

## Le théâtre espagnol du Siècle d'or vu par Mérimée

Jean CANAVAGGIO  
Université Paris Ouest Nanterre La Défense  
EA 369 – Études Romanes

Examiner le rapport que Mérimée a entretenu avec le théâtre espagnol du Siècle d'or<sup>1</sup> revient à soulever trois questions intimement liées. En premier lieu, quelle connaissance Mérimée a-t-il eue d'un des trois grands théâtres – avec le drame élisabéthain et la tragédie française classique – qu'a inventés l'Europe moderne ? Ensuite, quelle opinion s'en est-il faite ? Enfin, dans quelle mesure son œuvre personnelle en porte-t-elle l'empreinte ? Ce sont les deux premières de ces trois questions que je me propose d'aborder aujourd'hui. La troisième, la plus complexe et la plus riche de signification, fait actuellement l'objet de l'enquête que j'ai entreprise, il y a quelques mois, dans le cadre d'une étude d'ensemble sur *Les Espagnes de Mérimée*. À défaut de pouvoir en donner dès maintenant les résultats, je traiterai essentiellement des deux premiers points qui en sont le préalable obligé, sans pour autant m'abstenir de proposer, *in fine*, quelques pistes de réflexion concernant le dernier d'entre eux.

Compte tenu de l'ampleur du corpus constitué par le théâtre du Siècle d'or – 10 000 pièces environ conservées, soit le tiers d'une production largement victime du naufrage des ans – il est impossible de se faire une idée précise du nombre de celles que Mérimée a lues au cours de sa vie d'écrivain<sup>2</sup>. Il a d'abord découvert en traduction les *comedias* éditées dans cinq des 23 volumes de la collection des *Chefs d'œuvre des théâtres étrangers*, publiée par Ladvocat à partir de 1821 et qui font la part belle à celles

---

<sup>1</sup> Étant acquis que la production dramatique postérieure ne lui a guère inspiré d'intérêt. En effet, si Mérimée a lu quelques-uns des auteurs du siècle précédent (Moratín et Ramón de la Cruz, notamment), il n'a guère accordé d'attention au théâtre espagnol de son temps. Parmi les poètes, il ne cite ni García Gutiérrez, ni Hartzenbusch, ni Zorrilla. La seule exception est celle du duc de Rivas, l'auteur de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, dont il n'est question qu'à propos des similitudes entre l'argument de ce drame et celui des *Âmes du purgatoire*.

<sup>2</sup> Rappelons-en brièvement les étapes. De 1590 à 1610 environ, se forme progressivement la *Comedia nueva*, ainsi appelée parce que ce genre « mixte », qui mêle les registres et les tonalités, se distingue aussi bien de l'« ancienne comédie », gréco-latine et italienne, que de la tragédie régulière. De 1610 à 1630 elle s'impose à un large public, qui accorde la prééminence à Lope de Vega, tenu pour son fondateur, tout en saluant l'apport de ses épigones, parmi lesquels Guillén de Castro, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara. De 1630 à 1680, Calderón, en compagnie de disciples tels que Moreto, Rojas Zorrilla, Bances Candamo, assure la relève de la génération précédente en donnant un second souffle à un genre dont il élargit les thèmes, renouvelle l'écriture et diversifie les modes de représentation. De 1680 au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, enfin, la *Comedia* achève sa trajectoire avec un succès auquel contribuent d'habiles artisans, comme Cañizares et Zamora, mais qui prend fin dès lors qu'elle s'avère incapable de se régénérer et demeure prisonnière de ses conventions.

de Lope de Vega et de Calderón<sup>3</sup> ; mais il les a aussi lues dans le texte<sup>4</sup>, et c'est vers la *Correspondance générale* qu'il convient de se tourner pour trouver les premiers signes de l'intérêt qu'il a porté à ce théâtre et de la connaissance qu'il en acquise. En novembre 1826, s'il faut en croire Maurice Parturier, soit dix-huit mois après la publication de l'édition originale du *Théâtre de Clara Gazul*, il demande à Sautelet de lui faire parvenir une autre édition des pièces de Calderón que celle que ce dernier lui a envoyée<sup>5</sup>. Près de vingt ans plus tard, en avril 1845, il excipe de sa qualité d'académicien pour obtenir de la bibliothèque de l'Institut qu'elle commande en Espagne une édition des *comedias* de Lope de Vega<sup>6</sup>. Or, à en juger par ce que le libraire Salvá venait de lui apprendre, il n'existait pas alors d'édition digne de ce nom, si bien que la commande souhaitée s'avéra impossible<sup>7</sup>. Mérimée, après s'être adressé une première fois à ce sujet à M<sup>me</sup> de Montijo, le 26 avril 1845, revient à deux reprises – les 9 et 16 mai – sur l'importance d'une telle entreprise<sup>8</sup>. Cette édition, lui déclare-t-il, est d'autant plus nécessaire que les scènes madrilènes se détournent désormais de l'esthétique néo-classique imposée à l'époque des Lumières par le goût français. Or, d'une part, l'édition originale des pièces de Lope de Vega, en 25 volumes, ou plutôt le recueil des pièces imprimées séparément, « est d'une excessive rareté et d'un prix fou ». D'autre part, il n'est plus possible de se contenter de l'édition allemande devenue rarissime. Et de conclure à l'adresse de sa correspondante : « Vous devriez bien donner cette bonne idée à quelques-uns de vos beaux esprits<sup>9</sup>. » Il était donc vivement

<sup>3</sup> Sept pièces de Lope de Vega sont réparties entre les tomes I et VIII de cette collection, tandis que huit pièces de Calderón forment la matière des tomes IV et XIII. Dans le tome XXIV figurent *Numance*, de Cervantès, et *La Jeunesse du Cid*, de Guillén de Castro. Sans doute Mérimée a-t-il lu, par la suite, les traductions que Damas-Hinard a données, en 1841 et 1843, de 17 pièces de Calderón, mais il n'en fait pas état dans ses lettres.

<sup>4</sup> Selon le témoignage de Bary, cité par Pierre Trahard (*La Jeunesse de Prosper Mérimée*, Paris, Champion, 1925, p. 15), les élèves du lycée Napoléon (aujourd'hui Henri IV) où Mérimée fit sa scolarité, étudiaient les langues vivantes avec ardeur en dehors des cours. Toujours d'après Trahard (*op. cit.*, p. 54), Mérimée aurait appris l'espagnol alors qu'il suivait les cours de la Faculté de Droit, entre 1820 et 1823. Voir sur ce point le témoignage de Delécluze : « Dès sa jeunesse, Mérimée étudiait l'espagnol et l'anglais, sans préjudice des langues anciennes qu'il avait apprises au lycée » (*Souvenirs de soixante années*, Paris, Michel Lévy, 1852, p. 222, cité par P. Trahard dans l'introduction à son édition du *Théâtre de Clara Gazul*, Paris, Champion, 1927, p. I). Le même Trahard estime toutefois qu'il s'en est d'abord tenu aux œuvres traduites dans les *Chefs d'œuvre des théâtres étrangers* et qu'il est douteux qu'avant 1823 il ait poussé plus avant l'étude du théâtre espagnol (*Théâtre de Clara Gazul*, éd. citée, p. 455, note de la p. 47, l. 22). Sur sa pratique de la langue parlée, voir le témoignage de l'impératrice Eugénie recueilli dans Augustin Filon, *Mérimée et ses amis*, Paris, Hachette, 1894, p. 162.

<sup>5</sup> Lettre 12, novembre 1826, *Correspondance générale*, Paris, Le Divan, t. I, 1941, p. 18-20 [édition abrégée par la suite en *CG*]. D'après Maurice Parturier (*CG*, p. 19, n. 2), Sautelet avait envoyé à Mérimée *Las Comedias de D. Pedro Calderon de la Barca... dadas a luz por J. J. Keil*, Leipsique, par F. A. Brockhaus, 1820-1823, 3 vol. in-12 ; et *Comedias del celebre poeta español D. Pedro Calderon de la Barca, que saca a luz D. Juan Fernandez de Apontes*, Madrid, 1770-1763, 11 tomes en 10 vol. in-4°. Mérimée, ajoute-t-il, désirait recevoir *Comedias de Pedro Calderón... dadas a luz por Juan Jorge Keil*, Leipsique, E. Fleischer, 1827-1830, 4 vol. in-8°. Si cette dernière précision est exacte, il faudrait comprendre comment Mérimée en est venu à commander une collection dont la publication n'a été entreprise qu'après la date à laquelle il a écrit sa lettre.

<sup>6</sup> Elle ne disposait, en effet, que des 21 volumes d'*obras sueltas*, c'est-à-dire d'œuvres, dramatiques et autres, publiées séparément.

<sup>7</sup> Lettre 1053, 26 avril 1845, *CG*, t. IV, p. 282-283. Libraire madrilène établi à Paris après avoir émigré en Angleterre, Vicente Salvá y Pérez possédait 25 volumes de comédies imprimées in-4° sur deux colonnes, mais, écrit Mérimée, il ne voulait les céder à aucun prix.

<sup>8</sup> Lettres 1058 et 1059, 9 et 16 mai 1845, *CG*, t. IV, p. 293 et 294.

<sup>9</sup> Lettre 1059, p. 293. L'édition allemande devenue rarissime est celle, en 4 volumes, de J. J. Keil, 1827-1830, citée *supra*, n. 4. Elle comprend le texte de 108 pièces de Calderón.

souhaitable que la Real Academia Española remédiât à cette lacune, ce qu'elle ne se résoudra à faire que dans la dernière décennie du siècle<sup>10</sup>.

Mérimée a également glissé dans ses lettres quelques allusions, souvent indirectes, à différentes pièces du Siècle d'or, en particulier à partir de proverbes espagnols qu'il insère dans ses lettres et qui ont donné leur titre à ces pièces<sup>11</sup>. En 1843, il écrit à M<sup>me</sup> de Montijo que les événements que connaît alors Madrid justifieraient qu'on leur applique le proverbe *En esta vida todo es mentira*, qui a inspiré à Calderón le titre de l'une de ses *comedias*<sup>12</sup>. La même année, ses recherches sur le roi Don Pedro le conduisent à demander à la comtesse d'où sont tirées les anecdotes dont se sont inspirés les auteurs dramatiques qui ont porté ce personnage à la scène ; il s'agit, en particulier, de Lope de Vega (*La desdichada Estefanía o El rey don Pedro en Madrid, El infanzón de Illescas, Audiencias del rey Don Pedro*), de Calderón (*El médico de su honra*) et de Moreto (*El valiente justiciero*)<sup>13</sup>. En 1846, se référant à un poète ami de la comtesse qui, tel Mucius Scévola, se serait brûlé la main, il cite à son intention un autre proverbe, *Porfiar hasta morir*, qui se trouve être aussi le titre d'une pièce de Lope de Vega<sup>14</sup>. En 1846, il apprend à sa correspondante qu'il fait pour sa fille Eugénie un dessin dont le sujet est tiré de *El valiente justiciero*, de Moreto, qui met en scène le roi Don Pedro<sup>15</sup>. Autre clin d'œil en 1850, dans une lettre à Francisque-Michel : en affirmant que, pour le pessimiste qu'il dit être, rien n'est plus vrai que l'axiome espagnol *Siempre lo peor es cierto*, il lui remet en mémoire, en manière d'antiphrase, *No siempre lo peor es cierto*, le titre d'une autre *comedia* de Calderón<sup>16</sup>. En 1860, s'adressant à Gobineau à propos de la question romaine, il cite encore un proverbe, *Las manos blancas no ofenden*. Il faut savoir que, près de trente ans plus tôt, le ministre Calomarde avait salué par ces mots le soufflet que lui avait donné l'infante María Carlota de Bourbon, lorsqu'il avait tenté de lui arracher des mains le décret que Ferdinand VII venait de signer sur son lit d'agonie et par lequel le roi instituait sa fille Isabelle comme son unique héritière, au détriment de son frère Don Carlos. Mais il se trouve aussi que Calderón, bien auparavant, en avait tiré le titre d'une autre de ses pièces<sup>17</sup>. En 1862, toujours à l'intention de M<sup>me</sup> de Montijo, Mérimée lui dit souhaiter que le haut clergé français sache prendre un « parti moyen » dans l'attitude à adopter vis-à-vis du Saint-Siège ; et de mentionner cette fois un nouveau proverbe *Con quien vengo, vengo*, qui a donné son titre à une quatrième pièce de Calderón<sup>18</sup>. En 1867, enfin, dans une lettre à Panizzi, il cite un dernier

<sup>10</sup> Après l'édition partielle procurée par Hartzenbusch à partir de 1853 dans la Biblioteca de Autores Españoles, Marcelino Menéndez Pelayo, directeur de la Real Academia Española, mettra en chantier une nouvelle édition des *Obras dramáticas* de Lope de Vega. Publiée entre 1890 et 1914, elle sera poursuivie après sa mort.

<sup>11</sup> Il faut se rappeler à ce sujet le goût que Mérimée avait des proverbes, un goût qu'il partageait notamment avec Stendhal et surtout Théodore Leclercq, dont il rédigea la nécrologie. C'est ce que montre Antonia Fonyi, à qui l'on doit une excellente présentation de ce texte et que je remercie d'avoir attiré mon attention sur ce point.

<sup>12</sup> *En esta vida todo es verdad y todo mentira* (voir lettre 781, 11 mars 1843, *CG*, t. III, p. 332).

<sup>13</sup> Lettre 872, 2 décembre 1843, *CG*, t. III, p. 465.

<sup>14</sup> Lettre 1130, 7 mars 1846, *CG*, t. IV, p. 428.

<sup>15</sup> Ce dernier, écrit Mérimée, « fait la rencontre du spectre d'un prêtre qu'il a tué et qui lui dit : – Día de Santo Domingo me mataste (acte III, scène XIII) » (Lettre 1140, 28 avril 1846, *CG*, t. IV, p. 446-447).

<sup>16</sup> Lettre 1649, 14 décembre 1850, *CG*, t. VI, p. 135. Il le mentionnera à nouveau en 1867, dans une lettre à Panizzi (lettre 4170, 19 juillet 1867, *CG*, t. XIII, p. 554).

<sup>17</sup> Lettre 3041, 13 décembre 1860, *CG*, t. X, p. 131. La pièce de Calderón s'intitule *Manos blancas no ofenden*.

<sup>18</sup> Lettre 3251, 28 avril 1862, *CG*, t. XI, p. 91.

proverbe, *Mujer llora y vencerás*, dont procède le titre d'une cinquième et dernière *comedia* du même auteur<sup>19</sup>.

Ce jeu auquel il se livre reflète un goût de la citation dont on retrouve les traces dans le *Théâtre de Clara Gazul*. À en croire Patrick Berthier, Pierre Trahard, dans son édition, aurait relevé « par centaines » les emprunts de Mérimée aux *comedias* du Siècle d'or<sup>20</sup> ; toutefois, si l'on prend pour référence le nombre de pièces d'où sont issus ces emprunts, on aboutit à une petite vingtaine de titres dont le même Trahard dresse la liste en appendice à l'étude qu'il a consacrée à *La Jeunesse de Prosper Mérimée* : cinq de Lope de Vega (*Fuenteovejuna*, *Amar sin saber a quién*, *La prueba de los ingenios*, *La moza de cántaro* et *Ganar amigos*) ; un de *La Estrella de Sevilla*, naguère attribuée à ce même auteur ; trois de Tirso de Molina (*El burlador de Sevilla*, *Don Gil de las calzas verdes* et *La villana de Vallecas*) ; dix, enfin, de Calderón (*El alcalde de Zalamea*, *El pintor de su deshonor*, *El secreto a voces*, *Amar después de la muerte*, *Cuál es mayor perfección*, *Dar tiempo al tiempo*, *Mejor está que estaba*, *Guárdate del agua mansa*, *La dama duende* et *El galán fantasma*)<sup>21</sup>.

Une telle pratique est-elle née d'un commerce exclusivement livresque ? On aimerait savoir si elle ne s'est pas également nourrie des représentations auxquelles Mérimée a pu assister lors de ses différents séjours en Espagne. Or, sur ce point, la *Correspondance* est avare de détails. La seule confidence qui s'y trouve ressort d'une lettre du 11 mai 1844 à M<sup>me</sup> de Montijo : « Je me rappelle avoir vu à Madrid une comédie de Tirso de Molina, *Lo que son las mujeres*. Pour un ecclésiastique, il me paraît avoir assez bien connu ce sujet difficile<sup>22</sup>. » Maurice Parturier nous apprend que le véritable auteur de cette pièce n'est pas Tirso de Molina, par ailleurs moine mercédaire, mais Rojas Zorrilla, un poète de la génération de Calderón<sup>23</sup>. Cela dit, il se peut fort bien qu'elle ait été mise à l'affiche sous le nom de Tirso et il pourrait tout aussi bien se faire que le texte original ait été défiguré par des remaniements, voire des refontes, conformément à l'usage qui s'était instauré à cette époque en Espagne. En tout état de cause, il ne semble pas que Mérimée ait été, outre-Pyrénées, un spectateur assidu. En septembre 1830, il évoque à l'intention d'Albert Stapfer les déboires des directeurs des théâtres madrilènes, qui sont encore moins suivis qu'à Paris et où seules les pièces de Scribe répondent à l'attente du public<sup>24</sup>. Cinq ans plus tard, il apprend à Henri Beyle, qui songeait à se faire nommer consul à Valence, où lui-même avait passé naguère trois semaines, que c'est une ville où il y a à peine un théâtre<sup>25</sup>. En 1846, alors qu'il dépouille les archives de la couronne d'Aragon afin de compléter sa documentation sur don Pèdre de Castille, il déclare à M<sup>me</sup> de Montijo que les théâtres de Barcelone sont fort mauvais<sup>26</sup>. Même son de cloche en ce qui concerne Madrid, dans

<sup>19</sup> Lettre 4164, 5 juillet 1867, *CG*, t. XIII, p. 539. Cette fois encore, faute d'avoir conservé la lettre à laquelle répondait Mérimée, nous ne sommes pas en mesure de dire à quoi il se réfère précisément.

<sup>20</sup> Voir la préface de Patrick Berthier à son édition de Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1987, p. 17. Notre propre estimation, établie elle aussi à partir de l'édition Trahard, ne dépasse pas la cinquantaine de références.

<sup>21</sup> Pierre Trahard, *La Jeunesse de Prosper Mérimée*, *op. cit.*, appendice 9, p. 728-729.

<sup>22</sup> Lettre 951, 11 mai 1844, *CG*, t. IV, p. 103.

<sup>23</sup> *Ibid.*, n. 3,

<sup>24</sup> Lettre 55, 4 septembre 1830, *CG*, t. I, p. 72.

<sup>25</sup> Lettre 309 bis, 30 avril 1835, *CG*, Toulouse, Privat, 1964, t. XVI, p. 89.

<sup>26</sup> « Il y a ici un théâtre italien fort mauvais et un théâtre espagnol qui ne vaut pas mieux » (lettre 1193, 15 novembre 1846, *CG*, t. IV, p. 560).

une lettre du 2 novembre 1853 à Léon de Laborde : il y a dans cette ville un très beau théâtre, mais il y a vu jouer un *Rigoletto* dans une adaptation dictée par la censure<sup>27</sup>.

Ce premier sondage ne nous donne donc qu'une idée très imparfaite de la connaissance qu'a pu avoir Mérimée du théâtre du Siècle d'or. Il ne nous en livre qu'un échantillonnage, quelques *membra disjecta* d'un vaste répertoire qu'il a peu à peu découvert au fil de ses lectures. Cela étant, quelle opinion s'en est-il faite ? Pierre Trahard avait cru trouver sous sa plume une formule qui aurait admirablement résumé l'idée qu'il s'en était formée : au terme de l'étude que *Le Globe* avait fait paraître en 1826 sur Leandro Fernández de Moratín, Mérimée aurait écrit qu'on chercherait en vain, dans les ouvrages de cet écrivain du XVIII<sup>e</sup> siècle, « ces beautés hardies, ces diamants bruts, si communs chez Calderon et chez Lope<sup>28</sup> ». Le malheur est qu'il est impossible, dans l'état actuel de nos connaissances, de lui attribuer à coup sûr, comme on a parfois cherché à le faire, la paternité des quatre articles du *Globe* consacrés au théâtre espagnol<sup>29</sup>. Force est donc de s'appuyer sur trois études sans doute mineures, mais dont l'authenticité ne fait aucun doute et qui, de surcroît, offrent l'avantage d'être échelonnées sur l'ensemble de sa carrière : la *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Cervantès*, publiée en 1826 en avant-propos à une réédition de la vieille traduction de *Don Quichotte* qu'avait donnée au XVII<sup>e</sup> siècle Filleau de Saint-Martin ; le compte rendu de l'*Histoire de la littérature espagnole*, de l'hispaniste américain George Ticknor, parue dans la *Revue des Deux Mondes* en 1851 ; enfin la Préface à une autre traduction de *Don Quichotte*, celle de Lucien Biart, un texte que Mérimée a achevé quelques semaines avant sa mort et qui paraîtra posthume en 1878.

Nous n'avons guère d'indications sur les circonstances dans lesquelles il accepta, à l'âge de vingt-trois ans, de rédiger sa *Notice*. La traduction de Filleau de Saint-Martin, parue en 1678<sup>30</sup>, avait été rééditée plusieurs dizaines de fois au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Plus récemment, elle avait fait l'objet, pour les seules années 1824 et 1825, de cinq rééditions<sup>31</sup>. Cette abondance ne dissuada pas pour autant les éditeurs Lefèvre et Sautelet, qui firent paraître au début du mois de janvier 1826 un prospectus apparemment dû à la plume du préfacier<sup>32</sup>. Quelques jours plus tard, ils publiaient l'ouvrage<sup>33</sup>. À cette date, Mérimée – qui connaissait bien Sautelet, rencontré par lui chez Delécluze, et à qui, l'année précédente, il avait confié la publication du *Théâtre de Clara Gazul* –, avait commencé à manifester son intérêt pour une Espagne qu'il allait découvrir quatre ans plus tard, à l'occasion du premier de ses voyages outre-Pyrénées.

<sup>27</sup> Lettre 2061, 2 novembre 1850, *CG*, Toulouse, Privat, 1957, t. VII, p. 196.

<sup>28</sup> Pierre Trahard, *op. cit.*, p. 154. La formule se trouve dans le dernier des quatre articles du *Globe*, n° 34, 25 novembre 1824, p. 2a.

<sup>29</sup> Le regretté René Andioc a découvert que les deux premiers reprenaient largement le texte de deux études parues en anglais dans le *New Monthly Magazine*, sous la signature de Gorostiza. Toutefois, il n'est toujours pas possible de déterminer l'identité de celui qui se dissimulait sous l'intitulé « M » figurant au bas de ce texte. Voir R. Andioc, « Les articles du *Globe* sur le théâtre espagnol sont attribués à tort à Mérimée », *Cahiers Mérimée*, n° 6, 2014, p. 9-20.

<sup>30</sup> *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, Paris, Claude Barbin, 1678, 4 vol.

<sup>31</sup> La dernière en date étant précédée d'un « Essai sur la vie et les ouvrages de Cervantès », dû à la plume de l'académicien Simon-Louis Auger, adversaire acharné des romantiques, et qui ouvre le tome I de l'édition en 6 volumes parue chez Delongchamps (Paris, 1825).

<sup>32</sup> Prospectus publié sous forme de feuille volante et inséré dans le tome I de l'édition de Sautelet. On n'y trouve ni la signature de Mérimée, ni le nom de Lefèvre.

<sup>33</sup> *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche [...] Prédécedée d'une notice historique sur la vie et les ouvrages de Cervantes par M. Pr. Mérimée*, Paris, A. Lefèvre et A. Sautelet et C<sup>ie</sup>, 1826, 6 vol.

Son étude, qui fut jugée sévèrement par Gustave Planche<sup>34</sup>, fut, semble-t-il, rééditée, mais non recueillie par son auteur<sup>35</sup>. Dix ans plus tard, la version de Filleau de Saint-Martin, ne tarda pas à être éclipsée par la traduction de Louis Viardot, parue en 1836-1837, bien préférable et mieux accordée au goût des lecteurs<sup>36</sup>.

Si Mérimée, comme il se doit, accorde l'essentiel de son attention à la vie de Cervantès ainsi qu'à *Don Quichotte*, il n'ignore ni ses autres œuvres en prose, ni la production dramatique d'un écrivain qui eut le théâtre pour vocation première, dont les débuts précédèrent de plusieurs années l'avènement de Lope de Vega et le triomphe de la *Comedia nueva*, et qui, à la fin de sa vie, se résigna à faire éditer ses dernières pièces faute de convaincre les comédiens de les jouer. Avant de s'intéresser à lui, Mérimée commence par broser une brève histoire des origines et de l'évolution de l'art dramatique en Espagne, en s'appuyant sur la rétrospective toute personnelle qu'en donne Cervantès dans la préface des *Comédies et Intermèdes*, parues en 1615, un an avant sa disparition. À cette fin, il traduit cette préface au prix de quelques inexactitudes, puis il évoque les pièces dites de la première époque, jouées à Madrid dans les années 1580, peu après le retour de captivité de leur auteur, mais, depuis lors, perdues pour la plupart. À l'exemple des romantiques allemands, qui portèrent *Numance* aux nues, il fait l'éloge de cette tragédie, dont le texte original, retrouvé en 1784, avait été traduit par Esménard et publié en 1823 dans les *Chefs d'œuvre des théâtres étrangers*<sup>37</sup>. En revanche, il n'est guère indulgent pour celles qui forment le recueil de 1615, qu'il estime mal construites et mal écrites, parce que, dit-il, l'auteur y multiplie les imbroglios et les coups de théâtre qui ne laissent pas de place au développement des caractères<sup>38</sup>. Il est vrai que ce théâtre illustre les aléas d'un art expérimental qui, faute d'avoir pu être expérimenté, a oscillé entre plusieurs formules. Mais les critiques qui lui sont faites par Mérimée n'épargnent pas non plus celui de Lope de Vega : sans doute ce dernier a-t-il fait triompher la *Comedia nueva* sur la scène espagnole, mais il y est parvenu en abusant de motifs tirés de l'histoire nationale – sérénades, vengeance, jalousies, assassinats – dont il s'est fait, et ses disciples avec lui, une mine inépuisable, mais au fond de peu de valeur.

La violation des unités, écrit Mérimée, 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

<sup>34</sup> « Ce dernier morceau n'a rien de saillant », écrit Gustave Planche – par ailleurs grand admirateur des œuvres d'imagination de Mérimée –, « si ce n'est la profession de foi littéraire du biographe » (« Poètes et romanciers modernes de la France. III. Prosper Mérimée », *Revue des Deux Mondes*, t. XIII, 1<sup>er</sup> septembre 1832, p. 590).

<sup>35</sup> Elle figure dans Mérimée, *Portraits historiques et littéraires*, Paris, M. Lévy frères, 1874, p. 1-54. Gabriel Río y Rico, dans son *Catálogo bibliográfico de la Sección de Cervantes de la Biblioteca Nacional* (Madrid, 1930, n° 531), signale une réimpression de 1827 en 5 volumes, mais donne comme éditeur A. Barthélémy, qui est en réalité l'imprimeur de l'édition de 1826. En fait, cette réimpression sans nom d'éditeur et avec le seul nom de l'imprimeur comporte 6 volumes, et non 5.

<sup>36</sup> *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche. Traduit et annoté par Louis Viardot*, Paris, J. J. Dubochet et C<sup>ie</sup>, 1836-37, 2 vol.

<sup>37</sup> Cervantès, *Numance*, tragédie de –, traduite en prose par Esménard, précédée d'une notice biographique, dans *Chefs d'œuvre des théâtres étrangers*, Paris, Ladvocat, vingt-quatrième livraison, 1823, p. 61-150.

<sup>38</sup> Mérimée ne ménage pas non plus les intermèdes, qu'il tient pour des scènes vulgaires copiées d'après nature, un point de vue qui n'est plus le nôtre aujourd'hui.

peindre des caractères : en général ils cherchent à frapper par la singularité des événements, plutôt que par les passions qui les ont causés<sup>39</sup>.

Ce jugement est d'autant plus sévère que tous ces poètes, à commencer par Cervantès, ont contrevenu selon lui à la vérité en composant leurs dialogues en vers et en s'abandonnant aux outrances du style *culto*. Il est cependant tempéré *in fine* par les qualités que Mérimée reconnaît à Lope de Vega et à Calderón : ils ont en effet prouvé, dit-il, qu'ils savaient unir, quand ils le voulaient, une intrigue attachante à des caractères fortement tranchés. Et de citer en note, pour illustrer cette affirmation par des exemples, les trois chefs d'œuvre que sont *Fuenteovejuna*, *El alcalde de Zalamea* et *El mágico prodigioso*.

La deuxième étude, postérieure d'un quart de siècle, aurait pu n'être qu'un écrit de circonstance ; mais, outre qu'elle nous permet d'apprécier la culture de l'hispanisant distingué qu'était devenu l'auteur de *Carmen*, elle nous révèle tout ce qui sépare son point de vue de celui d'un homme à qui l'on doit la première histoire de la littérature espagnole qui mérite ce nom<sup>40</sup>. Son auteur, George Ticknor, était originaire de Boston et avait enseigné à Harvard les littératures espagnole et française, avant de mettre à profit deux longs séjours en Europe pour rassembler d'importants matériaux et de se constituer une riche bibliothèque. De retour aux États-Unis, il s'était consacré à la rédaction de l'ouvrage qui allait faire sa réputation, une *History of Spanish Literature*, en 3 volumes, qui paraîtra simultanément à Londres et à New York en 1849<sup>41</sup>. Ce livre connut un succès immédiat, car ceux qui avaient précédé Ticknor dans cette voie – Friedrich Bouterweck et Simonde de Sismondi – n'étaient que des vulgarisateurs de talent dont les synthèses respectives, insuffisamment documentées, comportaient erreurs et lacunes<sup>42</sup>. Ticknor, en revanche, s'appuyait sur une connaissance de première main des auteurs et de leurs œuvres, ce qui lui valut un accueil favorable, tant des spécialistes que du public anglo-saxon.

Comment Mérimée en est-il venu à rendre compte de ce livre dans une revue dont il était le collaborateur régulier ? À la vérité, ses curiosités, mais aussi ses titres et ses travaux l'y prédisposaient. Dix ans plus tôt, en 1837-1838, il avait eu l'occasion, chez Mary Clarke, de rencontrer Ticknor à deux reprises, lors du séjour de celui-ci à Paris<sup>43</sup> ;

<sup>39</sup> *Portraits historiques et littéraires*, éd. citée, p. 22-23. Mérimée, on le voit, développe un point de vue différent de celui que défendra Hugo un an plus tard, lorsque, dans la préface de *Cromwell*, il reprendra à son compte l'indifférence affichée par Lope de Vega, dans son *Arte Nuevo*, à l'égard des règles de l'art : « *Cuando he de escribir una comedia, / Encierro los preceptos con seis llaves*. Pour enfermer les préceptes, en effet, ce n'est pas trop de six clefs. »

<sup>40</sup> Nous reprenons ici pour l'essentiel quelques pages de notre article récemment paru, « George Ticknor : Histoire de la Littérature espagnole. Compte rendu de Prosper Mérimée », *Cahiers Mérimée*, n° 6, 2014, p. 93-101.

<sup>41</sup> George Ticknor, *History of Spanish Literature*, Londres, Murray ; New-York, Harper & Brothers, 1849, 3 vol.

<sup>42</sup> Friedrich Bouterweck, *Geschichte der Spanischen Poesie und Beredsamkeit (Histoire de la poésie et de l'éloquence espagnoles)*, Göttingen, Rovers, 1804. L'ouvrage fut traduit en français (1812), en anglais (1823) et en espagnol (1847). Jean-Charles Simonde de Sismondi, *Histoire de la Littérature espagnole*, tomes III et IV de *De la Littérature du Midi de l'Europe*, Paris, Crapelet, 1813. Il en existe deux traductions, l'une anglaise (1823), l'autre espagnole (1841-42).

<sup>43</sup> Mary Clarke (1793-1883) tenait, 24 rue des Petits-Augustins, un salon que fréquentèrent notamment Benjamin Constant, Eugène Delacroix, Victor Hugo et Stendhal. Elle fut la maîtresse de Fauriel et, à la mort de ce dernier, en 1844, devint son exécutrice testamentaire ; elle épousa en 1847 l'orientaliste Jules Mohl, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et successeur d'Eugène Burnouf au Collège de France. C'est auprès d'elle que Mérimée perfectionna son anglais.

cela dit, bien qu'à des époques différentes ils eussent tous deux fréquenté à Madrid le salon de la comtesse de Montijo, l'auteur de *Carmen* ne semble pas avoir produit sur l'hispaniste américain une impression très favorable, comme il ressort de ces lignes tirées de son journal : « *Mérimée [...] disappointed me. He is affected and makes pretensions to exclusiveness*<sup>44</sup>. » Lorsque Mérimée prit connaissance de son gros ouvrage, il constata qu'il n'y était pas question de son *Histoire de don Pèdre*, récemment parue. Omission délibérée ? Probablement pas. Néanmoins, on peut penser, avec Marcel Bataillon, qu'il en fut piqué et ne voulut pas en rester là<sup>45</sup>. Dans une lettre à Francisque-Michel, datée du 17 juillet 1850, il indique à son correspondant que le compte rendu qu'il prépare est dû à sa propre initiative, sans pour autant se montrer enthousiaste devant le pensum qui l'attend :

Si j'avais quelque chose de vous à lire, je n'aurais pu accomplir une tâche que je me suis imposée, c'est-à-dire lire l'ouvrage de Ticknor sur la littérature espagnole, ouvrage d'une digestion très difficile. Il n'y a pas de gâteau de plomb qui soit si lourd. C'est un Yankee très érudit et fort bête qui a lu tout ce qui s'est écrit en espagnol, mais qui n'y a pas compris grand'chose. Quand vous serez de loisir, veuillez m'expliquer pourquoi un américain n'est qu'un anglais manqué<sup>46</sup>.

Voilà qui semblait annoncer un éreintement. En fait, sans aller aussi loin, Mérimée ne va pas se priver de critiquer un livre dont la conception et l'organisation ne laissent pas de déconcerter le lecteur. Divisée en trois périodes d'inégale importance, cette *Histoire* couvre successivement le Moyen Âge, les Siècles d'or et l'Espagne des Bourbons pour s'achever en 1833, avec la mort de Ferdinand VII. Chacune de ces périodes est découpée en chapitres dont le nombre entraîne inévitablement un émiettement de la matière : vingt-quatre pour la première, trente-neuf pour la seconde, sept seulement pour la dernière. Bien que quelques individualités – Cervantès, Lope de Vega, Calderón – aient droit à un traitement d'exception, l'impression que l'on retire est celle d'un fourmillement de noms d'écrivains et de titres d'œuvres, sans que l'on soit en mesure de les replacer dans un cadre historique clairement défini, de dégager des lignes de force, de distinguer, dans cette mise à plat, continuités et ruptures. Ce défaut majeur n'a pas échappé à notre recenseur. Il tient, selon lui, au fait que le livre se ressent d'avoir été à l'origine un cours public, une série de leçons d'égale longueur, devenues autant de chapitres d'étendue uniforme et parfois assez mal liés.

Plutôt que de rendre compte en détail du contenu de l'ouvrage, Mérimée a préféré faire des choix et c'est précisément sur le théâtre du Siècle d'or qu'il s'étend le plus volontiers. S'il approuve Ticknor d'en avoir indiqué le caractère romanesque et les principaux ressorts, il lui reproche de n'avoir pas expliqué « pourquoi un peuple dont les romans ont peint avec tant de facilité la nature et les mœurs nationales, n'a, dans ses drames, que des tableaux de fantaisie<sup>47</sup> ». Les passions – amour, jalousie et point d'honneur – y sont toujours les mêmes, les personnages aussi, que ces passions entraînent et qui agissent toujours d'après des règles et des conventions invariables. « L'intrigue change, grâce à l'inépuisable fécondité des auteurs, mais le fond demeure immuable<sup>48</sup>. » Quant au style *culto*, encore plus étrange que le fond, il déconcerte nos contemporains : entendons par là – précise Mérimée, plus explicite qu'en 1826 – une

<sup>44</sup> George Ticknor, *Life, letters and journals*, Boston, J. R. Osgood, 1876, t. I, p. 233-234.

<sup>45</sup> Marcel Bataillon, « L'Espagne de Mérimée à travers sa correspondance », *Revue de Littérature comparée*, n° 22, 1948, p. 59-60.

<sup>46</sup> Lettre 1613, à Francisque-Michel, Paris, 17 juillet 1850, *CG*, t. V, 1946, p. 82.

<sup>47</sup> « De la littérature espagnole », p. 257.

<sup>48</sup> *Ibid.*



tendance du baroque espagnol, contemporaine de la préciosité française, de l'euphuisme anglais et du marinisme italien, et qui a trouvé en Gongora et en Calderón deux de ses représentants les plus éminents. Les exemples qu'il donne en note, tirés de *El mágico prodigioso* et de *El alcalde de Zalamea*, visent à montrer que ce style va à l'encontre des goûts de notre peuple. Cela dit, les Espagnols n'ont pas été les seuls à tomber dans un tel travers : Shakespeare et, avant lui, Eschyle les ont précédés dans cette voie. Toutefois, ce que ne dit pas Mérimée, c'est que cette tendance ne s'épanouira qu'après 1610 et que ni Cervantès, ni même Lope de Vega n'ont sacrifié à cette mode. Retenons en revanche l'ingénieuse théorie du « plaisir double » qu'il propose pour rendre compte de l'extraordinaire succès rencontré par la *Comedia nueva* auprès des spectateurs du XVII<sup>e</sup> siècle : entraînés tout d'abord par les péripéties d'une action mouvementée, ils cédaient ensuite aux prestiges d'un lyrisme raffiné qui leur donnait une jouissance presque musicale<sup>49</sup>.

Mérimée s'emploie ainsi à caractériser, sans pour autant la réhabiliter, une esthétique différente de celle qu'il avait mise en œuvre dans ses premiers essais dramatiques, mais qui n'en a pas moins retenu son attention et qu'il cherche moins à condamner qu'à comprendre : selon lui, au lieu de faire de l'imitation de la nature le premier but de l'art, les Espagnols, tout comme les Grecs, ont voulu transporter les spectateurs dans un monde idéal, parce qu'ils demandaient au drame un autre plaisir que celui qu'on y cherche aujourd'hui. Le public ne cherchait pas encore l'illusion théâtrale, mais goûtait à la fois le plaisir de la fable et l'expression poétique dans une langue sonore et harmonieuse. Ce n'est plus le cas de nos jours et il n'y a pas lieu de s'en réjouir : la tyrannie du naturel risque de réduire le théâtre à « une espèce de pantomime sans développements, où toute la gloire appartiendra aux acteurs et aux machinistes<sup>50</sup> ».

Quant au retour de Mérimée à Cervantès, au soir de sa vie, il allait naître d'une requête d'un pharmacien amateur de belles-lettres, Lucien Biart, qui avait entrepris de retraduire *Don Quichotte*. Consulté par l'auteur de *Carmen* sur « des points obscurs de la philologie espagnole » avec laquelle l'avait familiarisé un séjour de vingt ans au Mexique, il se vit encouragé par son interlocuteur, fort réservé à l'égard des précédentes traductions. Un mois plus tard, à l'en croire, soit en juillet 1869, Mérimée aurait proposé à Hetzel « d'écrire une notice complète sur la vie et l'œuvre de Cervantès et de la placer en tête de ma traduction ; c'était associer son nom à mon travail ; je ne pouvais souhaiter une plus complète et plus flatteuse approbation<sup>51</sup> ». En réalité, Mérimée ne s'y résolut qu'au terme de maintes hésitations dont l'évocation serait ici hors de propos, et il employa le plus clair des mois qui suivirent, au cours de son séjour à Cannes, à rédiger son texte.

La dernière mise au point ne put être faite qu'à Paris, que Mérimée regagna au tout début de juin 1870. Le 19 juillet, il renvoie à Hetzel un dernier jeu d'épreuves le jour même où la France déclarait la guerre à la Prusse. Ses dernières lettres, entre la fin du

<sup>49</sup> Voir Gabriel Laplane, « Mérimée, la littérature espagnole et l'histoire d'Espagne », *Bulletin de l'Institut français en Espagne*, n° 78, décembre 1954, p. 174.

<sup>50</sup> « De la littérature espagnole », p. 262. Ce qui n'implique pas pour autant, de sa part, une adhésion pleine et entière au *cultismo* : « Je ne prétends pas réhabiliter le style *culto*, je ne cherche qu'à l'expliquer. Je crois qu'il ne fut qu'une forme, appréciable à des esprits plus littéraires que ceux d'aujourd'hui » (*Ibid.*, p. 261).

<sup>51</sup> Lucien Biart, « Préface du traducteur », dans 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 Cervantès, écrite spécialement pour cette traduction par M. Pr. Mérimée*, Paris, J. Hetzel et C<sup>ie</sup>, 1878, p. 1-2.

mois de juillet et les premiers jours de septembre, le montrent préoccupé par les premiers revers, frappé par le désastre de Sedan, accablé par la chute de l'Empire et le départ de l'Impératrice pour l'exil. Lorsqu'il retourne pour la dernière fois à Cannes, le 10 septembre, il n'est plus question de Cervantès ni de *Don Quichotte* dans sa correspondance : il ne lui reste plus qu'à mourir. Il faudra attendre plusieurs années pour que Hetzel fasse enfin paraître, au début de 1878, la traduction de L. Biart précédée de la fameuse notice<sup>52</sup>. Quelques semaines auparavant, toutefois, la *Revue des Deux Mondes*, dans son numéro du 15 décembre 1877, avait publié ce texte que Mérimée, dix ans plus tôt, avait accepté de rédiger<sup>53</sup>.

En 1826, Mérimée avait intitulé sa préface *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Cervantès* ; en 1878, Hetzel reprend le titre que son correspondant lui avait peut-être indiqué : *Notice inédite sur la vie et l'œuvre de Cervantès*. Il ajoute la précision suivante : « écrite tout spécialement pour la traduction de *Don Quichotte* de Lucien Biart ». Cette adjonction, même si elle n'est probablement pas de Mérimée, est conforme à une lettre du 3 août 1869, dans laquelle Mérimée disait à son éditeur ne pas vouloir, à plus de quarante ans de distance, reprendre tel quel son premier texte. De fait, celui qu'il allait lui donner, quelques semaines avant sa mort, mérite d'être qualifié de refonte : trois fois plus long que le précédent, il est aussi différemment construit. Mérimée dans les deux cas, a suivi le déroulement de la vie de Cervantès, analysant ses ouvrages au fur et à mesure de leur publication ; mais, dans la première étude, il s'était montré plus soucieux de marquer les grandes étapes d'une existence riche en événements. En revanche, la notice inédite est plus segmentée, car le récit de cette existence y alterne avec l'examen des œuvres. Les hypothèses consécutives aux lacunes de notre information, les controverses auxquelles ces hypothèses ont donné lieu reçoivent désormais une attention particulière, cependant que la dernière séquence est consacrée tout entière aux interprétations dont a fait l'objet *Don Quichotte* et à la signification qu'il convient de lui accorder.

Toujours aussi réservé à l'égard de la production dramatique de Cervantès, Mérimée s'appuie à nouveau sur la préface de 1615, dont il ne cite cette fois qu'une partie, après en avoir rectifié la traduction. Il s'attache davantage aux deux pièces inspirées par la captivité de leur auteur à Alger, dont il a pu se procurer des extraits,

<sup>52</sup> Voir « Note de l'éditeur », *L'Ingénieux Hidalgo...*, éd. citée, p. 3. Le manuscrit de ce texte, conservé à la Bibliothèque Nationale (BNP Manuscrits, ms. NAF 16979), se présente sous la forme d'un cahier relié qui, conformément à ce qu'avait annoncé Mérimée à Hetzel, dans sa lettre du 21 novembre 1869, compte 64 pages. Une note en haut de la première page, d'une autre écriture (de la main de l'éditeur peut-être), indique qu'il s'agit d'un manuscrit autographe, destiné à servir de préface à la traduction de L. Biart, et auquel manquent les derniers ou le dernier feuillet. En fait, seul manque le paragraphe final, où est fait l'éloge de la traduction, et qui correspond presque mot pour mot au post-scriptum de la lettre du 2 mars 1870, dont Mérimée avait demandé qu'il fût placé à la fin de la notice. Comparée avec le manuscrit de la Bibliothèque Nationale, la version imprimée fait apparaître une bonne centaine de corrections apportées à son texte par Mérimée à son retour à Paris, en juin-juillet 1870, lorsque, de son propre aveu, il procéda à la relecture de plusieurs jeux d'épreuves. Elle révèle également une réécriture complète du paragraphe traitant des obsèques de Cervantès et de la disparition de ses restes, réécriture consécutive à la consultation d'une étude espagnole sur le sujet, parue dans l'intervalle (Mariano Roca de Togores, Marquis de Molins, *La Sepultura de Miguel de Cervantes. Memoria escrita por encargo de la Academia Española*, Madrid, Rivadeneyra, 1870).

<sup>53</sup> Prosper Mérimée, « La vie et l'œuvre de Cervantès », *Revue des Deux Mondes*, t. XXIV, 3<sup>e</sup> période, 47<sup>e</sup> année, 15 décembre 1877, p. 721-768. Une note indique : « L'étude que nous publions a été écrite par M. Mérimée pour servir d'introduction au *Don Quichotte* de Cervantès, traduit par M. Lucien Biart, édité par la maison Hetzel, et qui paraîtra sous peu » (p. 721, n. 1.). On en conserve un tiré à part (P. Mérimée, *La Vie et l'œuvre de Cervantès*, Paris, [s.i.], 1877).

encore qu'il confonde leurs intrigues respectives. Il passe un peu plus loin en revue trois pièces de la deuxième époque, dont il traduit à sa façon deux des titres : *La Entretenida* (« Poisson d'avril »), *El Rufián dichoso* (« L'Heureux Libertin ») et *Pedro de Urdemalas*. Les intermèdes, que critiques et comédiens tiennent aujourd'hui en très haute estime, ne sont pour lui que des scènes décousues, pimentées qui plus est de bouffonneries grossières et assez comparables à celles que l'on peut improviser dans un château entre deux paravents.

Quant à Lope de Vega, Mérimée lui adresse les mêmes critiques que celles qu'il avait émises en rendant compte de l'ouvrage de Ticknor.

Sans vouloir attaquer la gloire de Lope – écrit-il – 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>54</sup>.

En interprétant à la lettre les propos de Lope, Mérimée, qui passe ici sous silence le début de son épître, un exposé savant des préceptes de l'« art ancien », n'a apparemment perçu ni la fausse humilité de son auteur, ni l'ironie d'un discours destiné aux doctes et aux beaux esprits de l'Académie de Madrid, un auditoire partagé entre l'hostilité et la connivence<sup>55</sup>. Il s'en est pris à la fois à la théorie et à la pratique d'un poète dont la fécondité n'était à ses yeux que la marque d'un habile improvisateur. Caractères, situations, dialogues, tout est faux, estime-t-il, pour ne rien dire d'un style qui présente toutes les outrances du *cultismo*. La seule passion qui anime ce théâtre, concède-t-il, est celle du point d'honneur, mais on n'y trouve pas la profonde analyse des passions qu'offre Shakespeare, pourtant réputé « barbare ». Pourtant, comme l'a justement observé Marcel Bataillon, au-delà de la recherche de sources parfois incertaines, les chefs-d'œuvre de Lope et de Calderón ont éveillé en lui la sympathie avec laquelle il a su « capter une âme, en se laissant gagner par certain accent de fierté, par certaine veine picaresque dont vibrent les répliques du vieux théâtre castillan<sup>56</sup> ».

Mérimée a donc eu un réel plaisir à lire les chefs d'œuvre du théâtre du Siècle d'or. Il n'a pas ménagé les critiques qu'il adresse à leurs auteurs, mais il n'en a pas moins éprouvé à l'endroit de ces pièces une admiration rendue plus vive encore par le contraste qu'elles offraient à ses yeux avec l'ensemble du répertoire espagnol, production de masse née de la demande constante d'un public avide de nouveauté. Peut-être l'eût-on aimé plus explicite, plus disert aussi, sur les raisons précises de cette admiration, mais il reste qu'elle est indiscutable. Cela étant, qu'en a-t-il retenu dans le creuset de sa propre création ? Telle est la question qui se pose désormais et à laquelle j'espère pouvoir répondre dans un avenir que je voudrais proche.

Certains contemporains de Mérimée semblent avoir été frappés par la ressemblance des pièces qui composent le *Théâtre de Clara Gazul* avec celles des poètes dramatiques

<sup>54</sup> *L'Ingénieux Hidalgo...*, éd. citée, p. 84. Mérimée traduit ici assez librement les v. 362 à 375 de l'*Arte nuevo de hacer comedias*. L'idée qu'ils expriment sera développée par Molière dans *La Critique de l'École des femmes*.

<sup>55</sup> C'est pourtant cela même que, dès 1822, La Beaumelle avait observé dans son introduction aux pièces de Lope de Vega réunies au tome V des *Chefs d'œuvre de théâtres étrangers*.

<sup>56</sup> Marcel Bataillon, « L'Espagne de Mérimée à travers sa correspondance », art. cité, p. 39.

du Siècle d'or. En témoigneraient notamment deux vers de Musset que citent Jean Mallion et Pierre Salomon dans leur édition de la Pléiade :

L'un, comme Calderón et comme Mérimée,  
Incruste un plomb brûlant sur la réalité<sup>57</sup>.

Mais quelle valeur accorder à un tel rapprochement ? Certes, ainsi que l'a noté Pierre Trahard, dans les sept pièces qui composent le recueil, « Mérimée utilise les œuvres des poètes dramatiques espagnols, depuis Guillén de Castro et Tirso de Molina, jusqu'à Ramón de la Cruz et Moratín<sup>58</sup> ». Mais jusqu'où faut-il suivre cet éditeur quand il affirme qu'« il est aisé de dire et de prouver [qu'il] imite le théâtre espagnol<sup>59</sup> » ? Assurément, dans l'avertissement d'*Inès Mendo ou le préjugé vaincu*, il est dit que « 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<sup>60</sup> ». Mais c'est là une façon bien étrange d'avouer une dette. De plus, outre que la connaissance qu'il a alors de ces œuvres repose essentiellement sur celles qui ont été traduites en français et que, d'autre part, ses emprunts ne se limitent pas, tant s'en faut, aux écrivains d'outre-Pyrénées, il s'agit, de l'aveu de Trahard, d'« une imitation plus ou moins fantaisiste<sup>61</sup> ». Que faut-il entendre par là ? Avant toute chose, qu'on ne saurait s'exagérer la portée des réminiscences textuelles relevées par l'éditeur, dès lors qu'aucune de ces pièces ne relève d'une formule assimilable à celle qu'avaient mise en œuvre Lope de Vega et ses épigones<sup>62</sup>. Certes, à l'instar de ses prédécesseurs espagnols, auxquels il emprunte ses épigraphes, Mérimée n'hésite ni à mélanger les tonalités, ni à contrevenir aux unités de temps et de lieu, ni à recourir à de fréquents récits et à de longs monologues. Certes, il use et abuse des rebondissements et des coups de théâtre, sans se priver d'exploiter, dans le décor d'une Espagne de fantaisie, quelques-unes des situations que la *Comedia nueva* avait déjà multipliées en jouant de ses ressorts de prédilection : l'amour, la jalousie, le point d'honneur. Certes, dans la quasi-totalité des œuvres rassemblées dans ce recueil, l'appel final à l'indulgence du public procède d'une convention courante dans le théâtre du Siècle d'or<sup>63</sup>. Cependant, en dépit du découpage de deux d'entre elles en trois journées,

<sup>57</sup> Alfred de Musset, *Premières poésies. La Coupe et les lèvres*. Dédicace à M. Alfred T\*\*\*, dans *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1933, p. 158.

<sup>58</sup> Pierre Trahard, introd. citée, p. XLVI.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. XLV.

<sup>60</sup> Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul, Romans et Nouvelles*, éd. Jean Mallion et Pierre Salomon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 106.

<sup>61</sup> Comme le reconnaît d'ailleurs Trahard, *op. cit.*, p. XLII.

<sup>62</sup> Et ce contrairement à ce qu'affirme Jean-Jacques Ampère dans le compte rendu qu'il publiera en juin 1825 dans *Le Globe* : « Les formes de la comédie espagnole sont si bien imitées qu'on peut, sans trop de crédulité, [...] attribuer [...] les six comédies qui composent ce recueil à une comédienne espagnole qui les aurait composées et publiées pendant le règne de la constitution » (*Théâtre de Clara Gazul*, éd. P. Trahard, p. 504). Encore faut-il préciser qu'Ampère ne s'est pas mépris sur la véritable signification de cette prétendue imitation : derrière « la reproduction de la vieille forme dramatique espagnole », précisera-t-il en 1830, dans son compte rendu, paru dans le *National*, de la deuxième édition de *Clara Gazul*, les lecteurs ont en effet découvert, non pas « quelque contre-épreuve artificielle de la muse romantique de Calderon ou de Lope, mais un tableau vivant des mœurs contemporaines » (*Ibid.*, p. 534). Quant à Gustave Planche, il estimait à la même époque que « cette œuvre n'a pas les qualités caractéristiques de la littérature espagnole ; elle est pleine d'esprit français » (cité par Alberta Server, *L'Espagne dans la « Revue des Deux Mondes » (1829-1848)*, Paris, De Boccard, 1939, p. 203).

<sup>63</sup> Comme le confirmeront d'ailleurs, en 1867, les derniers mots d'une lettre à Alexandre Przedziecki : « je vous écris à la hâte et n'ai que le temps de vous prier, comme dans les pièces espagnoles d'excuser les fautes de l'auteur » (lettre 4649 bis, 14 octobre 1867, *CG*, t. XVI, p. 449).

ni leurs dimensions, ni leur construction dramatique, ni leur rythme ne sont comparables, et le choix de la prose au lieu du vers contribue à creuser l'écart entre deux dramaturgies nettement distinctes. Aussi s'explique-t-on qu'on ait pu tenir les pièces qui forment ce recueil comme un pastiche au second degré ou, si l'on préfère, le fruit d'une distorsion systématique du cadre, des personnages, des conventions et des thèmes de la *Comedia* espagnole<sup>64</sup>. Dans ces conditions, ce qui confère au théâtre de Mérimée son originalité majeure par rapport à ses références hispaniques, ce n'est pas seulement une pratique ironique de la paraphrase, c'est, aussi et surtout, une mise à distance des modèles de conduite que le théâtre espagnol, deux siècles auparavant, avait proposés à son public : en d'autres termes, ce que Patrick Berthier appelle leur « transsubstantiation narquoise et ardente<sup>65</sup> ». Tel est, me semble-t-il – et pour reprendre une autre de ses formules –, le secret de la « modernité de ton et de style » de ces comédies, « que l'on peut aussi bien appeler plus traditionnellement leur accent éternel<sup>66</sup> ».

---

<sup>64</sup> Voir Jane H. Byers, « The *Théâtre de Clara Gazul* and the Spanish *Comedia*. A case of impudent imitation », *Hispanófila*, n° 81, 1984, p. 17-31.

<sup>65</sup> Patrick Berthier, préface du *Théâtre de Clara Gazul*, éd. citée, p. 18.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 20.