bien d'autres ont cette bravoure sauvage et, s'il faut le dire, cette brutalité caractéristique des époques où ils ont vécu. La ressem-

45 Henry Vassall-Fox, troisième baron Holland (1773-1840), est un homme d'État anglais, auteur de la première monographie consacrée au Phénix. Parue en 1806, elle a pour titre *Some accounts of the life and writings of Lope de Vega*. Une vingtaine de pages de cet ouvrage traitent de l'Arte nuevo.

46 La première de ces deux pièces n'est probablement pas de Lope ; en revanche, on conserve une comedia de Vélez de Guevara intitulée *Si el caballo vos han muerto*. Ce que La Beaumelle croit être « la langue des plus anciens monuments de l'idiome espagnol » n'est autre que la *fabla*, une imitation conventionnelle de l'ancien espagnol utilisée dans le théâtre des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

47 Il s'agit bien entendu de Luis Vélez de Guevara (1579-1644), auteur, notamment, du roman *El Diablo cojuelo*, imité par Lesage dans son *Diable boiteux*, ainsi que de *Reinar después de morir*, une pièce dont Montherlant s'inspirera pour écrire *La Reine morte*.

blance des chevaliers de Lope avec le bâtard Faulconbridge et Hotspur de Shakespeare est frappante<sup>48</sup>. Il est inutile de dire qu'il y a plus d'exactitude encore dans les tableaux dont le sujet était contemporain, comme *El valiente Céspedes*, etc.

69. En peignant les femmes, il n'a pas cherché à les flatter. Il a choisi ses modèles dans toutes les classes de la société, depuis les reines et les héroïnes jusques aux courtisanes, comme dans *El Arenal de Sevilla* et *El anzuelo de Fenisa*. Elles expriment souvent des sentiments héroïques. *La varona castellana* est un guerrier redoutable ; *La moza de cántaro* défend son honneur avec le fer ; mais l'amour dans ses ouvrages est rarement présenté d'une manière bien idéale, il ne le spiritualise guère ; aussi ses belles sont-elles moins fidèles que dans les livres de chevalerie, et souvent au grand scandale des amateurs de la morale des romans, celle qui a commencé par aimer un des héros de la pièce finit par en aimer un autre à la fin. Dans *Lo cierto por lo dudoso*, doña Juana aime bien véritablement le comte de Trastamare, mais lorsque le roi veut l'épouser, elle se soumet très volontiers, quoiqu'elle aime toujours son frère à qui elle revient à la fin.
70. Les femmes qu'il montre sur la scène ne sont pas toutes irréprochables ; mais il est remarquable que, dans l'immense variété des sujets qu'il a traités, il ait rarement cherché à inspirer l'intérêt pour le sort d'une jeune fille qui porte des signes de sa faiblesse. Cela tient sans doute à une manière particulière au pays de considérer ce point de morale publique ; car Lope a hasardé dans ses ouvrages des situations bien autrement scandaleuses et peignait, quand il le fallait, l'inceste et l'adultère.
71. C'est surtout lorsque ses héroïnes sont déguisées en hommes que la licence de leurs propos se déploie. Il observe dans son poème que ce changement de vêtement plaît au public et il avait dû observer aussi que de grosses gaietés mises dans la bouche de demoiselles ou même de princesses (*Los donaires de Matico*), d'ailleurs sages et réservées, faisaient un meilleur effet encore.
72. Au reste, il n'est pas étonnant que Torres Naharro, en 1533, ait donné aux femmes moins de décence que Lope quatre-vingts ans après ; ni que Calderón, qui a suivi ce dernier, les ait présentées sous un extérieur plus

48 Philippe de Faulconbrige est un personnage de *The Life and Death of King John*. Henry Percy, surnommé Hotspur, figure dans la première partie de *Henry IV*.

respectable. Les progrès des lumières et de la civilisation devaient produire ce résultat par l'amélioration des mœurs.

73. Nous avons déjà vu que la variété du ton et du style, le mélange des classes de la société, étaient regardés par notre auteur comme une source de beautés. Il avait trouvé ainsi le théâtre, il s'y confirma, mais non pas cependant au point de regarder la bouffonnerie comme un accessoire indispensable dans chaque pièce. Il en est un grand nombre où des personnages rustiques sont seulement mis à côté des grands ; il y a contraste dans les expressions, d'autant plus que Lope copie dans le jargon villageois jusqu'aux fautes de langue et de prononciation de chaque contrée, mais il n'y en point dans les sentiments. Dans la plupart des pièces d'intrigue dont l'intérêt est comique, tous les personnages parlent suivant leur condition ; et si un valet, une soubrette font plus de quolibets que les autres, cela n'étonne pas. Cependant Lope dit lui-même, dans l'Épître dédicatoire de *La Francesilla*, que c'est dans cette pièce, ouvrage de sa jeunesse, qu'a paru pour la première fois le personnage de *Donayre*, ou du comique dans le sens qu'il a pour désigner un emploi théâtral<sup>49</sup>. Je ne sais ce qu'il a entendu par là ; car certainement les valets bouffons dans les comédies, les bergers bouffons dans les pastorales étaient antérieurs à lui, et *La Francesilla* étant une pièce gaie, et très gaie, on ne peut pas croire qu'il ait voulu parler du rôle de bouffon comme d'un personnage étranger à l'action, intermédiaire entre les acteurs et les spectateurs, s'adressant quelquefois à ceux-ci, exprimant les idées de l'auteur et non les siennes, en un mot remplissant un emploi assez analogue au chœur des anciens. Lope a aussi employé ce personnage, par exemple dans *La estrella de Sevilla* ; au dénouement chacun fait de grands sacrifices, et le roi, touché de cette magnanimité, s'écrie que les Sévillans méritent les plus grands honneurs. Le *gracioso* répond : « Il me semble bien plutôt qu'ils sont tous dans le délire<sup>50</sup>. » C'est, je crois, ce que M. Schlegel appellerait parodier la vie poétique en la ramenant aux idées de la vie réelle<sup>51</sup>.

49 Le serviteur bouffon et le paysan comique sont deux des modalités du bobo, un des types consacrés des pièces castillanes du XVI<sup>e</sup> siècle. Lope de Vega, pour sa part, est le premier à qualifier le valet bouffon de *figura del donaire*, alors que ce personnage avait déjà acquis dans son théâtre un statut de protagoniste à part entière. Mais ce n'est qu'à partir des années 1630 que se généralisera l'appellation de *gracioso* qui lui est aujourd'hui attribuée par la critique.

50 « Más me parece locura », déclare plus exactement Clarindo.

51 La Beaumelle se réfère ici à une conception générale développée par Wilhelm Schlegel dans ses différents ouvrages, et notamment dans son *Cours de littérature dramatique*,

74. Un des grands moyens d'intérêt se trouve, comme dit Lope, dans les méprises d'où viennent les dialogues à double entente, dont l'effet est toujours sûr au théâtre. Il n'a pas négligé cette ressource, ni les déguisements qui sont un des moyens les plus faciles de les amener ; mais il a été plus sobre que ses successeurs dans l'emploi de ce moyen, et si les quiproquos occasionnés par les voiles dont se couvraient alors les femmes se rencontrent dans ses pièces, ils ne forment pas uniquement le nœud de l'intrigue.
75. Indépendamment des avis généraux sur le style, notre poète indique les divers rythmes à employer suivant les circonstances. Les auteurs du théâtre moderne ont absolument renoncé à cette variété. Ils écrivent leurs comédies en mètres de romances, chaque acte n'ayant qu'une seule assonante, et les tragédies en vers blancs de dix syllabes. Cela peut être plus aisé ; mais il me semble qu'ils se sont ôtés une ressource. Comme la prose d'un discours d'apprêt, ainsi que le remarque Lope, n'est pas celle de la conversation, ainsi la versification d'un morceau solennel ne doit pas être la même que celle d'un dialogue vif et coupé.
76. Dans l'énumération des différents mètres, Lope en a oublié trois dont il se sert souvent : les *endechas* ou vers à assonantes à cinq syllabes, consacrés aux récits d'événements déplorables, aux plaintes, etc. ; les hendécasyllabes à rimes suivies ou croisées, mais non assujettis aux règles des octaves ou des tercets ; et les sylves, ou hendécasyllabes mêlés de vers de six<sup>52</sup>.
77. Lope finit son art dramatique par présenter comme une excuse une des choses pour lesquelles, peut-être, il est le plus répréhensible, c'est sa prodigieuse fécondité. Nul ne l'a égalée, mais son génie ne s'est pas toujours soutenu ; et s'il est vrai qu'il n'existe pas d'auteur qui ait fait autant de bonnes scènes, il n'en est point non plus qui ait fait autant de mauvaises comédies. Le grand nombre de pièces que lui et ses successeurs ont mises au théâtre a nui à sa perfection, non seulement parce qu'ils n'ont pu y donner les mêmes soins, mais encore parce qu'ils ont accoutumé le public à ne vouloir que des nouveautés, et que les remises seules peuvent former le

traduit en français en 1814.

<sup>52</sup> Il ne s'agit pas tant d'un oubli que d'une omission sans doute délibérée : Lope n'a retenu en fait que les combinaisons métriques propres à mettre en valeur les séquences les plus brillantes de son théâtre, en accord avec un moment déterminé d'une pratique qui a évolué au fil des années.

goût par la comparaison<sup>53</sup>. D'ailleurs on ne peut avoir de bons acteurs que lorsqu'on attache une grande importance à leur talent, et ce n'est que dans les pièces remises qu'on peut juger leur mérite indépendamment de celui de l'auteur.

78. On a comparé Lope de Vega à Shakespeare son contemporain ; ils avaient des genres de mérite différents. Le tragique anglais ne s'est pas élevé comme poète au même rang que son rival a atteint en Espagne ; et, d'un autre côté, l'auteur espagnol n'a pas montré dans les développements des passions une aussi grande perspicacité, une métaphysique aussi profonde que celui de *Macbeth* et de *Richard III*. Le poète de Madrid peint peut-être aussi bien les divers individus qu'il présente ; mais celui de Stratford peint mieux l'homme dans toutes ses affections ; comme l'observe M. Guizot, Shakespeare demande à son héros : « Comment as-tu fait ? » Lope se contente souvent de lui demander : « Qu'as-tu fait<sup>54</sup> ? » Une partie de cette différence vient des circonstances où ils se sont trouvés et du goût de leurs auditeurs. Les Anglais aimaient de longs discours, les Espagnols des actions vives.
79. Il est plus aisé de les comparer pour les plans et la conduite générale des pièces ; ils ont suivi les mêmes règles, ou pris les mêmes libertés quant au mélange des tons, au temps et au lieu de l'action. Il est cependant difficile de méconnaître des différences essentielles entre eux, même dans les pièces historiques où ils se rapprochent le plus, car les Anglais n'ont rien d'analogue aux comédies espagnoles *de cape et d'épée*.
80. Shakespeare, et ceux qui l'ont suivi n'ont pas mieux fait, a été moins fidèle à l'unité d'action. Avec autant d'acteurs, Lope les réunit tous, comme coopérant à un événement unique, tandis que dans quelques ouvrages du poète anglais, et notamment dans *Le roi Lear*, la duplicité d'action est si évidente, que l'ingénieux traducteur de cette pièce a été obligé de chercher l'unité dans une même idée morale, que les deux intrigues de la pièce doivent prouver<sup>55</sup>.

53 Nous parlerions plutôt aujourd'hui de « reprises ».

54 La Beaumelle cite sans doute de mémoire, à moins qu'il ne s'agisse d'une erreur typographique. Dans l'étude préliminaire à sa traduction des *Œuvres complètes* de Shakespeare, publiée en 1821 par Ladvoat et rééditée entre 1862 et 1868 par Didier, Guizot n'a pas écrit « Comment as-tu fait ? », mais « Comment es-tu fait. D'où est née la part que tu as prise sur les événements ? » (Shakespeare (1821), 1862 ; I, 71).

55 Cet « ingénieux traducteur » est vraisemblablement François Guizot qui, dans l'édition citée des *Œuvres complètes* de Shakespeare, a revu et corrigé la vieille traduction que Le

81. Quant à la vraisemblance des temps, ils ont aussi suivi des principes différents. Le poète de Londres lie toujours son action d'acte en acte, de scène en scène. Celui de Madrid la suspend brusquement, à chaque intervalle de temps. Par exemple, dans *Un conte d'hiver*, Shakespeare n'abandonne la jeune Perdita qu'après l'avoir fait rencontrer par un berger, de sorte que les spectateurs sont forcés d'attendre le dénouement qui est censé se passer seize ans après. Lope, en cas pareil, aurait fini la première journée au moment où la reine meurt, où son enfant est condamné à être exposé, de sorte que ce double événement fût une péripétie complète de cet acte, sauf à faire une petite exposition au commencement du suivant.
82. Une différence plus grande encore, mais moins aisée à apercevoir, c'est le but moral que se proposait Shakespeare dans toutes ses pièces, et qui le forçait parfois à modifier les événements à sa guise, tandis que Lope, occupé seulement de peindre, se fiant sur l'intelligence de ses auditeurs pour les leçons qu'ils pourraient tirer de sa pièce, raconte les faits et n'y fait de changements que dans l'intérêt *littéraire* et non dans l'intérêt moral.
83. Cependant, malgré la différence des poétiques qu'ils avaient adoptées, ils se ressemblent en cela que l'un et l'autre ont peint les hommes, et que la peinture des actions a été pour eux l'accessoire. C'est sur ce point qu'ils se sont le plus écartés d'Aristote, qui a dit que les caractères n'étaient pas essentiels à la poésie dramatique, que la fable était le principal et que c'étaient les actions et non les hommes qu'elle devait retracer.
84. Le petit nombre de pièces que nous avons traduites ne donnera encore qu'une idée imparfaite de Lope de Vega, et il n'a cependant pas été facile de les choisir. Il en est peu dont la traduction promette une lecture agréable à des Français. Deux cents environ que nous avons parcourues se font toutes lire avec plaisir dans l'original ; on trouve dans toutes des scènes, ou du moins quelques morceaux remarquables ; mais lorsqu'on est obligé de les présenter privées du charme de la mesure et du style, lorsqu'on doit les soumettre à des lecteurs à qui l'habitude donne peut-être des préventions défavorables, les conditions à remplir deviennent plus nombreuses, et il ne suffit plus de quelques pages brillantes pour faire supporter des parties qui, dans une traduction, perdent leur principal mérite<sup>56</sup>.

Tourneur avait donnée de cette pièce.

<sup>56</sup> Les pièces de Lope de Vega retenues et traduites par La Beaumelle sont au nombre de sept, et il a modifié le titre de deux d'entre elles. Le tome I en réunit trois: *El Arauco domado* (*L'Araucque dompté*), *Fuenteovejuna* (*Fontovéjune*), *Porfiar hasta morir*

## Bibliographie

---

ARISTOTE, *Poétique*, texte édité et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles-Lettres, 1952.

ARTOIS Florence d', *La « tragedia » et son public au Siècle d'or (1575-1635). Introduction à l'étude d'un genre : le cas de Lope de Vega*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017.

BOUTERWEK Friedrich, *Histoire de la littérature espagnole, traduite de l'allemand [...] par le traducteur des lettres de Jean de Muller (Mme De Streck, avec une préface par M. de Stapfer, d'après Barbier)*, Paris, chez Renard & Michaud, 1812, t. 2.

BRAY René, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1963.

CANAVAGGIO Jean, « Le théâtre espagnol du Siècle d'or vu par Mérimée », *Mérimée et le théâtre*, Actes de la journée d'études du 28 novembre 2014 (Université Paris-Sorbonne), Textes réunis par Xavier Bourdenet et Florence Naugrette, Publications numériques du CÉRÉDI, "Actes de colloques et journées d'étude", n° 14, 2015 (<http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=267>).

\_\_\_\_\_, « El redescubrimiento del Arte nuevo de hacer comedias en los inicios del Romanticismo francés », *Entresiglos: del siglo XVIII al XIX. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, LLUCH-PRATS Javier (dir.), Valencia, Anejos de Diablotexto Digital, 3, 2018, p. 36-48.

COUDERC Christophe, *Le théâtre espagnol du Siècle d'or*, Paris, PUF, 2007.

\_\_\_\_\_, « El Arte nuevo en Francia », *El « Arte nuevo de hacer comedias » en su contexto europeo. Congreso internacional, Almagro, 28, 29 y 30 de*

*(Persévérer jusqu'à la mort)*. Le tome II en rassemble quatre: *La fuerza lastimosa (Amour et honneur)*, *El perro del hortelano (Le chien du jardinier)*, *La niña de plata (La perle de Séville)*, *El mejor alcalde el rey (Le meilleur alcade est le roi)*. La « Poétique de Lope de Vega » s'achève sur une note dans laquelle l'auteur nous donne une pièce d'une vingtaine de vers que contient ce qu'il appelle le *fac simile* de l'écriture du Phénix, avant de préciser que sa signature est précédée, selon l'usage de son temps, de ces mots : *Laus Deo et V.M. (Virgini Mariae)*.



enero de 2009, PEDRAZA JIMENEZ Felipe B., GONZALEZ CAÑAL Rafael y MARCELLO Elena (dir.), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Corral de Comedias, 27), 2010, p. 113-127.

\_\_\_\_\_, « Le personnage dans le théâtre espagnol du Siècle d'or », *Europe*, n° 102, octobre 2012, p. 71-81.

\_\_\_\_\_, « Lope de Vega y el teatro francés del siglo XVII », *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 23, 2017, p. 78-103.

DAMAS HINARD Jean, *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*, Traduction nouvelle, avec une introduction et des Notes par M. Damas Hinard, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1842, 2 vols.

LA BEAUMELLE Victor Laurent Angliviél de, *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*, Paris, Lavocat, 1822, 2 vols.

\_\_\_\_\_, *Coup d'œil sur la guerre d'Espagne de 1808 à 1814*, Paris, Chazal jeune, Plancher, Ponthieu, 1823.

\_\_\_\_\_, *De l'Excellence de la guerre avec l'Espagne*, Paris, Les Marchands de nouveautés, 1823.

\_\_\_\_\_, *De l'Empire du Brésil considéré sous ses rapports politiques et commerciaux*, Paris, Bossange, 1823.

LESAGE Alain-René, *Le Theatre espagnol ou les meilleures comedies des plus fameux auteurs espagnols. Traduites en François*, Paris, Moreau, 1700.

MARTINENCHE Ernest, *L'Espagne et le romantisme français*, Paris, Hachette, 1922.

MENÉNDEZ PELAYO Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1940.

MÉRIMÉE Prosper, *Portraits historiques et littéraires*, Paris, Michel Lévy, 1874.

\_\_\_\_\_, Cervantès, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche. Traduction nouvelle de Lucien Biart, précédée d'une notice sur la vie et l'œuvre de Cervantes écrite spécialement pour cette traduction*, Paris, J. Hetzel et Cie, 1878.

\_\_\_\_\_, *Théâtre de Clara Gazul*, éd. Pierre Trahard, Paris, Champion, 1927.

\_\_\_\_\_, *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*, édition établie, présentée et annotée par Jean Mallion et Pierre Salomon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.

MOREL-FATIO Alfred, « L'Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo de Lope de Vega », *Bulletin Hispanique*, 3, 1901, p. 365-405.

MORLEY Sylvanus Griswold & BRUERTON Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

PROFETI Maria Grazia, « Episodios de la fortuna del Arte nuevo : la Nouvelle pratique de théâtre (1704) », *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, CIVIL Pierre (dir.), Madrid, Castalia, 2004, t. II, p. 1157-1168.

SHAKESPEARE William, *Œuvres complètes*, traduction par François Guizot, tome I, Paris, Didier, 1862.

SOURIAU Maurice, *La Préface de « Cromwell », introduction, texte et notes*, Paris, Société française d'imprimerie, 1897.

TEULADE Anne, « La Comedia espagnole et le théâtre français au XVII<sup>e</sup> siècle. Une réception paradoxale », *Europe*, n<sup>o</sup> 102, octobre 2012, p. 123-136.

VEGA CARPIO Félix Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos*, PEDRAZA JIMENEZ Felipe B. y CONDE PARRADO Pedro (dir.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2016.

J. CANAVAGGIO, « La redécouverte de l'*Arte nuevo de hacer comedias...* »

VEGA CARPIO Félix Lope de, L'Art nouveau de faire des comédies, trad. Jean-Jacques Préau, préface de José Luis Colomer, Paris, Les Belles Lettres, 1992.