Âme et esprit du théâtre espagnol

Autor(en): **Poyán, Daniel**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **26 (1954-1956)**

Heft 4

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-869937

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

26e tome N° 4 Juin 1956

ETUDES DE LETTRES

Bulletin de la Société des Etudes de Lettres N° 95

AME ET ESPRIT DU THÉATRE ESPAGNOL

Leçon inaugurale, prononcée le 1er février 1956 à la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, par M. Daniel Poyán, privat-docent de langue et de littérature espagnoles.

Si l'art est un langage aux moyens d'expression différents, et si le théâtre est une manifestation artistique, l'exposition scénique pourra nous transmettre un message plus ou moins complet, plus ou moins humain. L'essence dramatique se réfère à l'impératif moral : « Tu ne dois pas. » Quand il est évident que tous mentent, ou que tous inventent, cela provoque le drame comique; s'il est évident que tous volent, nous sommes devant un drame religieux; s'il s'agit du crime, nous assistons à une tragédie. On trouve déjà ces trois cas dramatiques dans les situations théologiques surprenantes du grand drame des premiers chapitres de la Genèse. En effet, la première mère fut une voleuse, le premier père un menteur, et le premier fils un meurtrier ! [1]

Ainsi, l'importance d'un théâtre national réside, d'un côté, dans sa capacité d'exprimer la vie et la sensibilité d'un peuple, la façon de réagir de celui-ci en face des problèmes transcendants : amour, gloire, douleur, mort, religion, etc.; d'un autre côté, en tant qu'œuvre d'art, dans ses qualités esthétiques et formelles.

Il ne fait aucun doute que le théâtre espagnol atteint un niveau très élevé sous ces deux aspects de fond et de forme. Les partisans des statistiques et des classifications n'arrivent pas à se mettre d'accord pour établir une échelle des valeurs. Les uns préfèrent le théâtre grec, d'autres le théâtre espagnol, d'autres le théâtre anglais, d'autres encore le théâtre français. Les comparaisons ne sont pas toujours

recommandables, mais il faut reconnaître qu'aucun auteur n'a su donner à ses productions dramatiques un souffle surnaturel, comme seuls les Grecs ont su le faire; qu'il est difficile d'égaler la force tragique d'un Shakespeare, et que le théâtre français sait nuancer magistralement les caractères de ses personnages.

Le théâtre espagnol est aussi complexe que la vie elle-même et, pour cette raison, il est difficile de ne lui donner qu'un seul qualificatif. Prendre contact avec lui, c'est se mettre en relation avec les épisodes les plus humains de la vie.

L'Italien Arturo Farinelli critiquait avec raison l'audace du perspicace critique français Ferdinand Brunetière qui prétendait synthétiser en un seul mot comme « abrégé fidèle » — chevaleresque — l'esprit de toute la littérature espagnole; plus durement encore, il réfutait les appréciations d'Hippolyte Taine qui, dans la préface du livre relatant les voyages en Espagne de Mme d'Aulnoy, jugeait la littérature espagnole d'une façon totalement injuste et erronée.[2]

Cependant, ces tentatives d'établir un peu d'ordre dans les paysages amples et variés de la littérature espagnole, quand elles sont faites par une personne compétente et autorisée, mettent suffisamment en lumière des idées méthodiques et des formules adéquates pour que la proximité des arbres ne nous empêche pas de voir la forêt.

Le premier critique littéraire espagnol contemporain, le maître Ramón Menéndez Pidal, indique les caractéristiques suivantes de la littérature espagnole :[3]

1. Une constante préférence pour une forme de versification moins artificielle.
2. Le « popularisme », qui explique le manque de sentiment de la propriété littéraire chez les auteurs, et l'anonymat d'œuvres aussi représentatives que la *Celestina,* le *Lazarillo* ou l'*Amadis de Gaula.*
3. La continuité, à travers les siècles, des thèmes poétiques, qui produit une continuité de la pensée et qui donne naissance aux différents cycles romanesques et épiques.
4. Une remarquable austérité morale et un profond sentiment de la dignité humaine.
5. Parallèlement à cette austérité morale, il existe l'austérité esthéthique, l'horreur du merveilleux, c'est-à-dire le réalisme qui, à son tour, tend vers le popularisme.

M. Dámaso Alonso insiste sur le caractère fortement réaliste de la littérature espagnole, mais fait remarquer toutefois la persistante alternative et la coexistence du réalisme et de l'idéalisme qui s'y trouvent.[4] Confirmant la pensée de M. Dámaso Alonso, le critique français G.

Huszar a dit : « ... le génie de la race espagnole est enclin à l'antithèse, à l'opposition, au contraste. Le noble idéalisme des romans de chevalerie et pastoraux trouvera donc sa contre-partie dans les romans réalistes ou picaresques. »[5]

C'est par cette dualité réaliste-idéaliste que l'on peut expliquer presque tout l'art espagnol. Rappelons, pour ne citer qu'un remarquable exemple, *L'enterrement du Comte d'Orgaz,* chef-d'œuvre du Greco conservé en l'église de Santo-Tomé, à Tolède, avec sa double vision : humaine en bas, et divine dans sa partie supérieure.

Cependant, ces deux concepts : réalisme-idéalisme, sont si vastes et, d'un autre côté, ont été tellement employés, qu'ils ne possèdent plus un pouvoir précis de définition. Peut-être qu'en raison de leur amplitude, on peut les appliquer sans équivoque aux lettres espagnoles, ce monde si difficile à classer par genres et à distinguer au moyen de titres généraux.

Deux écrivains essentiellement espagnols, Lope de Vega et Unamuno, nous démontrent clairement l'esprit complexe et très personnel des lettres espagnoles. La vie intense et surprenante qui anime le monde théâtral de Lope — « l'artiste qui contempla la vie espagnole de la façon la plus large et la plus affectueuse »[6] — dans les cinq cents comédies qui restent des mille huit cents qu'il écrivit, mit à contribution l'attention sagace d'un critique tel que Menéndez Pelayo pour arriver à établir un peu d'ordre qui lui permît de les étudier. Dans le cas d'Unamuno, c'est l'écrivain lui-même qui se refusa, de toutes ses forces, à être classé et étiqueté, qui ne voulut pas qu'on limitât ses possibilités humaines parce qu'il voulait être, avant tout, un homme.

Quelques aspects représentatifs du théâtre espagnol.

Regardons maintenant d'un peu plus près les productions dramatiques espagnoles pour essayer de concrétiser quelques aspects particuliers de ce théâtre, en n'ayant pas toutefois la prétention de trouver des définitions catégoriques pour ce monde si splendide et si plein de vie.

La première constatation que nous pouvons faire est que les comédies espagnoles, spécialement celles du théâtre classique, n'ont pas été écrites pour être lues, mais pour être vues, parce que, de toute évidence, la vie n'est pas un livre, mais une réalité. Et ceci s'accorde avec l'esprit du théâtre et du public espagnols, qui veulent une grande animation physique sur la scène. Il serait difficile à une comédie dont l'action n'avancerait que lentement, qui ne réserverait pas de surprises

ou dont le dénouement serait prévisible longtemps à l'avance, d'obtenir le moindre succès sur une scène espagnole. Le déchaînement progressif des passions, la finesse psychologique, les subtiles nuances d'un caractère sont d'importance secondaire. Une action impétueuse et passionnée attire en général les sympathies du public.

On a peut-être critiqué injustement le pouvoir des auteurs espagnols de créer des caractères et d'animer des personnages vivants. La grande quantité de types différents qui défilent sur la scène espagnole ne sont pas des marionnettes hiératiques qui ne se mettent en mouvement que lorsque l'auteur en tire les ficelles, mais bien des personnages humains qui, en général, respectent ce qu'on a coutume d'appeler la loi dramatique de fidélité au personnage. C'est-à-dire que l'auteur crée en une fois le type humain et le milieu où il évolue. Et la manière dont se conduiront ces personnages sera la conséquence logique des circonstances. Quelles fautes de caractère peut-on trouver dans *Le Cid* de Guillén de Castro, dans Pedro Crespo de *El Alcalde de Zalamea,* dans *Peribáñez* de Lope de Vega, dans *Don Juan* de Tirso de Molina, dans *García del Cartañar* de Rojas Zorrilla, et dans tant d'autres personnages de la scène espagnole ?

Peut-être que ce que l'on a appelé la fausseté d'un caractère n'est constitué que de ses réactions typiquement espagnoles, souvent différentes de celles des autres pays. Peu d'aspects dramatiques — et même littéraires en général — sont à juger avec autant d'attention et de soin que la vérité ou la fausseté d'un caractère. Ne sommes-nous pas surpris dans la réalité de tous les jours par les réactions inattendues de certaines personnes ? N'arrive-t-il pas, dans la réalité, des faits qu'un critique trop rigide qualifierait d'absurdes ?

Je crois opportun de faire état, ici, de l'avertissement que donne l'hispanisant allemand Ludwig Pfandl à tous ceux qui étudient la comédie espagnole. La première condition, dit-il, est la connaissance indispensable de son milieu spirituel et social, parce qu'elle ne s'adresse pas, comme le drame de Shakespeare, à tous les hommes et à tous les siècles. Mille fils la rattachent à son pays et aux époques où elle se passe. Elle est nationale et non internationale. Il est nécessaire, pour la comprendre, de laisser soigneusement de côté tout ce que nous ont appris l'école, l'Université et les livres sur Racine et Corneille, sur Schiller et Gœthe. Ne nous approchons pas de la comédie espagnole avec le schéma d'un concept du drame tiré de la comparaison avec la poésie dramatique européenne.[7]

Du point de vue psychologique, la comédie espagnole est un conflit entre le devoir et la passion; et l'intérêt dramatique réside dans la difficulté qu'ont les protagonistes à dénouer leurs situations. Il faut

mettre à part l'homocentrisme de ce théâtre qui a anticipé de plusieurs siècles sur l'homocentrisme qu'on trouve actuellement dans la littérature européenne.

La dualité réalisme-idéalisme de toute la littérature espagnole se trouve aussi dans son théâtre. Bien que le réalisme au théâtre — qui est par essence purement artificiel — soit plus difficile à obtenir, les « auto sacramentales » ont réussi l'exploit inouï de rendre réels et palpables des sujets théologiques et surnaturels auxquels ils ont su imposer une mesure humaine et populaire.[8] Cela est une preuve indiscutable du pouvoir d'assimilation et de dramatisation des auteurs espagnols. Le réalisme traditionnel des lettres espagnoles, et plus concrètement celui du théâtre, est plus humain que n'importe quel réalisme à la mode dans les autres littératures. Antoine, dans son *Théâtre libre* de Paris, plaçait sur la scène des tas de foin en décomposition pour créer l'atmosphère d'une action qui se passait dans une ferme. Par ce geste réaliste, il obligeait le public à suivre la représentation avec un mouchoir devant le nez.[9] Tout comme le réalisme américain qui proclame : « Maintenant, les enfants naissent sur scène ».[10] Inutile de dire que le réalisme de la scène espagnole est loin de ces excès de mauvais goût.

Le théâtre espagnol est presque entièrement écrit en vers. Depuis l'*Auto de los Reyes Magos* du XIIe siècle, considéré comme la première manifestation dramatique en langue castillane, jusqu'au début du XXe siècle où, d'une manière définitive, les auteurs de la fin du XIXe — Galdós, Benavente, etc. — imposent la prose au théâtre moderne, les dramaturges espagnols écrivent, sept siècles durant, leurs œuvres en vers. Il y a peu d'exceptions à signaler, à part les périodes néo-classique et romantique. Cela a donné lieu, parfois, à un excès de rhétorique que, dans un pays qui y est enclin, quelques-uns considèrent comme un péché capital ou, pour le moins, un motif suffisant pour tomber dans l'emphase. D'un autre côté, n'importe quel Espagnol, après avoir composé une demi-douzaine de romances et quatre sonnets, se sent capable de composer des scènes.

Les acteurs, en accord avec l'esprit du public espagnol et les œuvres qu'ils représentent, ont toujours conquis des applaudissements par leur déclamation chaleureuse et par le souffle qui les anime. La passion était un motif fondamental dans le théâtre classique, parce que l'Espagnol de l'époque était passionné en amour, passionné dans la haine, la vengeance, l'amitié et dans toutes ses actions. Celui qui a la curiosité de connaître la vie d'un vrai Espagnol de l'époque, avec toutes ses vertus et tous ses défauts, ne peut mieux faire que de lire une biographie de Lope de Vega. Il est peu de vies romanesques et

humainement émouvantes comme celle de l'auteur de *Fuenteovejuna*. Lui-même confesse dans une lettre : « Je suis né dans les deux extrêmes que sont l'amour et la haine. Je n'ai jamais eu de milieu. »

Ainsi est son théâtre : il renverse tout ; rien ne peut retenir son énorme puissance créatrice, sa spontanéité, son inégalable conception dramatique de tout ce qui l'entoure.

S'il faut en croire ses propres paroles, beaucoup de ses comédies furent écrites en vingt-quatre heures :

> « ... et plus de cent comédies passèrent en vingt-quatre heures des Muses à la scène. »[11]

Il n'est pas étonnant, pour cette raison, que la loi des trois unités ait été fréquemment violée. Les auteurs classiques espagnols outrepassaient sans hésiter les principes d'Aristote quand ils le jugeaient nécessaire. Lope s'explique aussi sur cette question :

> « Quand je vais écrire une comédie, j'enferme les préceptes avec six clefs. Je sors Térence et Plaute de ma bibliothèque pour ne pas les entendre. »[12]

Pour mieux comprendre le théâtre classique espagnol, il faut se rappeler sa popularité et le genre de public pour qui il avait été écrit. Alors que la tragédie classique française ne s'adressait qu'à une élite, en revanche, devant la scène espagnole, comme devant celle de Shakespeare, se réunissait un public enthousiaste et populaire. L'Espagnol d'alors ne s'arrêtait pas à des détails quand l'action arrivait à l'intéresser vraiment. Citons le lapsus géographique de *La vida es sueño* : Sigismond, fils du roi de Pologne, jette un domestique par la fenêtre du palais de son père, à Varsovie ; Calderón n'hésite pas, peut-être pour les besoins de la rime, à dire que le malheureux va tomber à la mer !

La décadence du théâtre espagnol commence précisément quand les dramaturges se mettent à écrire leurs œuvres pour un public courtisan, raffiné, de culture supérieure, mais peut-être d'instinct théâtral moins aigu. Les œuvres qui, grâce à l'inclination qu'avait Philippe IV pour la scène, furent représentées au théâtre du Buen Retiro, à Madrid, mettaient surtout l'accent sur un plus grand déploiement et un plus grand faste de la mise en scène. A une mise en scène luxueuse correspondait — comme en général dans la plupart des cas — une qualité inférieure et moins soignée des éléments dramatiques.

Les décors de la meilleure époque du théâtre espagnol étaient très simples. Un décor de fond résolvait toutes les situations. C'est pour cette raison que les personnages font souvent des allusions explicites à

l'endroit où ils se trouvent. L'auteur comptait sur la collaboration spontanée et sur l'imagination du public. C'est donc le thème avant tout qui devait captiver l'attention des spectateurs. Et peut-être qu'aucun autre théâtre n'a réussi comme le théâtre espagnol à suivre cette règle dramatique d'intéresser le public et de le faire participer à ce qui se passe sur la scène.

Le théâtre espagnol et le théâtre français.

L'influence réciproque des cultures française et espagnole est notable. Le voisinage géographique a facilité un échange d'idées dans les deux sens. On peut signaler deux périodes durant lesquelles cet échange fut à sens unique. Durant les XVIe et XVIIe siècles — l'Age d'Or espagnol — c'est la France qui reçoit toutes sortes de suggestions de l'Espagne. Par contre, avec l'installation de la dynastie des Bourbons sur le trône d'Espagne et les splendeurs du Grand Siècle français, commence une période de francisation qui atteindra son apogée vers le milieu du XVIIIe siècle et le début du XIXe. Cette alternance correspond aux époques de grandeur politico-historique des deux pays.

En nous bornant à parler du théâtre, nous constatons que le théâtre espagnol, un des genres littéraires qui atteignit un très haut degré de qualité, et qui est le plus typiquement représentatif de la vie espagnole, jouit d'une grande diffusion de l'autre côté des Pyrénées. Jusqu'à la fin du XVIIe siècle, c'est-à-dire jusqu'à la mort de Calderón, sa puissance de création trouva un très grand écho au-delà de ses frontières.

En 1700 commence le règne de Philippe V, petit-fils de Louis XIV. Le génie espagnol est en décadence. Les mœurs françaises sont à la mode dans la Péninsule. Le néo-classicisme prévaut, de même qu'un style peu idoine à l'esprit espagnol et, pour cette raison, on sous-estime le théâtre classique espagnol, et même les francophiles de l'époque obtiennent pour peu de temps l'interdiction des « autos sacramentales ». Ne nous étonnons pas : le goût français s'impose et, suivant la mode, on méprise également le théâtre shakespearien, car on le considère comme barbare et absurde. Il n'y a qu'à lire, pour se rendre compte du goût des Espagnols de l'époque, les pauvres jugements critiques de Moratín, le premier dramaturge espagnol du XVIIIe siècle, sur *Hamlet*.

Ce furent les Allemands qui firent les premiers, à la fin du XVIIIe siècle, une critique plus objective. Les frères Schlegel remirent

en valeur Calderón, et d'autres critiques, comme Schmidt, Croneck, Brinckmeyer et Schack, mirent l'accent sur l'indiscutable qualité du théâtre classique espagnol.

En général, les critiques français furent plus sévères. Il suffit de citer le jugement que porta Boileau dans son *Art poétique* sur Lope de Vega, l'auteur dramatique espagnol le plus génial, en traitant ce dernier de :

« ... un rimeur d'au-delà des Pyrénées ! »[13]

Jusqu'à une époque récente, où l'histoire comparée des littératures fit prévaloir son jugement impartial, les Français jugèrent mal le théâtre espagnol. A ce sujet, un critique allemand a écrit : « Les Français sont d'autant moins fondés à parler avec mépris et dédain de la littérature dramatique espagnole que les Espagnols furent leurs vrais maîtres dans l'art dramatique (et en bien d'autres choses) et certaines pièces que les Français font figurer avec orgueil au nombre de leurs chefs-d'œuvre ne sont que des adaptations ou de simples traductions d'originaux espagnols. »[14] Et Huszar, celui qui a le mieux étudié l'influence espagnole sur Molière, dit : « ... sans les œuvres de Lope et de ses disciples, la comédie française et celle de Molière auraient peut-être eu des destinées moins glorieuses. »[15]

La raison de ce manque de compréhension et d'estime de la part des Français provient, à mon avis, de la simplicité formelle, de la clarté expressive et de l'admirable capacité de classification logique de la langue. Pour le goût français, les types du théâtre espagnol pèchent par excès de simplicité idéologique et par manque de caractères bien définis. Il est certain que, parmi les trente mille œuvres que les dramaturges espagnols écrivirent durant le XVIIe siècle seulement, on peut en signaler quelques-unes qui méritent ce jugement. Mais l'injustice de ce jugement apparaît clairement si nous pensons à la densité idéologique de *El condenado por desconfiado, La verdad sospechosa, La vida es sueño,* les *autos sacramentales,* etc.

Les influences espagnoles que l'on trouve dans Corneille, Molière, Scarron, Lesage, Quinault, etc., se rapportent presque toujours au sujet, à une action, à un épisode ou à l'imitation d'un type qui se remarque par sa vitalité. Tous ces aspects sont adaptés au goût français d'après lequel ni l'action, ni les personnages ne sont plus typiquement espagnols. *Le Cid,* de Corneille, le *Don Juan,* de Molière, *Le Capitaine Matamores,* de Scarron, ne réagissent plus et ne parlent plus comme des Espagnols authentiques, mais comme ces auteurs supposaient qu'ils agissaient et pensaient dans des situations déterminées. Ce sont déjà des types et des situations adaptés au goût français.

La vie intense qui anime les comédies espagnoles du XVIe et du XVIIe siècles, voilà l'étonnante et inépuisable source à laquelle puisèrent fréquemment les auteurs français, conquis inévitablement par les péripéties humaines auxquelles étaient livrés les personnages. La présence espagnole dans les œuvres françaises ne cesse pas avec l'âge d'or de sa littérature. Les thèmes espagnols se retrouvent chez Marivaux, Beaumarchais, Dumas père, Hugo, Mérimée, Rostand, Claudel, etc., pour ne citer que les plus connus. Et comme le théâtre espagnol avait dévié et n'était plus le fidèle représentant de la vie nationale contemporaine, les auteurs français, particulièrement les romantiques, grands voyageurs à travers l'Espagne, allèrent chercher, conduits par un sûr instinct, leurs sujets d'inspiration directement dans la vie espagnole. Si leurs appréciations de la réalité espagnole sont souvent erronées et déformées, elles démontrent en tout cas la popularité et l'attrait que les sujets d'au-delà des Pyrénées exercèrent toujours sur les Français.

Par ailleurs, on peut dire qu'aucune culture n'a autant influencé la littérature espagnole, depuis le début du XVIIIe siècle à nos jours, que la littérature française. Les Espagnols des deux derniers siècles qui voulaient faire preuve de bonne éducation étudiaient le français avec soin. En littérature, dans le théâtre en particulier, l'influence française se manifesta spécialement par son aspect formel et, durant le XVIIIe siècle, par l'imposition, qui n'a cependant pas été favorablement accueillie par le public espagnol, du néoclassicisme, et surtout des préceptes d'Aristote et d'Horace, d'après l'interprétation arbitraire de Boileau. Dans le romantisme, les abondants gallicismes de vocabulaire, de morphologie et de syntaxe qui inondaient déjà la langue espagnole, sont dissimulés sous les envolées passionnelles qui ont toujours eu la faveur de la majorité des spectateurs espagnols. Mais au milieu du XIXe siècle, la présence de comédies françaises sur la scène espagnole est envahissante. On traduit, on adapte, on arrange, sans désemparer. En 1842, paraît le *Museo dramatico,* deux copieux volumes contenant les œuvres traduites du français et jouées à Madrid en une seule saison.

Le gallicisme reçoit sa lettre de naturalisation. Un des auteurs dramatiques les plus importants de l'époque reconnaît, dans la préface d'un dictionnaire destiné à signaler ces barbarismes, que « ... en fait de gallicismes, nous péchons tous ».[16]

Avec le réalisme et le naturalisme, la situation se complique. Comment pouvait-on imiter, en Espagne, les comédies françaises dont le but était de reproduire le plus fidèlement possible la vie et les types nationaux ? Quelle relation pouvait avoir avec la vie espagnole la

demi-mondaine Marguerite Gautier ? Un auteur espagnol se demandait avec raison : « Comment les auteurs français réussissent-ils à plaire aux Espagnols plus que les Espagnols eux-mêmes ? Il y a un siècle déjà que le public espagnol ne voit, n'entend et ne lit presque exclusivement que des drames français, écrits en français et traduits de cette langue. »[17]

Le théâtre espagnol commença à se libérer de l'emprise de l'influence française dès la fin du XIXe siècle. Galdós et Benavente peuvent être considérés comme les modernisateurs des antiques formules qui étaient alors unanimement acceptées. Au vers se substitue définitivement la prose, on réduit la rhétorique et l'on copie plus fidèlement les coutumes contemporaines. Dans les dernières années du siècle, les tentatives pour retrouver un théâtre moderne essentiellement espagnol se répétèrent; citons celles de Valle-Inclán, García Lorca et Alejandro Casona qui se distinguent par leur originalité.

L'âme espagnole à travers les thèmes de son théâtre.

Ces paroles de Térence semblent écrites pour le théâtre espagnol : « *... humani nihil a me alienum puto.* »[18] Son humanisme est non seulement incontestable, mais il est encore un de ses traits caractéristiques. Les meilleurs thèmes du théâtre espagnol sont ceux qui attirent l'attention du public par leurs problèmes humains et par leur diversité, aussi grande que la réalité de laquelle ils s'inspirent.

Considérant l'ensemble du théâtre d'une époque, quand celui-ci en est son fidèle représentant, nous pouvons déduire, en tenant compte des inévitables déformations scéniques, quels thèmes, quels sentiments préoccupent une génération et quelles sont les réactions de celle-ci; de même son éthique, sa ligne de conduite en face des problèmes posés par la vie contemporaine.

Examinons les sujets qui se répètent le plus souvent durant l'Age d'Or du théâtre espagnol, pour voir comment ils sont traités sur la scène.

Les motifs religieux ou en rapport avec la foi surgissent fréquemment dans les comédies de l'époque, comme reflet de leur constante actualité. Si la foi aveugle en un idéal est la base de la réussite de toute grande entreprise, les fondements de la puissance impériale de l'Espagne furent ses très fermes croyances religieuses. Avec sa foi et son épée, l'Espagnol de l'époque sentait en lui des possibilités illimitées. Rien ne pouvait troubler ses fermes convictions concernant le monde et la vie, et cela lui donnait une sûreté en lui-même qui fut la

base de son efficience. Il était à même de comprendre en toute clarté aussi bien les raisons fondamentales de sa vie terrestre que celles de sa vie future. Il est surprenant de constater l'admirable union spirituelle qui liait les Espagnols d'alors avec l'au-delà.

Le répertoire de comédies à base de thèmes religieux est très abondant, comme ne manquent pas les thèmes qui étaient le sujet des grandes préoccupations depuis les temps de la scolastique : le libre arbitre et la grâce. L'homme naît-il prédestiné ou a-t-il la liberté de décider par sa conduite de la récompense ou du châtiment qu'il mérite ? La polémique que soutinrent les Jésuites contre les Dominicains sur la prédestination liée à la volonté et à la liberté humaine, et la justice et la miséricorde divines se reflètent souvent dans le théâtre classique.

Calderón nous la montre dans *Los cabellos de Absalón* et dans *El purgatorio de San Patricio,* et elle apparaît magistralement exposée dans une des meilleures œuvres du théâtre espagnol : *El condenado por desconfiado,* attribuée à Tirso de Molina et qui est considérée comme un des meilleurs drames théologiques du monde. Paul, un ermite, ne croit plus en la grâce et en la justice divines, lorsqu'il apprend par une apparition démoniaque que le même sort lui est réservé qu'à Henri, un bandit connu par ses vols et sa vie dissipée. Mais Henri est sauvé parce qu'à la fin de sa vie il se repent de ses fautes, tandis que Paul meurt désespéré, se condamnant lui-même.

Un autre aspect de la vie espagnole, de l'esprit espagnol, amplement représenté au théâtre, est celui du thème épico-historique. On peut dire que le drame historique n'a pas connu un seul jour d'éclipse en Espagne. La croisade de huit siècles contre les Maures et, par la suite, l'épopée héroïque du grand empire espagnol, ont offert en abondance, jusqu'à nos jours, des thèmes et des personnages que les auteurs espagnols utilisèrent fréquemment avec une sûre intuition de la sympathie et du bon accueil que leur réserverait le public.

Une des grandes préoccupations des Espagnols est d'être courageux, et sur la scène ils ont toujours trouvé de grands modèles de l'esprit héroïque. Une grande partie de l'histoire d'Espagne a été portée au théâtre, depuis les sièges de Numance et de Sagonte, en passant par des personnages comme le roi Rodrigue, le Cid et Fernán González, Bernardo del Carpio — qui constitua la réplique espagnole du Roland de Roncevaux — jusqu'aux Infantes de Lara, aux Rois Catholiques, à Christophe Colomb, etc. Parfois, un seul de ces thèmes comme le *Cid* ou les *Infantes de Lara,* répété jusqu'à nos jours, permet une étude de l'évolution du drame espagnol.

On pourrait étudier également dans beaucoup de pièces le sentiment monarchique des Espagnols, leur loyalisme absolu envers le roi,

qui l'était par la grâce de Dieu. Les Espagnols d'alors le considéraient comme le père de la patrie qui veillait sur le royaume et sur la foi héritée. Un courtisan atteignait une dignité d'autant plus élevée qu'il faisait preuve de plus d'obéissance au roi, sans pour cela en être l'esclave. Le roi pouvait disposer librement des biens et des vies ; le sujet se réservait seulement comme un droit sacré la conduite de son âme.

Un de ces attributs auxquels les Espagnols ont de tout temps donné une très grande importance est *l'honneur*. Ce sentiment apparaît, avec plus ou moins d'importance, dans la grande majorité des comédies espagnoles, révélant ainsi un sûr instinct théâtral chez leurs auteurs. En effet, peu de thèmes peuvent fournir un si grand nombre de possibilités dramatiques.

On a beaucoup écrit au sujet de l'honneur espagnol au théâtre. Son code conventionnel et exalté était en opposition apparente avec la morale chrétienne d'humilité, de renoncement et d'amour envers le prochain. Cette exaltation exagérée de la dignité humaine, cette susceptibilité délicate est un des paradoxes de l'esprit espagnol. Il y aurait beaucoup à dire pour préciser les motifs pour lesquels un Espagnol pouvait subir une offense morale. Cependant, il convient d'avertir ceux qui s'approchent pour la première fois du théâtre espagnol que l'honneur qu'il est censé représenter a subi une déformation théâtrale, afin d'obtenir de meilleurs résultats dramatiques dans le conflit entre le strict point d'honneur et le rigide devoir.

Une autre facette de l'esprit qui se reflète fidèlement dans le théâtre est *la passion* : passion en amour, dans la haine, dans la vengeance, dans la noblesse ou dans la fidélité. Ce magnifique élément dramatique donne une force et une vie surprenantes à beaucoup d'œuvres espagnoles. Citons *El Alcalde de Zalamea, Fuenteovejuna, Del rey abajo, ninguno, Las mocedades del Cid, La Estrella de Sevilla,* etc. Le public demandait des émotions, et il n'est pas de meilleur moyen de les obtenir que la passion. D'un autre côté, il n'était pas nécessaire de fausser des caractères ou des situations pour les obtenir. Un dramaturge du XIXe siècle disait que les Espagnols sont caractérisés par le fait qu'ils « accordent beaucoup au cœur et peu à la raison ».[19]

L'énumération de ces aspects du théâtre qui interprète l'âme du peuple espagnol pourrait s'allonger. Mais je ne retiendrai pas plus longtemps votre attention sur ce sujet, et je terminerai en parlant du thème le plus traité dans les lettres espagnoles : *l'amour*.

L'amour, comme dans le platonisme et la doctrine de Sénèque (né à Cordoue), est une constante de la littérature espagnole. C'est un lieu commun de citer l'Espagne comme le pays des amoureux, de Don Juan, des cœurs facilement inflammables, des passions volcaniques,

aussi rapidement allumées qu'éteintes. Quelques critiques ont dit que l'amour espagnol avait toujours une touche de sensualité. Ce n'est pas exact. L'Espagnol, en amour, comme dans les autres actes de sa vie, est un mélange de réalisme et d'idéalisme. Il atteint des moments de très haute spiritualité, mais il ne rompt jamais les fermes attaches qui le lient au monde dans lequel il vit.

Un des plus grands écrivains mystiques qu'il y ait au monde, Sainte Thérèse d'Avila, a écrit que le Seigneur se trouve même parmi les ustensiles de cuisine.

Rappelons-nous les exemples d'amour fidèle et contemplatif que nous offrent Don Quichotte pour Dulcinée, ou le grand poète Fernando de Herrera pour la comtesse de Gelves. Peut-être plus représentatif encore de l'esprit espagnol est le cas de Lope de Vega. A côté des délicats soupirs de ses sonnets, qui peuvent rivaliser avec ceux qu'écrivit Pétrarque pour Laure, son cœur avait besoin de la proche et réelle intimité d'un cœur féminin.

Rappelons-nous le début de *La Celestina*, l'admirable tragi-comédie de la Renaissance espagnole. Le jeune Calisto entre dans le jardin de Melibea, cherchant son faucon. En voyant la jeune fille pour la première fois, son cœur le fait parler ainsi :

« — En cela, Melibea, je vois la grandeur de Dieu.

— En quoi, Calisto ?

— En ce qu'Il donne à la Nature le pouvoir de te doter d'une beauté si parfaite, et à moi, qui ne la mérite pas, la grâce de te voir. Il est certain que les saints glorieux qui se délectent de la vision divine ne jouissent pas plus que moi, en cet instant où je suis subjugué par toi. »

Mais l'amour des jeunes gens grandit et, peu de temps après, ne peut se contenter d'une pure admiration. Et la tragédie survient précisément une nuit où Calisto tente d'escalader le mur du jardin de sa bien-aimée.

C'est dans l'amour que nous pouvons voir clairement confirmé le mélange de réalisme et d'idéalisme qu'est toute la littérature espagnole. Celui qui le désire peut connaître l'âme espagnole, l'esprit espagnol, son essence propre et traditionnelle, sans déformations, en lisant notre littérature, en vivant avec les personnages du théâtre espagnol.

DANIEL POYÁN.

NOTES

[1] Voir A. Maldonado, « Prólogo », dans l'édition des *Tragedias,* de J. Camón Aznar-Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

[2] A. Farinelli : *Il sogno di una Letteratura mondiale.* Roma, 1925.

[3] R. Menéndez Pidal : *Quelques caractères de la littérature espagnole.* « Revue internationale de l'Enseignement », Paris, 15 nov. 1916.

Ou: *Caracteres primordiales de la literatura española.* Introduction à la «Historia General de las Literaturas Hispánicas», publiée sous la direction de G. Díaz-Plaja. Barcelona, Edit. Barna (1949).

[4] D. Alonso, *Escila y Caribdis de la literatura española,* « Ensayos sobre poesía española ». Madrid, Rev. de Occidente, 1944.

[5] G. Huszar : *L'influence de l'Espagne sur le théâtre français des XVIIIe et XIXe siècles.* Paris, H. Champion, 1912, p. 44.

[6] R. Menéndez Pidal : *La primitiva lírica española.* « Estudios literarios », Madrid. Espasa-Calpe.

[7] L. Pfandl : *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro.* Barcelona. J. Gili, 1933, p. 405.

[8] Rappelons, pour la Suisse : *El gran teatro del Mundo,* de Calderón, joué chaque année, dans la traduction de Josef von Eichendorff, devant la monumentale Abbaye d'Einsiedeln (Notre Dame des Ermites).

[9] Voir J. Lemaître : *Impressions de théâtre,* vol. VIII, p. 228.

[10] « Now the babies are born on the stage. » B. Mantle, Revue *Housekeeping,* janvier 1944.

[11] « Mil y quinientas fábulas admira...
... pues más de ciento, en horas veinticuatro,
pasaron de las musas al teatro. »
Egloga a Claudio, strophe 69.

[12] « ... y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves ;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces ; ... »
Arte nuevo de hacer comedias, v. 40-43.

[13] Chant III.

[14] E. Brinckmeyer : *Abriss einer dokumentierten Geschichte der spanischen Nationalliteratur.* Leipzig, 1844, p. 18.

[15] G. Huszar : *Molière et l'Espagne.* Paris, 1907, p. 262.

[16] J.-E. Hartzenbusch : *Prólogo* au « Diccionario de galicismos », par Rafael M. Baralt. Madrid, 1874, p. XI.

[17] J.-E. Hartzenbusch : *El Corresponsal,* 6 mars 1842.

[18] Térence : *Heautontimorumenos,* v. 77.

[19] E. Gaspar : *El triángulo,* acte 1, scène 4. (Manuscrit à la Bibliothèque Nationale de Madrid).