Anabases

Traditions et réceptions de l'Antiquité

29 | 2019

Varia

L'influence de l'*Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega dans l'usage des modèles classiques latins en Espagne pendant le Siècle d'Or et le Baroque*

Lope de Vega's Arte nuevo de hacer comedias influence in the use of Classical Roman models during the Spanish Golden Age and the Baroque

Rosario López Gregoris

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/anabases/8804>

DOI : 10.4000/anabases.8804

ISSN : 2256-9421

Éditeur

E.R.A.S.M.E.

Édition imprimée

Date de publication : 14 avril 2019

Pagination : 149-160

ISSN : 1774-4296

Référence électronique

Rosario López Gregoris, « L'influence de l'*Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega dans l'usage des modèles classiques latins en Espagne pendant le Siècle d'Or et le Baroque* », *Anabases* [En ligne], 29 | 2019, mis en ligne le 14 avril 2021, consulté le 06 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/anabases/8804> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/anabases.8804>

ANABASES

Traditions et Réceptions de l'Antiquité

N° 29

2019

Juliette Ernst *Sculptures onctueuses de Meekyoung Shin* Théâtre antique et travaux savants dans la Première modernité
L'Antiquité dans la peinture (1791-1880) Réception d'Ovide Pierre Grimal

ANABASES
Traditions et Réceptions de l'Antiquité
Revue de l'équipe de recherche E.R.A.S.M.E.
Université Toulouse-Jean Jaurès (UT2J)

Anabases dispose d'un Comité de lecture international. Chaque article envoyé à la rédaction est soumis, une fois anonymisé, à l'expertise de deux spécialistes qui rendent un rapport écrit. Les deux rapports anonymisés sont transmis à l'auteur qui tient compte des observations en vue de la publication.

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Germaine AUJAC (université Toulouse-Jean Jaurès : histoire de la géographie et des sciences antiques)
Florence BOUCHET (université Toulouse-Jean Jaurès : littérature médiévale)
Hinnerk BRUHNS (CNRS : histoire économique et sociale ancienne et contemporaine)
Paulo BUTTI DE LIMA (université de Bari : historiographie et réception de l'Antiquité)
Luciano CANFORA (université de Bari : littérature et histoire anciennes, historiographie)
Giovanna CESERANI (Stanford University : histoire intellectuelle et historiographie de la tradition classique)
Temístocles CEZAR (université de Porto Alegre : historiographie moderne)
Serafina CUOMO (University of London, Birkbeck College : histoire des mathématiques et des sciences)
Paul DEMONT (université de Paris Sorbonne : philologie grecque et héritage classique)
Marie-Laurence DESCLOS (université de Grenoble II : philosophie de l'Antiquité)
Olivier DEVILLERS (université de Bordeaux 3 – Michel-de-Montaigne : littérature et historiographie latines)
Andrea GIARDINA (Istituto italiano di scienze umane : histoire du monde romain et de ses réceptions)
Ève GRAN-AYMERICH (AIBL : histoire de l'archéologie et des transferts culturels)
François HARTOG (EHESS : historiographie ancienne et moderne)
Geneviève HOFFMANN (université de Picardie : histoire des mondes grecs)
Christian JACOB (CNRS/EHESS : histoire comparée et épistémologie des savoirs)
Suzanne MARCHAND (Louisiana State University : histoire du classicisme et de l'orientalisme)
Wilfried NIPPEL (Humboldt Universität Berlin : histoire et historiographie de l'Antiquité)
Sylvie PITTIA (université de Paris I-Panthéon Sorbonne : histoire et historiographie du monde romain)
Stéphane RATTI (université de Franche-Comté – Besançon : philologie et héritage latin)

COMITÉ DE RÉDACTION

Jacques ALEXANDROPOULOS, Marielle de BÉCHILLON, Corinne BONNET, Laurent BRICAULT, Clément BUR,
Philippe FORO, Adeline GRAND-CLÉMENT, Anne-Hélène KLINGER-DOLLÉ, Véronique KRINGS,
Thibaud LANFRANCHI, Claudine LEDUC, Pascal PAYEN, Grégory REIMOND, Catherine VALENTI

ÉDITEUR RESPONSABLE

Pascal PAYEN
Université Toulouse-Jean Jaurès (UT2J)

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION

Anthony ANDURAND / Clément BERTAU-COURBIÈRES / Corinne BONNET / Clément BUR /
Adeline GRAND-CLÉMENT / Anne-Hélène KLINGER-DOLLÉ / Véronique KRINGS /
Catherine VALENTI (université Toulouse-Jean Jaurès) / Noémie VILLACÈQUE (université de Reims)

SITES WEB

<http://plh.univ-tlse2.fr>
Revues.org : <http://anabases.revues.org>

ABONNEMENT ET VENTE AU NUMÉRO

Éditions De Boccard - 4, rue de Lanneau - 75005 Paris
info@deboccard.com - www.deboccard.com
Tél. : 0033/(0)143260037 - Fax : 0033/(0)143548583

ANABASES

Traditions et Réceptions de l'Antiquité

N° 29

2019

E.R.A.S.M.E.

Université Toulouse - Jean Jaurès

Sommaire

N° 29 - 2019

Historiographie et identités culturelles

Ilse HILBOLD

- Les archives d'une bibliographe des sciences de l'Antiquité :
Juliette Ernst et la fabrique des relations internationales 13

Vivien LONGHI

- La crise, une notion politique héritée des Grecs ? 21

Mireille LACAVE-ALLEMAND et Michel LACAVE,

- L'Antiquité dans la peinture en France, 1791-1880 :
une analyse quantitative à travers les Salons et les Prix de Rome 37

Tiphaine BESNARD

- Du *Weathering Project* aux autoportraits en *Venus* :
Les sculptures onctueuses et savonneuses de Meekyoung Shin 71

Traditions du patrimoine antique

Dossier dirigé par Pascale Paré-Rey et Malika Bastin-Hammou,
« La réception du théâtre antique dans les travaux savants de l'Europe
de la Première modernité »

Malika BASTIN-HAMMOU et Pascale PARÉ-REY

- « La réception du théâtre antique dans les travaux savants
de l'Europe de la Première modernité » 89

Kevin BOVIER

- Rétablir la métrique de Térence au xvi^e siècle :
le cas du *Iudicium* de Glaréan (1540) 93

Brice DENOYER	
L'héritage de la métrique antique dans l'alexandrin français au xvi ^e siècle	107
Giovanna DI MARTINO	
<i>Vittorio Alfieri's tormented relationship with Aeschylus:</i> <i>Agamennone between Tradition and Innovation</i>	121
Marco DURANTI	
La condanna del prologo diegetico euripideo dagli scoli antichi ai trattati del Cinquecento	135
Rosario LÓPEZ GREGORIS	
L'influence de l' <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> de Lope de Vega dans l'usage des modèles classiques latins en Espagne pendant le Siècle d'or et le Baroque »	149
Cressida RYAN	
Sophoclean scholarship as a tool to interpret eighteenth-century England	161
Záviš ŠUMAN	
Axiologie critique de La Mesnardière	179

Archéologie des savoirs

Dossier dirigé par Cristina Noacco	
« 2000 ans déjà... Aspects de la réception d'Ovide »	193
<i>I. La réception d'Ovide au Moyen Âge</i>	
Jean-Marie FRITZ et Cristina NOACCO	
Lire Ovide au xii ^e siècle : Arnoul d'Orléans commentateur des <i>Métamorphoses</i>	195
Franck COULSON	
Le mythe de Pythagore dans le commentaire « Vulgate » des <i>Métamorphoses</i>	215
Marylène POSSAMAÏ	
Comment éditer l' <i>Ovide moralisé</i> : le problème de la mise en page du manuscrit Rouen Bm O.4	225
Anneliese POLLOCK RENCK	
Les <i>Héroïdes</i> à la fin du Moyen Âge : pour une définition élargie de l'acte traducteur	239

II. La réception d'Ovide à l'époque moderne

Fátima DíEZ PLATAS et Patricia MEILÁN JÁCOME

- Le poète dans son œuvre. Ovide dans les images des *Fasti*
et des *Tristia* entre les xv^e et xvi^e siècles 255

Ana Paula REBELO CORREIA

- Les représentations des *Métamorphoses* d'Ovide
dans les azulejos portugais. Influence des modèles gravés français 269

Sarah REY

- Figures d'Orphée au cinéma 277

Actualités et débats

Marine LE BAIL

- La modernité littéraire serait-elle affaire d'Antiquité(s) ?
*Œuvres & Critiques : La contribution de l'archéologie à la genèse
de la littérature moderne*, XLII, 1, René Sternke dir., 2017, 338 p. 291

Lire, relire la bibliothèque des sciences de l'Antiquité

ÉRIC MORVILLEZ

- « Les *Horti Tauriani* de Pierre Grimal
ou les prémices des *Jardins romains* » 301

Pierre GRIMAL

- « Les *Horti Tauriani*. Étude topographique sur la région
de la Porte Majeur », *MEFRA*, tome 53, 1936, p. 250-286 313

L'atelier de l'histoire : chantiers historiographiques

L'Antiquité au musée (coordonné par Adeline Grand-Clément) (6)

AuréliE RODES, Catherine VALENTI

- Les Gaulois au musée 355

L'Atelier des doctorants (coordonné par Adeline Grand-Clément) (16)

Andrea AVALLI

- La question étrusque dans l'Italie fasciste 360

Droit et réception de l'Antiquité
(coordonné par Marielle de Béchillon et Hélène Ménard) (6)

Entre Clio et Thémis. Entretien avec Dario Mantovani, réalisé par
Hélène Ménard (Maître de Conférences d'Histoire romaine, à l'Université
Paul Valéry - Montpellier III), le 22 juin 2018, à l'occasion de la parution
aux Belles Lettres du livre *Les juristes écrivains de la Rome antique.*
Les œuvres des juristes comme littérature (juin 2018) et de la création
de la chaire « Droit, culture et société de la Rome antique »
au Collège de France (1^{er} novembre 2018) 365

Comptes rendus

Philippe BORGEAUD et Sara PETRELLA

Le singe de l'autre.

Du sauvage américain à l'histoire comparée des religions (A. Guedon) . . . 371

Roberta CASAGRANDE-KIM, Samuel THROPE et Raquel UKELES (éd.)

Romance and reason. Islamic transformations of the classical past

(Cl. Bertau-Courbières) 373

Hinnerk BRUHNS

Max Webers historische Sozialökonomie.

L'économie de Max Weber entre histoire et sociologie (Th. Lanfranchi) . . . 374

Andrea Cozzo

Riso e sorriso, e altre saggi sulla nonviolenza nella Grecia antica,

(Fr. Pr. Barone) 377

Franz CUMONT

Manichéisme (St. Ratti) 378

Emmanuelle HÉNIN et Valérie NAAS (dir.)

Le mythe de l'art antique (Cl. Evrard) 380

Jacques JOUANNA, Henri LAVAGNE, Alain PASQUIER,

Véronique SCHILTZ et Michel ZINK (éd.)

Au-delà du Savoir : Les Reinach et le Monde des Arts (G. Hoffmann) 382

Mario LIVERANI

Imagining Babylon: The Modern Story of an Ancient City (C. Bonnet) . . . 386

Françoise-Hélène MASSA-PAIRAULT, CLAUDE POUZADOUX (dir.)

Géants et Gigantomachie entre Orient et Occident (C. Giovénal) 387

Scott MCGILL, Joseph PUCCI (éd.)

Classics renewed. Reception and Innovation in the Latin Poetry

of Late Antiquity (S. Clément-Tarantino) 389

Maxwell T. PAULE	
<i>Canidia, Rome's First Witch</i> (C. Landrea)	391
Jessica PRIESTLEY, Vasiliki ZALI (éd.)	
<i>Brill's Companion to the Reception of Herodotus in Antiquity and Beyond</i> (O. Gengler)	392
Salvatore QUASIMODO	
<i>La Lyre grecque</i> (M. Bianco)	395
Brett M. ROGERS, Benjamin Eldon STEVENS (éd.)	
<i>Classical Traditions in Modern Fantasy</i> (M. Scapin)	397
Maria Teresa SCHETTINO et Céline URLACHER-BECHT (dir.)	
<i>Ipse dixit. L'autorité intellectuelle des Anciens : affirmation, appropriations, détournements</i> (C. Psilakis)	398
Guy G. STROUMSA	
<i>Religions d'Abraham : histoires croisées</i> (D. Lorin)	400
Jean YVONNEAU (éd.)	
<i>La Muse au long couteau. Critias, de la création littéraire au terrorisme d'État</i> (G. Hoffmann)	405
Résumés	409
Index	423

Traditions du patrimoine antique

Dossier dirigé par Pascale Paré-Rey
et Malika Bastin-Hammou,

« La réception du théâtre antique dans les travaux savants
de l'Europe de la Première modernité »

L'influence de l'*Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega dans l'usage des modèles classiques latins en Espagne pendant le Siècle d'Or et le Baroque*

ROSARIO LÓPEZ GREGORIS

Ce travail a pour objet le débat théorique qui suivit la publication de l'oeuvre *Arte nuevo de hacer comedias* (*Nouvel art de faire des comédies*) de Lope (1562-1635), lequel reprenait et normalisait un nouveau genre dramatique, la comédie de cape et d'épée, déjà largement consacré par son théâtre et destiné à être en vogue durant tout le Baroque espagnol. Le succès de cette *preceptiva* lopesque eut à n'en pas douter des conséquences inattendues sur la survie des modèles latins dans la culture espagnole.

Il est communément admis dans l'histoire de la littérature occidentale que la tradition classique est apparue tardivement en Espagne¹. Ce retard culturel se manifeste de plusieurs façons : les premières manifestations de la littérature en langue vulgaire se produisent plus tard qu'en France ; la culture latine du ^{xiii}e siècle pénètre également plus tard dans la péninsule ibérique et la littérature espagnole conserve jusqu'au ^{xvii}e siècle des traits de la culture médiévale². Une autre facette de cette physionomie particulière évoquée par Curtius (cité en note *supra*) est probablement le type de comédie que popularisa Lope de Vega et dont nous développerons les caractéristiques ci-après.

* Ce travail fait partie de la recherche du Projet financé par le MINECO "Drama y dramaturgia en Roma. Estudios filológicos y de edición" (Ref. FFI2016-74986-P).

¹ E.R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media Latina I-II*, Madrid, 1955, pp. 753-756.

² *Ibidem*.

Ajoutons cependant que la culture latine et sa tradition en Espagne ne sont pas toujours arrivées tardivement et que dans certains genres, notamment la lyrique, Lope lui-même a appliqué avec le même enthousiasme que dans le reste de l'Europe les préceptes classiques et ce, bien avant d'avoir pris conscience du besoin de transformer profondément la comédie. Par ailleurs, dès la Renaissance, les éléments phares, inspirés de la littérature gréco-romaine, représentent partout en Europe une source d'inspiration et surtout d'imitation constantes et sont repris dans tous les genres littéraires³. Le roman pastoral est en ce sens un cas paradigmatique, facilement transposable à d'autres genres. En effet, l'œuvre du Vénitien Jacopo Sannazaro, l'*Arcadia* (1502), premier roman pastoral en langue vulgaire, est à l'origine de l'apparition dans toute l'Europe de romans pastoraux par le biais de la tradition indirecte :

- La *Diana* (1559) de Montemayor, la *Galatea* (1585) de Cervantes, la *Filida* (*El pastor de Filida*) (1582) de Gálvez de Montalvo⁴ et l'*Arcadia* de Lope de Vega (1598) ;

- L'*Arcadia* de Philip Sidney (1590-1593). De même que Lope, cet auteur s'intéressait à l'anti-théâtralité⁵ des drames de l'époque et à la présence d'actrices sur la scène⁶ ;

- L'*Astrée* d'Honoré d'Urfé (1607-1727).

Il est clair que la littérature espagnole était en phase avec le reste des littératures européennes en ce qui concerne le mouvement de la tradition indirecte et cette liste, bien qu'incomplète, en est la parfaite illustration. Lope de Vega lui-même, se montre toujours partisan dans son *Arcadia* de la littérature érudite, de tradition gréco-romaine, et de ses motifs, comme les bergers, les flûtes de Pan, les chants lyriques, les amours non réciproques, etc., recreation de l'atmosphère des *Idylles*

³ G. HIGHET, *Tradición clásica I-II*, Madrid, 1954 ; E. AUERBACH, *Mimesis y Literatura europea*, Madrid, 1950 ; et celui de E. R. CURTIUS, déjà cité dans la note précédente. Ces auteurs offrent de nombreux exemples riches et variés sur l'assimilation du monde gréco-romain dans toutes les littératures européennes.

⁴ D. FINELLO, « *El Pastor de Filida* de Luis Gálvez de Montalvo y la verdad lírica », *Actas XVI Congreso Internacional de Hispanistas (AIH)*, Madrid y Frankfurt, 2010, pp. 1-7.

⁵ K. ACHESON, « 'Outrage your face': Anti-Theatricality and Gender in Early Modern Closet Drama by Women », *Early Modern Literary Studies* 6.3 (January, 2001): 24/04/2018 <URL:<http://purl.oclc.org/emls/06-3/acheoutr.htm>>.

⁶ Il semblerait qu'à cette époque le phénomène émergent de la culture de consommation appelait un autre type de théâtre plus naturel et réaliste. Les cercles érudits et intellectuels du moment furent très peu réceptifs, voire méprisants, à cette demande. Ph. Sidney réagit à la polémique théâtrale en soutenant l'unité de lieu, d'espace et de temps mais en défendant la liberté du poète de donner un caractère de fiction à l'histoire (*An Apology for Poetry*).

de Théocrite et des *Bucoliques* de Virgile par le biais des références italiennes et aussi avec l'adoption du code d'amour courtois.

Le théâtre en Espagne

Fernando de Rojas est l'auteur majeur du théâtre de la Renaissance espagnole. Dans *La Celestina* (fin du xv^e siècle⁷ et début du xvi^e siècle), il détermine en quelque sorte l'évolution future du théâtre espagnol en langue vernaculaire : il suit formellement les modèles classiques clairement identifiables dans les personnages de Plaute et de Térence tout en les imprégnant d'une atmosphère populaire très marquée. Il existe, par ailleurs, dans le théâtre espagnol une tradition comique qui reprend l'exemple des adaptations italiennes⁸ mais reste fidèle aux modèles latins. Torres Naharro et Lope de Rueda⁹ en sont les meilleurs représentants. Un peu plus tard, Shakespeare (1564-1616) propose son modèle de théâtre comique fondé également sur ces mêmes modèles classiques dans des œuvres telles que *The Comedy of Errors*, *A Midsummer Night's Dream*, *The Merry Wives of Windsor*, mais leur solution en vers diffèrera de celle employée par Fernando de Rojas dans sa tragicomédie en prose.

Par ailleurs, il semblerait qu'au xvi^e siècle trois courants difficilement compatibles entre eux aient coexisté dans le théâtre espagnol : les courants populiste, courtois et érudit¹⁰. C'est dans ce contexte que Lope va bouleverser dans son traité le panorama de la scène espagnole, non seulement grâce à la pratique scénique (les acteurs, le public, la scène, les traditionnels *corrales*¹¹ ou théâtres

⁷ La première édition connue date de 1499 et paraît à Burgos. B.M. DAMIANI, *La Celestina*, Madrid, 1981, p. 13.

⁸ O. ARRÓNIZ, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, 1969, p. 11.

⁹ B. GARCÍA-HERNÁNDEZ, R. LÓPEZ GREGORIS, C. GONZÁLEZ VÁZQUEZ, « La recepción de Plauto y Terencio en la literatura española », S. DOUGLAS OLSON (ed.), *Ancient Comedy and Reception*, Frankfurt, 2013, p. 625 ss.

¹⁰ E. GARCÍA SANTO-TOMÁS, *Lope de Vega. Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, 2009², p. 21.

¹¹ Les *corrales de comedias* étaient des théâtres aménagés dans de vastes cours intérieures qui permettaient d'installer à une extrémité une scène pour les acteurs et les actrices, des bancs déplaçables pour les spectateurs, des balcons et des loges à jalousie destinés aux nobles et aux dignitaires locaux. Ces *corrales* relevaient des hôpitaux, des confréries religieuses qui utilisaient les fonds récoltés durant les représentations théâtrales pour des œuvres de charité. Pour plus de renseignements, consulter M. GÓMEZ GARCÍA, *Diccionario de teatro*, Madrid, 1998, s.v.

de comédies), mais aussi grâce au soutien de tout un courant théâtral comique et humaniste d'origine valencienne (Espagne) et représenté par Juan de Timoneda¹².

Il est indéniable que la réforme impulsée par Lope a été essentielle pour donner une autre dimension au théâtre en Espagne, même si elle a entraîné comme conséquence logique pour ce théâtre moins d'universalité et plus de caractère local, moins d'atemporalité et plus de contemporanéité, moins d'esthétique et plus de réalisme, moins d'intérêt pour les érudits et davantage pour le public qui payait sa place. Le théâtre de Lope reflète une époque critique propre à l'Espagne. Il satisfait les besoins du public et n'a pas d'ambition didactique¹³. C'est pourquoi il est moins universel.

Arte nuevo de hacer comedias

Pour comprendre la nature de la *preceptiva* lopesque, il nous faut tout d'abord apporter quelques renseignements sur la structure formelle de cette oeuvre¹⁴. Le poème est publié en 1609, dans l'édition de l'œuvre *Rimas*, mais a été probablement écrit quelques années auparavant. Il comprend deux parties essentielles : la partie centrale, doctrinale, qui expose la situation de la comédie en Espagne à cette époque, et la *captatio beneuolentiae*, qui débute et clôt le poème. Il se compose de 379 hendécasyllabes, dont 10 vers en latin qui couronnent le tout et permettent à l'auteur de faire l'étalage de son érudition. Nous savons aussi qu'il a été écrit à la demande de l'Académie de Madrid, mais nous ignorons s'il a été lu.

Dans ce manifeste théâtral, la présence du moi-poète est constante et la réflexion esthétique va de pair avec la réflexion socioéconomique : dans ce nouveau

¹² Timoneda fut primordial dans ce courant rénovateur. Il fut l'un des traducteurs-adaptateurs de la comédie *Amphitryon*, essentielle pour comprendre la conception théâtrale dont se réclamait Lope, mais aussi parce que "Il rifacimento di Timoneda risulta vivace e divertente per una platea di spettatori spagnoli, proprio perché l'autore ha liberamente adattato alla scena la materia...", pour reprendre les mots de F. BERTINI, «I rifacimenti spagnoli dell'*Amphitruo* plautino nel XVI secolo», *Studi Umanistici Piceni* 23, 2003, 221-239, p. 235.

¹³ Cela rappelle les motifs qui poussèrent Plaute à créer sa propre poétique comique et à s'éloigner de la *preceptiva* grecque, notamment celle de Ménandre (contrairement à Térence qui la suivit scrupuleusement), et à tirer profit des ressources scéniques de la tradition pré littéraire latine en faisant abstraction de l'objectif didactique au profit du goût du public: R. LÓPEZ GREGORIS, *Comedia latina. Obras completas de Plauto y Terencio*, Madrid, 2012, pp. 17-71).

¹⁴ Pour ce travail on a utilisé l'édition d'E. GARCÍA SANTO-TOMÀS, *Lope de Vega. Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, 2009². D'une grande utilité a été la consultation de l'édition de F.B. PEDRAZA y P. CONDE *Arte nuevo de hacer comedias, Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, Castilla La Mancha, 2016.

théâtre, c'est la populace se rendant dans les théâtres populaires qui impose ses goûts. Finalement, le ton ironique présent dans toute la composition surprend et donne lieu à de nombreuses interprétations sur la finalité du poème.

Cela dit, il convient d'évaluer la portée de l'œuvre dans le panorama théâtral du moment sans en mesurer pour l'instant sa transcendance. En effet, l'application de cette poétique théâtrale a été essentielle pour la difficile survie des modèles gréco-latins dans le théâtre comique postérieur. En ce sens, il nous faut souligner qu'il s'agit du premier manifeste de théâtre moderne espagnol¹⁵, qui met par écrit une pratique théâtrale déjà répandue et pratiquée par Lope et ses admirateurs depuis des années. Il est important aussi de préciser que ce n'est pas un texte inaugural ou fondateur, mais un état de la question théâtrale établi sur les goûts du public et sur la production de plus de 400 comédies. Et puis il convient de ne pas oublier que ce traité a provoqué des réactions contradictoires d'autres auteurs, certains manifestant leur soutien au maître, d'autres leur opposition à ce nouveau type de création comique. Pour n'en citer qu'un, Miguel de Cervantes, sans doute l'une des personnalités les plus déconcertées par le succès de cette nouvelle manière de faire des comédies, s'insurge à plusieurs reprises contre ce type de comédies, mais reconnaît qu'elles ont le mérite de propulser leur auteur au sommet de la popularité : « y entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de Comedias propias, felices y bien razonadas » (prologue aux *Comédies* de Cervantes).

Passages clés de la *captatio* ou prologue.

Pour mesurer l'influence de cette nouvelle norme par rapport à la *preceptiva* précédente, fondamentalement érudite et établie sur les adaptations humanistes des comédiens latins Plaute et Terence, nous allons choisir et commenter les vers qui réfutent les modèles classiques.

Que un arte de comedias os escriba / que al estilo del vulgo se reciba (vv. 9-10)

Ces vers sont essentiels parce qu'ils établissent une correspondance d'intérêt entre auteur et public, inédite jusqu'alors, et constituent le cœur de la nouvelle

¹⁵ D'autres traités théoriques antérieurs à la *preceptiva* lopesque annonçaient déjà un certain détachement par rapport aux règles classiques. Citons notamment la *Propalladia* (1517) de Torres Naharro, « Alabanzas a la comedia » (1546) de Juan Rulfo dans le livre *Las siescientas apotegmas y otras obras en verso* ; la « Loa a la comedia » de Agustín de Rojas (1603) dans *El viaje entretenido* ou la « Loa a la comedia » de Rey de Artieda dans *Los amantes* (1591). Pour plus de détails et une bibliographie complémentaire, consulter E. GARCÍA SANTO-TOMÁS, *Lope de Vega...*

poétique lopesque. Il faut décoder, derrière certains termes, une signification spécifique et novatrice : « Art » : précepte ; « Comédie » : genre ; « Populace » : récepteur. Nous allons expliquer par la suite en quoi consiste cette poétique.

Que quien con arte ahora las escribe / muere sin fama y galardón (vv. 29-30)

Ces vers sont là pour justifier sa proposition : l'« Art » est un précepte qui doit se renouveler et s'adapter à chaque époque. La manière désuète de faire des comédies, le raffinement et le maniérisme dans la forme laissent la populace insensible et l'éloignent des théâtres. Si l'on veut obtenir la « Célébrité », donc la reconnaissance du public et une bonne situation de fortune, on doit fuir ce qui se faisait avant. La célébrité devient un critère de réussite et, en conséquence, un critère à ne pas négliger et à avoir à l'esprit quand on compose des comédies.

Veo monstruos de apariencias llenos / adonde acude el vulgo y las mujeres / que este triste ejercicio canonizan (vv. 36-38)

Sous une fausse apparence de critique, ces vers décrivent en quoi consiste le nouveau théâtre, qui est le nouveau public et quelles sont ses exigences. Ces monstres, ces nouvelles comédies, sont des inventions de l'esprit qui n'ont plus rien à voir avec ce qui se faisait auparavant. L'artifice et la fiction y sont démesurés et tout à fait contraires à la nature et aux valeurs humaines. On comprend qu'ils devraient inspirer de la répugnance, de la peur ou du rejet, mais ils sont prisés par la populace et notamment par les femmes qui les encensent. Comment ne pas percevoir l'ironie qui se dégage de ces vers, quand on sait que ces monstres, ce type de comédies, il les défendra et les normalisera par la suite.

Par ailleurs, il indique le public cible de ce genre de représentations théâtrales : la populace et les femmes. Les comédies, source de plaisir et de divertissement pour la populace, traduisent un goût que le poète interprète comme féminin. Lope fut un homme à femmes et, ces dernières étant certainement très nombreuses à assister aux spectacles des *corrales de comedias*, il a pu parfaitement être sensible au goût féminin. Et qu'un homme puisse percevoir le côté féminin du public de ses comédies ne manque pas d'intérêt, car il permet de comprendre à quoi tenait le succès de cette nouvelle manière de faire des comédies et quels en étaient les ingrédients indispensables : le rôle prédominant des thèmes amoureux, l'élément final de surprise, la présence au premier plan de personnages féminins actifs, l'utilisation de déguisements, la présence aussi de personnages appartenant à toutes les strates sociales dans les comédies, le choix du langage utilisé, etc.

Le résultat ne se fait pas attendre pour le malheureux poète (toujours de l'ironie) qui a su interpréter les attentes du public : les applaudissements populaires « canonisent » son théâtre, le rendent populaire. Pour comprendre le pouvoir du public, il faut savoir qu'à cette époque, le théâtre, en particulier les comédies, sont représentées dans des *corrales de comedias*. Tout le monde y va, riches ou pauvres,

après avoir payé sa place pour une somme modique. Le public est roi et libre de manifester si ce qu'il voit et entend sur les planches lui plaît ou lui déplaît. C'est lui qui décide alors du soutien à apporter ou pas à l'auteur. Dans ce dernier cas, il cesse immédiatement d'assister à ses représentations.

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, que suele / dar gritos la verdad en libros mudos (vv. 40-45)

Lorsqu'il écrit une comédie, Lope adopte un processus nouveau que nous résumons en quelques phrases :

« J'enferme les préceptes sous six tours de clé », une manière d'annoncer que tous les préceptes classiques aristotéliens et horatiens perdent leur valeur normative, à commencer par l'unité de temps, d'espace et de lieu qui disparaissent. Puis, il adopte un langage réaliste, facilement compréhensible par la populace, chaque personnage a son propre langage, toujours compréhensible. Il défend aussi le droit du poète à choisir le thème de chaque pièce et à privilégier les thèmes de dignité et d'honneur, les préférés du peuple. Cette nouvelle manière d'écrire l'autorise à mélanger des personnages humbles et nobles, donnant lieu à la tragicomédie, à mettre à l'honneur le personnage du bouffon, particulièrement proche du peuple, à permettre les bals sur scène et aux femmes de jouer dans les pièces. Tous ces changements vont avoir pour résultat la démocratisation de la comédie face au courant érudit italianisant.

« Je fais sortir Térence et Plaute de mon studio / Pour qu'ils ne crient pas sur moi, car / La vérité crie sur des livres muets ». Dans ce passage, on voit clairement que Lope connaissait très bien l'histoire du théâtre et en particulier de la comédie, et qu'il savait que les grands comiques latins étaient Plaute et Térence. Nous ignorons s'il les avait lus dans le texte ou s'il connaissait simplement leur existence par le biais des adaptations italiennes puis françaises. Mais le résultat est le même, sa révolution commence avec le silence obligatoire des grandes voix du théâtre latin, « Pour qu'ils ne crient pas », c'est-à-dire qu'ils ne s'insurgent pas contre l'auteur peu respectueux de ses prédécesseurs, qui représentaient l'orthodoxie théâtrale comique, non seulement formelle, mais aussi de contenu.

Si « la vérité crie dans des livres muets », en d'autres termes, les auteurs anciens hurlent leur indignation parce qu'ils sont convaincus de détenir la vérité sur la manière de faire des comédies. Cependant, leurs textes les contredisent car ils ne parlent pas au public, ils le laissent indifférent. Nouvelle justification face aux préceptes classiques. Les derniers mots « des livres muets », visent l'Académie espagnole la forçant à reconnaître que les Anciens ont fait leur temps. En effet, ils ne sont plus représentés, leurs préceptes ne sont plus mis en scène, ce n'est plus ce que réclame le public. Il sous-entend aussi que si l'auteur écrit des comédies à la manière de Plaute ou de Térence, il est condamné à l'échec. Une telle considération n'apparaît pas dans le théâtre du reste de l'Europe, qui n'a pas

cru devoir éliminer les modèles classiques afin d'obtenir les applaudissements du public : le cas de J. Rotrou ou de Molière peuvent bien illustrer la différence. Et là se trouve le pouvoir censeur de la *preceptiva* de Lope. En conclusion, on comprend que ces changements signifient l'abandon de formes théâtrales incompréhensibles tant au niveau des thèmes que des blagues mises en scène et indiquent le rejet de modèles comme Plaute et Térence, tout remplis de sagesse et de vérité qu'ils ont été.

Y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto (vv. 45-48)

La clé du nouvel art de faire des comédies se base sur ces trois concepts nouveaux et révolutionnaires : le goût de la populace est juste (« gusto », « vulgo » et « justo »). Ces trois vecteurs essentiels, supports de tout l'apparat théorique, indiquent tout d'abord que Lope a un objectif, qui est d'accéder à la célébrité et de pouvoir vivre de son art. Il ne peut ni ne souhaite donc défendre des préceptes démodés, qui d'autre part ne s'adaptent pas aux exigences sociales. De plus, à cette époque, le théâtre et la comédie sont devenus un produit de consommation de masse, payant et non plus gratuit, comme il le dit : « Comme c'est le peuple qui paie ». Les riches, les nobles et le peuple se rendent au théâtre, mais c'est le peuple qui applaudit ou siffle en masse la pièce, c'est lui qui octroie la célébrité. Ce changement de public, la populace dans sa majorité, et lui-même en tant que poète, attestent d'une nouvelle façon de mettre en rapport l'art et la réalité et pas seulement de faire la comédie. Le poète répond aux demandes d'un public nouveau, mais aussi à son propre désir de célébrité et de prestige. En conséquence (avec les deux conditions précédentes), ce qui est « juste » est de faire plaisir à la majorité du peuple, même si cela déplaît à quelques rares « discrets » ou érudits qui défendent encore les préceptes classiques, même si cela va à l'encontre de la morale imposée par l'Église catholique. Les ennemis déclarés de ce nouvel art de faire des comédies seront les conservateurs et la morale ecclésiastique. Cette dernière concerne surtout les femmes actrices lorsqu'elles jouent des rôles où elles sont déguisées en hommes.

Enfin, le moyen de se faire comprendre par la populace dans cette nouvelle dramaturgie lopesque est l'adoption d'un langage compréhensible, c'est-à-dire parler de façon naturelle, avec un langage réaliste, bien que poétique, sans métaphores exagérées et allusions érudites qui sont comprises par une minorité de spectateurs. Les allusions doivent également se référer à une réalité contemporaine. En ce qui le concerne, il admet avec une certaine ironie qu'il écrit dans un langage familier, parce que c'est le peuple qui le lui demande, non pas parce que cela lui soit naturel.

Les changements fondamentaux de son nouvel art (la doctrine).

Une fois que Lope a replacé l'histoire de la comédie de la Grèce dans son contexte historique, on lui demande de donner son opinion sur ce que doit être la comédie, alors il commence à énumérer les préceptes de son art (vv. 152-346), j'en commenterai les plus originaux.

Elijase sujeto y no se mire
(perdonen los preceptos) si es de reyes
 (...)
 Esto es volver a la comedia antigua
Donde vemos que Plauto puso dioses
Como en su Anfitríon lo muestra Júpiter.
 (...)
 Lo trágico y lo cómico mezclado,
Y Terencio con Séneca
 (...)
 Harán grave una parte, otra ridícula,
Que aquesta variedad deleita mucho (vv. 157-178)

Défense du « monstre » de la tragicomédie, en prenant comme argument d'autorité la (tragi)comédie *Amphitryon* de Plaute, et en donnant un autre argument plus solide : la variété est délicieuse. Dans sa défense de la variété des genres, Lope recourt à trois grands dramaturges latins comme argument d'autorité, Plaute, Térence et Sénèque. Pourtant, son argument ne se justifie pas dans le cas de Plaute, qui dut expliquer la nature hybride de l'œuvre *Amphitryon*, seule tragicomédie de toute l'Antiquité¹⁶.

Qu'il y ait une seule action concentrant tout l'intérêt, sans actions secondaires. (vv. 181-187). Les doubles arguments plautiens doivent être évités car ils distraient le public.

¹⁶ Dans le prologue de l'*Amphitruo* on lit: *faciam ut commixta siet; <sit> tragico[co]moedia; / nam me perpetuo facere ut sit comoedia, / reges quo ueniant et di, non par arbitror: / Quid igitur? / Quoniam hic seruos quoque partes habet, / faciam sit, proinde ut dixi, tragico[co]modia* (*Amph.* 59-63, ed. W.M. LINDSAY, Oxford, 1904). Plaute définit la tragicomédie comme un mélange de personnages d'un certain rang (de tragédie) et de personnages humbles (de comédie), des faits et un type de langage en accord à chaque classe sociale sans pour autant prétendre transmettre des arguments idéologiques. En un mot, il ne faut chercher dans ces vers rien d'autre qu'une justification esthétique. Ce terme, comme l'indique B. GARCÍA-HERNÁNDEZ, dans *Plauto. Comedias*, Madrid, 1993, "tendrá un gran éxito en las literaturas renacentistas; figura, por ejemplo, en el título de *La Celestina* a partir de la edición de 1502" (p. 81, n. 63).

On oublie l'unité de temps, trop restrictive pour le goût de l'époque (vv. 188-210). Si les années doivent passer, qu'elles passent, et ceux qui sont gênés n'ont qu'à s'en aller. Il semble peu réaliste que la concentration d'actions se réduise à un jour ; ce n'est pas crédible, car c'est démodé.

La comédie passe de cinq à trois actes, mais l'action ne doit pas se produire obligatoirement en une seule journée (vv. 211-221).

La pièce peut s'achever par une danse, approuvée par les anciens, mais les chœurs doivent être éliminés, de même que les interludes dansés (vv. 222-230).

L'argument doit être divisé en deux parties claires et bien reliées entre elles : présentation et problème, et la solution à la fin, pour maintenir le suspense, parce que si le peuple connaît la fin à l'avance, il s'en va (vv. 223-239).

La scène ne doit pas rester vide, le public s'inquiète et la pièce s'allonge (vv. 240-245).

Langage chaste et adapté à chaque personnage : le vieux qui donne des conseils, avec des maximes et des préceptes ; les termes rares ou peu usités, comme « hippogryphes », « centaures » ou « Métaures », ne doivent pas apparaître (vv. 246-279).

Les actrices doivent être prudentes et si elles se déguisent en hommes, ce qui plaît beaucoup au peuple, elles doivent adopter un langage prudent et adéquat (vv. 280-283).

Qu'il n'existe pas de situations impossibles, de miracles ou de choses qui n'imitent pas la réalité (vv. 284-285).

Que le laquais parle uniquement de ses affaires et avec son langage, et qu'il ne parle pas comme un roi ou comme un noble (principe de décorum) ; que le personnage ne se contredise pas lui-même avec ce qu'il a déjà dit (vv. 286-293).

Les scènes doivent être fermées par des phrases agréables (vv. 294-304)

Les vers doivent s'accommoder au thème : dizains pour les plaintes, sonnets pour ceux qui espèrent, romances pour les récits, etc. (vv. 305-318).

Utiliser des équivoques et des amphibologies pour tromper les spectateurs (vv. 319-326).

Thème : l'honneur, car il résonne dans chacun. La vertu est appréciée par tous, le traître est évité par tous (vv. 327-337).

Que la comédie ne soit pas longue et que l'on n'abuse pas de la satire, interdite en Grèce et à Rome, qu'elle titille, mais qu'aucun mal ne soit fait ni que l'on abuse de l'insulte (vv. 338-346).

Conséquences et conclusions

Voici donc les préceptes qui changent complètement le théâtre comique espagnol et donnent lieu à une forme de comédie qui a duré plus de cent ans, la comédie de cape et d'épée, fondamentale pour comprendre le Siècle d'Or espagnol.

La portée de ce *Arte nuevo de hacer comedias* a été immense. Tous les poètes s'y sont appliqués, soutenus en particulier par l'école de Valencia, représentée par Juan de Timoneda. Cette révolution fit de Lope une véritable référence de son vivant. Seule l'arrivée d'un autre génie à la force comparable, Calderón de la Barca (1600-1681), fut capable d'éclipser la force de cet art, pour revenir à des préceptes plus conservateurs dans la forme et la morale (le Baroque espagnol), mais il n'y eut pas de retour au classicisme.

C'est pourquoi l'application de cette nouvelle manière de composer des comédies a entraîné en Espagne une lourde conséquence inexistante dans d'autres pays : la disparition complète des modèles de la *palliata* latine (et de toute la comédie antique) sous toutes ses formes : traduction, réécriture, usage en tant que modèle dans la création de nouvelles œuvres comiques.

Après le *Arte nuevo de hacer comedias* (publié en 1609) et les comédies que Lope mit en scène, le théâtre comique espagnol s'est éloigné totalement du théâtre d'origine classique, et la scène espagnole n'a pas eu la possibilité de s'enorgueillir d'un Molière (1622-1673) ou d'un Goldoni (1707-1793), pas même après l'abandon des préceptes de Lope.

Le théâtre de Lope a innové, modernisé et démocratisé la comédie espagnole du xvii^e siècle, et a fermé la voie d'adaptation des modèles classiques, comme cela fut le cas au moins dans le reste de l'Europe, tradition classique qui n'a pas été réadaptée avant le xix^e siècle, avec ce que l'on a appelé l'Âge d'Argent¹⁷. Lope et Horace, ce dernier seize siècles auparavant, et chacun à leur époque et pour des raisons différentes, ont composé deux *preceptiva*¹⁸, deux manières déterminantes de censurer le théâtre de Plaute. Horace, poète hellénisé convaincu, s'est évertué à revitaliser la tradition grecque et à revenir à des formes désormais classiques de composition de la poésie. Lope, quant à lui, s'est efforcé de moderniser le théâtre espagnol et a cherché la reconnaissance populaire et le profit économique. Il n'est pas exagéré de dire que les conséquences de la *preceptiva* lopesque – et horatienne, ce n'est pas pour rien que l'Espagne a toujours été un pays d'inspiration profondément horatienne – se font toujours sentir dans la présence mineure de la comédie latine dans la culture espagnole, théâtrale et académique.

¹⁷ S. BLANCO LÓPEZ, « La desigual fortuna de Plauto y Terencio durante la 'Edad de Plata' de la Cultura Española (1868-1936) », Madrid, www.liceus.com, 2009, pp. 71-74.

¹⁸ *Ars poetica* au *Epistula ad Pisones*, vv. 270-4: *at uestri proavi Plautinos et numeros et / laudauere sales, nimium patienter utrumque, / ne dicam stulte, mirati, si modo ego et uos / scimus inurbatum lepido seponere dicto / legitimumque sonum digitis callemus et aure* (ed. E.C. WICKHAM, Oxford, 1906). Des critiques acerbes contre les vers et l'humour de Plaute, qui ont contribué au déclin progressif de la célébrité de l'auteur de comédies.

Bibliographie

K. ACHESON, « 'Outrage your face': Anti-Theatricality and Gender in Early Modern Closet Drama by Women », *Early Modern Literary Studies* 6.3 (January, 2001): 24/04/2018 <URL:<http://purl.oclc.org/emls/06-3/acheoutr.htm>>.

O. ARRÓNIZ, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Ariel, 1969.

E. AUERBACH, *Mimesis y Literatura europea*, Madrid, FCE, 1950.

F. BERTINI, « I rifacimenti spagnoli dell'*Amphitruo* plautino nel XVI secolo », *Studi Umanistici Piceni* 23, 2003, p. 221-239.

S. BLANCO LÓPEZ, « La desigual fortuna de Plauto y Terencio durante la 'Edad de Plata' de la Cultura Española (1868-1936) », Madrid, www.liceus.com, 2009.

B.M. DAMIANI, *La Celestina*, Madrid, Cátedra, 1981.

E.R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media Latina I-II*, Madrid, FCE, 1955.

D. FINELLO, « *El Pastor de Fílida* de Luis Gálvez de Montalvo y la verdad lírica », *Actas XVI Congreso Internacional de Hispanistas (AIH)*, Madrid y Frankfurt, 2010, p. 1-7.

B. GARCÍA-HERNÁNDEZ, R. LÓPEZ GREGORIS, C. GONZÁLEZ VÁZQUEZ, « La recepción de Plauto y Terencio en la literatura española », in *Ancient Comedy and Reception*, S. DOUGLAS OLSON (ed.), Frankfurt, 2013, p. 623-637.

B. GARCÍA-HERNÁNDEZ, en *Plauto. Comedias*, Madrid, Akal, 1993

E. GARCÍA SANTO-TOMÁS, *Lope de Vega. Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Cátedra, 2009².

M. GÓMEZ GARCÍA, *Diccionario de teatro*, Madrid, Akal, 1998.

G. HIGHET, *Tradición clásica I-II*, FCE, Madrid, 1954.

R. LÓPEZ GREGORIS, *Comedia latina. Obras completas de Plauto y Terencio*, Madrid, Bibliotheca Aurea, Cátedra, 2012.

F.B. PEDRAZA y P. CONDE, *Arte nuevo de hacer comedias, Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, Castilla La Mancha, UCLM, 2016.

Rosario López Gregoris

Profesora de Filología Latina
Departamento de Filología Clásica
Universidad Autónoma de Madrid
Campus Universitario
Ciudad Universitaria
28049-Madrid, (España).
rosario.lopez@uam.es