



HAL
open science

Les mots du théâtre au Siècle d'Or : fábula

Christophe Couderc

► **To cite this version:**

Christophe Couderc. Les mots du théâtre au Siècle d'Or : fábula. César García de Lucas, César; Alexandra Oddo. Magister dixit : mélanges offerts à Bernard Darbord par ses collègues et ses disciples, Presses universitaires de Paris Nanterre, pp.81-90, 2016. hal-01543779

HAL Id: hal-01543779

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01543779>

Submitted on 8 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les mots du théâtre au siècle d'or : *fábula*

Christophe COUDERC
Université Paris Ouest
Nanterre La Défense
EA369 Études Romanes

ALORS qu'il existait en espagnol des termes assez nombreux et variés pour désigner les textes de théâtre au XVI^e siècle (*farsas, autos, églogas, representaciones, tragedias...*), il est indéniable que le développement du théâtre commercial représenté dans les *corrales de comedias* s'est accompagné d'une extension du sens de *comedia*, devenu à un certain moment synonyme de 'pièce de théâtre'. Au XVII^e siècle en effet, comme l'expliquait très bien Morel-Fatio :

« Ce mot de *comedia*, bien loin de pouvoir être traduit par *comédie*, de représenter ce que les anciens et nous-mêmes entendons par comédie, est un terme très large qui embrasse tous les genres de drame, que les effets en soient comiques ou tragiques, à l'exclusion d'une part, d'un certain drame religieux ou liturgique, que les Espagnols nomment *auto*, et d'autre part, des genres inférieurs ».¹

À vrai dire, *comedia*, contre l'avis de Morel-Fatio, *peut* être traduit par 'comédie', si l'on considère l'usage du français ancien, tel qu'en fait état le *Dictionnaire critique de la langue française* de l'abbé Jean-François Féraud (1787) pour le second sens du mot :

« Aùtrefois on donnait ce nom aux Tragédies mêmes. Mde. de Sévigné, parlant de *Bajaset*, de *Bérénice*, d'*Andromaque*, dit : « Quant aux belles *Comédies* de *Corneille*, elles sont autant au-dessus, etc. » On parle d'une *Comédie d'Esther*, qui sera représentée à St. Cyr, *La même*. – C'était tellement l'usage alors de parler de la sorte, que le P. *Bouh*. [le Père Bouhours] ne craint pas de dire, que quoiqu'on se serve encore du mot de *Tragédie*, en parlant d'une pièce en particulier, dont on veut marquer le caractère, comme, *Andromaque est une Tragédie*, cependant, si l'on parlait de cette pièce en général, on dirait : *Andromaque est une des plus belles comédies* qui ait paru sur le théâtre. – L'usage a entièrement changé, et il serait ridicule aujourd'hui de s'exprimer de la sorte. Il n'en est pas des Acteurs comme des pièces, et l'on dit fort bien d'un Acteur qui excelle dans le tragique, 'c'est un bon, un excellent *Comedien*' ».²

¹ Morel-Fatio, A., *La comédie espagnole du XVII^e siècle*, Paris, 1885 (2^e édition 1923), p. 16-17.

² Curieusement, tous les dictionnaires plus récents, semblent ignorer cette polysémie (cf. les résultats d'une consultation sur le site du CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) : <http://www.cnrtl.fr/> .

Dans un texte écrit en latin (*Primus Calamus*, dont nous citons ici la traduction en français) et publié en 1668, Juan Caramuel y Lobkowitz suggère que cette extension sémantique pourrait être un latinisme :

« *Comædia* a un sens plus étendu que *tragædia* ; en effet, toute *tragædia* est une *comædia*, mais l'inverse n'est pas vrai. La *comædia* est la représentation d'un événement historique ou d'une fiction, et peut avoir une issue heureuse ou malheureuse. Dans le premier cas, elle garde simplement le nom de *comædia*, dans le second, elle est appelée *comædia tragica* ou *tragi-comædia*, ou encore *tragædia* ». ³

Le fait que Calderón, par exemple, n'ait jamais désigné autrement ses pièces que par le terme de *comedia* confirme cette hégémonie d'un terme fonctionnant comme un hyperonyme. Cependant, les témoignages ne manquent pas de lettrés qui, au XVII^e siècle, sont conscients de l'insuffisance d'un terme unique pour désigner la réalité, dans sa diversité, de l'écriture pour la scène. C'est le cas par exemple de Pellicer qui, dans son *Idea de la Comedia* (1635), et bien avant que les spécialistes contemporains du théâtre espagnol du Siècle d'or ne se mêlent de questions de taxinomie, proposait des termes alternatifs au 'générique' *comedia* :

«Aunque todas las comedias que se representan (ya sean historias, ya novelas, ya fábulas) están por el uso comprendidas con el nombre –al parecer, genérico– de comedias, no todas lo son, porque, según queda dicho, la de tramoya es fábula, aquella donde se introduce rey es tragedia, y aquella donde muere el héroe que es el primer galán es tragi-comedia, y solo propiamente se llama comedia la que consta de caso que acontece entre particulares donde no hay príncipe absoluto». ⁴

DÉSIGNATIONS COMMERCIALES ET ÉDITORIALES

Peut-être est-ce pour compenser cette indétermination qu'il arrivait fréquemment que l'on adjectivise le terme, principalement à des fins publicitaires (pour la représentation) ou éditoriales, la variation par l'adjectivation devenant la plus commode expression de la variété (sous-) générique. Il en résulte certaines dénominations, prenant la forme d'un syntagme nominal.

Il existe tout d'abord une opposition entre *comedia nueva* et *comedia vieja*. La *comedia nueva* est... nouvelle, comme son nom l'indique, c'est-à-dire récemment écrite, tandis que la *comedia vieja* est une reprise. La double appellation est importante, comme le montrent les contrats que les directeurs de compagnies professionnelles passaient avec les *arrendadores* (les

³ Nous utilisons la traduction du latin proposée par Morel-Fatio, A., *loc. cit.*

⁴ Dans Porqueras Mayo, A., et F. Sánchez Escribano, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, p. 269.

administrateurs qui de leur côté négociaient leur activité avec les institutions locales) des *corrales de comedias*, et par lesquels ils s'engageaient d'ordinaire à alterner anciennes et nouvelles pièces. Il semble en effet que l'on pratiquait un panachage entre les *comedias viejas*, déjà jouées, et généralement avec suffisamment de succès pour qu'on décide de les monter à nouveau, et les *nuevas*, qui suscitaient un grand intérêt du fait de leur nouveauté. Mercedes de los Reyes Peña a étudié un exemple concernant Séville, où une plainte fut déposée en 1664 car une troupe n'avait pas respecté « la obligación de poner dos comedias diferentes por semana, una nueva y una vieja », ce qui est conforme à l'enquête précise menée par Sentaurens, toujours pour Séville, d'où il ressort qu'on y jouait une nouvelle *comedia* et une vieille par semaine : le lundi correspondait à la première de la *nueva*, jouée également le mardi et le mercredi ; on représentait la *vieja* le jeudi, puis le vendredi et le dimanche, qui était le jour de plus forte affluence.⁵ Du reste, une *comedia* tenait rarement l'affiche plus de six ou sept jours de suite, comme le remarque Tirso de Molina : « La que más duración goza es en la corte quince días, y en los demás pueblos, de tres a cuatro, quedando al tercer año sepultados sus cuadernos en legajos ».⁶

C'est entre ces deux sortes de pièces que se répartissait le capital textuel qu'exploitait l'*autor de comedias* à la tête de sa troupe de comédiens. La polyvalence du terme *comedia* permet donc des variations en accord avec des considérations pragmatiques liées à la réalité d'une activité spectaculaire professionnelle et capitaliste. L'adjectivation renvoie à une réalité pécuniaire, car si la nouvelle *comedia* était achetée un bon prix au poète qui l'avait écrite, en bout de course, une fois exploité sur les planches, le texte d'une pièce avait une valeur très faible.⁷ Avec une sorte d'humour que l'on peut qualifier de taxinomique, Lope de Vega introduit la variante « *comedia de muchos años* » pour souligner le fait qu'il ne lèse personne en publiant les douze pièces que contient sa *Parte XVII* (1621) : « Demás que la mayor parte son comedias de muchos años, y que los autores que las representaron o ya no lo son por viejos, o acabaron la comedia de la vida en la tragedia de la muerte ».⁸ On peut supposer qu'il était attendu des *comedias nuevas* qu'elles

⁵ Voir De los Reyes Peña, M., « A vueltas con los carteles de teatro en el Siglo de Oro », *Hipógrifo*, vol. 3, n° 1, 2015, p. 155-186 (p. 170).

⁶ Cité par Arellano, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 107.

⁷ La question du prix d'achat de la *comedia*, et de la rentabilité de l'investissement, est évoquée avec humour par Calderón, dans la dédicace de sa *Parte IV* : « una comedia en su primera estimación cuesta al autor cien ducados, y si le sale mala, no vale el papel en que está escrita; y si buena, no hay precio con que pagarla, porque es un crédito abierto en todos los lugares donde llega nueva » (Pedro Calderón de la Barca, *Quarta parte de comedias...*, « Dedicatoria », éd. de F. Quero, site IdT – sauf indication contraire, les paratextes sont cités à partir de la base de données 'Les Idées du Théâtre', consultable en ligne : <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/>).

⁸ Lope de Vega, *Parte XVII*, éd. J. A. Martínez Berbel, site IdT.

garantissent de bonnes recettes. Du moins insistait-on à cette fin sur la nouveauté de telle « comedia jamás vista » – ou, avec une variante, « comedia nueva, jamás vista ni representada » ou « comedia nueva, nunca vista ni representada » –⁹ sur les *carteles* placardés sur les portes des *corrales de comedias* et dans les rues de la ville le matin même de la représentation. Les témoignages conservés de ces affiches sont très lacunaires¹⁰, mais semblent indiquer qu'on y trouvait mis en avant, en plus de l'indication de ce qu'il s'agissait d'une nouveauté ou d'une reprise, le nom de l'*autor*, ou, parfois, celui d'un comédien ou d'une comédienne : autant d'indications qui semblent avoir été plus importantes que l'identité de l'auteur (le *poeta*, dans la terminologie de cette époque), souvent même occultée derrière un anonyme '*ingenio*'.¹¹ L'indication « comedia famosa » semblait également importante : comme nous l'indiquons plus haut, c'était à une de ces « comedias viejas » qu'on réservait le dimanche, jour de plus fort affluence, et en tout cas, cette qualité était également mise graphiquement en avant, non seulement sur les affiches, mais aussi lors de l'édition de la pièce : « en las comedias impresas –ya en sueltas o agrupadas en Partes –, [...] los sintagmas *Comedia Famosa, Primera Parte* o *Segunda Parte*, se solían escribir en caracteres más grandes que el propio título de la pieza ». ¹²

Nueva, la *comedia* devient ainsi *vieja*, ou, plus exactement, *famosa*,¹³ pour sa seconde vie comme texte édité une fois qu'elle a rempli sa fonction sur les planches et avec succès. Une consultation rapide des titres des œuvres

⁹ Voir De los Reyes, M., «Los carteles de teatro en el Siglo de Oro», *Criticón*, n° 59 (1993), p. 99-118, et De los Reyes Peña, M., «Dos carteles burlescos del siglo XVII», *Dicenda*, n° 3, 1984, p. 247-262 (p. 251-252). C'est, à rebours de l'usage, un trait de l'humour et de l'ironie bien propres à Cervantès que d'avoir choisi d'associer dans le titre de son théâtre publié la nouveauté de ses pièces et leur caractère inédit : *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*.

¹⁰ De los Reyes Peña, M., «Los carteles de teatro en el Siglo de Oro», art. cit., p. 110.

¹¹ Voir De los Reyes Peña, « A vueltas con los carteles de teatro en el Siglo de Oro », art. cit., p. 168-169, pour des derniers témoignages extraits de la base de données *Dicat* (*Diccionario Biográfico de Actores del teatro clásico español* : <http://dicat.uv.es/>) qui ne laissent guère de doute sur la présence systématique du nom de l'*autor de comedias* (le chef de troupe) et l'absence presque aussi systématique de celui de l'auteur de la pièce.

¹² De los Reyes Peña, «Los carteles de teatro en el Siglo de Oro», art. cit., p. 103.

¹³ Peu 'vendeur', le syntagme « comedia vieja » n'était très probablement pas utilisé sur les affiches. Mais on en trouve des occurrences dans des œuvres de fiction : «Aun una *comedia vieja*,/harta de representar,/si no se vuelve a ensayar,/se yerra cuando se prueba ;/si no se ensaya esta nueva,/¿cómo se podrá acertar?» (Calderón de la Barca, P., *El gran teatro del mundo*, éd. John J. Allen, Barcelona, Crítica, 1997, v. 453-457, p. 17) ; ainsi que Cervantès, à propos d'un *poeta remendador* : «Pero ninguno puso tan en punto el maravillarse, como fue el ingenio de un poeta, que de propósito con los restantes venía, así para enmendar y remendar *comedias viejas*, como para hacerlas de nuevo : ejercicio más ingenioso que honrado y más de trabajo que de provecho» (Cervantes, M. de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, éd. de C. Romero Tobar, Madrid, Cátedra, 2002, p. 441-442).

dramatiques publiées confirme que cet usage est presque systématique, notamment pour Lope de Vega dont toutes les *comedias*, et même quelque *tragicomedias* – *El divino africano*, *Lo fingido verdadero*, *El valiente Céspedes*, *El rústico del cielo* – sont dites *famosas*.¹⁴ Le même Lope de Vega, exceptionnel, il est vrai, par la quantité des textes qu’il nous a laissés, expérimente quelques formules alternatives, comme pour *El duque de Viseo* qu’il étiquette *tragicomedia lastimosa*. On trouve aussi sous sa plume d’intéressantes innovations, qui anticipent les propositions classificatoires des spécialistes modernes, lesquels créeront bien plus tard les catégories de « comedias de burlador », « comedias de comendador », « comedias de cerco », etc. Sans qu’il faille demander à Lope une rigueur et une constance de philologue dans la création de telles formules, on en relèvera ici deux, pour leur caractère thématique. La première est utilisée par le poète dans un préliminaire de sa *Parte XX de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín (1625). Il s’agit d’une liste des titres des *comedias* qui y sont publiées : « Es la tercera, *Pobreza no es vileza*, Comedia de guerra ». ¹⁵ La seconde, celle de « comedia de Hungría », qui figure dans les vers d’une de ses pièces, est plus suggestive, car moins précise :

«Yo fui el primer inventor
de la comedia Hungría
que las que primero había
eran sin gracia y primor»¹⁶

COMEDIA, FÁBULA, HISTORIA

Dans les paratextes du ‘Phénix des Beaux Esprits’, où le poète livre quelques éléments, épars, de sa poétique, se trouve également un certain nombre d’étiquettes ou d’appellations pour ses pièces. Parmi celles-ci, un terme récurrent est celui de *fábula*. Le mot peut être considéré comme un emprunt direct au latin comme synonyme de pièce de théâtre – c’est par exemple le quatrième sens du mot dans le dictionnaire de Gaffiot. Transmis avec ce sens aux auteurs modernes par la tradition rhétorique, et également, comme l’indique Tubau, par les éditions du théâtre de Térence accompagné des annotations de Donat, le mot est très couramment employé dans les textes du Siècle d’or : « la acepción de fábula como texto dramático la asimilaba

¹⁴ La consultation par mots clés de la base de données *IdT* permet de s’en rendre compte.

¹⁵ «Título de las comedias, y a quién van dedicadas», Vega Carpio, Lope de, *Parte XX de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1625, non paginé.

¹⁶ Ces vers, tirés de *El animal de Hungría* de Lope de Vega, sont cités par Torres, M., « Sensualité, grossesse, accouchement : Lope, la mère et l’enfant sur scène », A. Redondo (éd.), *Figures de l’enfance*, 1997, p. 167-190 (p. 187).

cualquier estudiante de gramática en los prólogos de Terencio a sus comedias ».¹⁷ En effet, on trouve ceci chez Donat :

« *Evanthii de comoedia excerpta* VI. 1 Fabula generale nomen est : eius duae primae partes, tragoedia et comoedia.

/ Fabula [= pièce] est un mot générique, qui inclut deux sous-types principaux, la tragédie et la comédie. »¹⁸

On peut tomber sur de nombreux exemples d'emplois semblables dans les textes consacrés par les lettrés au théâtre : autant de preuves de la présence dans les esprits des concepts hérités de Donat et, plus généralement, de la tradition rhétorique. C'est le cas sous la plume de López Pinciano, dans la glose libre de la *Poétique* d'Aristote qu'il publie en 1596 sous le titre de *Philosophia antigua poética*¹⁹ ; c'est également vrai de Cascales dans ses *Tablas poéticas*²⁰, ou encore dans la « Aprobación » à la *Verdadera Quinta Parte de Calderón*, texte apologétique signé par le théologien Manuel de Guerra y Ribera, qui cite en latin un grand nombre d'autorités, dans une tentative de défense de l'art théâtral :

« *hæc sunt Scenicorum tolerabiliora ludorum, Comædiæ, scilicet & Tragediæ ; hoc est fabulæ Poetarum agendæ in Spectaculis, (...)* (“Lo más tolerable de sus juegos — dice Agustino — eran las comedias y tragedias, esto es, las fábulas de los poetas que se representaban en los teatros,...”)²¹

Lope de Vega utilise couramment le terme « fábula » dans ce sens générique. Dans la préface de la *Parte IV* « el poeta de la fábula » vaut pour ‘auteur du poème dramatique’ – une formulation proche de ce que l'on trouve dans les prologues dialogués des *Partes XIV* (« los autores destas fábulas » et

¹⁷ Tubau, X., *Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego de Colmenares*, Madrid, Iberoamericana, 2007, p. 27, note.

¹⁸ *Hyperdonatus - Editiones collectae antiquorum commentorum electronicae cum translatione, commentariis et adnotationibus criticis* [en ligne : <http://hyperdonat.humanum.fr/editions/html/DonEva.html> ; consulté en janvier 2016].

¹⁹ Par exemple : « Algunos definen a la comedia deste modo: ‘Comedia es fábula que, enseñando afectos particulares, manifiesta lo útil y dañoso a la vida humana’. Hay quien la define a mi parecer mejor... » (López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, dans Porqueras Mayo, A., et F. Sánchez Escribano, *op. cit.*, p. 97).

²⁰ Disputant sur l'existence de la tragi-comédie, les interlocuteurs du dialogue de Cascales ont recours au terme de *fábula* pour désigner le poème dramatique : « Castalio. — No son comedias, ni sombra de ellas. Son unos hermafroditos, unos monstruos de la poesía. Ninguna de esas fábulas tiene materia cómica, aunque más acabe en alegría. Pierio. — A lo menos llamarse han tragicomedias... » (Francisco de Cascales, *Tablas poéticas*, 1617, Porqueras Mayo, A., et F. Sánchez Escribano, *op. cit.*, p. 196-197).

²¹ *Verdadera Quinta Parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, ‘Aprobación’, Madrid, Francisco Sanz, 1682 (éd. de C. Herzig pour *IdT*).

XVI (« el Poeta de estas fábulas »). En 1621, dans *La Filomena*, lorsqu'il fait état de la quantité de pièces qu'il a écrites, c'est encore ce terme qu'il emploie :

«Mas haced reflexión en la memoria
de novecientas *fábulas* oídas
por toda España, y muchas dilatadas
al Pacífico mar [...]».²²

Ou encore dans le passage, souvent cité pour sa portée métathéâtrale, du début du second acte de *Lo fingido verdadero*, quand l'empereur Diocleciano veut qu'on lui organise un spectacle théâtral :

«Dame una nueva *fábula* que tenga
más invención, aunque carezca de arte;
que tengo gusto de español en esto,
y como me dé lo verosímil,
nunca reparo tanto en los preceptos».²³

En revanche, les deux occurrences de *fábula* dans *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* renvoient à un sens différent : « Adviértase que sólo este sujeto/tenga una acción, mirando que la *fábula*/de ninguna manera sea episódica » (v. 181-183), écrit le poète à propos de l'unité d'action. Puis, au vers 242, le poète recommande de ne pas abuser des sauts dans le temps, car dans le cas contraire, « gran rato la *fábula* se alarga », au risque de déplaire au public. Ici *fábula* a le sens d'action, de trame, ou d'histoire, équivalent au *mythos*, très fréquemment employé par exemple par Aristote dans la *Poétique*, dès lors qu'il s'agit de définir ou qualifier la structure de la pièce qui est représentée – les chapitres 7 et 8, par exemple, sont en espagnol intitulés « *Sobre la *fábula* o estructuración de los hechos* » et « *Sobre la unidad de la *fábula** » – ou encore par Robortello que Lope suit de près dans bien des vers de son discours²⁴. En ce qui concerne l'*Arte nuevo*, il n'est pas étonnant que Lope y emploie le terme dans un sens plus 'technique' (semblable à 'fable' en français), quand il s'agit pour lui de livrer le fruit de son expérience, dans cette épître supposément adressée à un poète désireux d'écrire une pièce de théâtre.

On trouve chez les poéticiens du Siècle d'or de tels emplois 'techniques' de *fábula*. Cascales, notamment quand il traite la difficile question de la structuration interne de l'action, écrit ainsi :

²² Vega Carpio, Lope de, *Obras poéticas*, éd. J. M. Blecua, Barcelone, Planeta, 1969, p. 655.

²³ Vega Carpio, Lope de, *Lo fingido verdadero*, éd. de M. T. Cattaneo, Roma, Bulzoni, 1992, v. 1210-1214, p. 98.

²⁴ Voir par exemple l'édition de Vega Carpio, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, éd. de Evangelina Rodríguez, Madrid, Castalia, 2011, qui cite en note les passages de Robortello, où apparaît le terme latin *fabula*.

«tres maneras hallo de divisiones acerca de la *fábula*: una, como vamos ahora diciendo, conexión y solución; otra en cinco actos, inventada por los gramáticos para distinción y claridad del poema, pero no mira esta división a la esencia de la *fábula*; otra es prótasis, epítasis y catástrofe. Así también entre nosotros se divide ahora la *fábula* en tres jornadas : la primera, donde se entabla la *fábula*, la segunda el aumento della con nuevos casos, la tercera, la que propiamente llamamos solución... »²⁵

Dans la seconde phrase, *fábula* n'est pas exempt d'ambiguïté, dans le sens où la division tripartite affecte autant la matière représentée (l'action, ou l'histoire) que la représentation de la pièce. On peut en dire autant de cette phrase écrite par González de Salas dans *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633), où le terme peut être compris comme désignant la fable ou la pièce dans sa totalité :

«Las [tragedias] patéticas son las que conlastimosos sucesos mueven a grande commiseración en las acciones de sus *fábulas*... »²⁶

Une autre ambiguïté, de même nature, peut faire hésiter, dans certains cas, sur le sens à donner à *fábula*, quand le mot peut désigner une pièce à sujet mythologique, ou le sujet mythologique lui-même, facilement désigné comme « fable ». Lope de Vega y a recours, quoique le nombre de ses pièces à sujet mythologique soit peu élevé, quand il intitule par exemple une de ses pièces *La fábula de Perseo, o la bella Andrómeda, una tragicomedia famosa* qu'il publie en 1621 dans sa *Parte XVI*. Dans la dédicace de *El vellocino de oro*, un premier syntagme peut être amphibologique – la « fábula de Jasón » pourrait désigner simplement la trame dont le poète s'inspire – mais à la fin de la même phrase « fábula » constitue bien une étiquette générique, qui alterne du reste avec un autre terme intéressant, « fiesta » :

«esta *fábula* de Jasón, ni escrita ni representada en competencia y oposición de la que ilustró con su presencia y hermosura el Sol de España, sino representada y escrita para acompañar su fiesta de Aranjuez, la mayor que de aquel género ha visto el mundo [...] los rudos versos de esta *fábula* [...] las señoras damas que la representaron» (éd. R. Alвити pour *IdT*).

Dans le *Baile famoso del caballero de Olmedo, compuesto por Lope de Vega*, une semblable ambiguïté pourrait affecter l'expression désignant soit une légende (celle de Daphné et Apollon), soit le 'produit fini' élaboré à partir de ce matériau (mythologique), mise dans la bouche d'un certain Perote, auteur : «La fábula, pues se usa,/ pienso hacer de Apolo y Dafne» – la suite du texte confirmant qu'il s'agit d'une histoire de métamorphoses, traitée sur le mode

²⁵ Cascales, Francisco de, *Tablas poéticas*, 1617, Sánchez Escribano, A. et Porqueras Mayo, F., *op. cit.*, p. 199.

²⁶ Dans Sánchez Escribano, A. et Porqueras Mayo, F., *op. cit.*, p. 254.

burlesque, en accord avec les conventions du sous-genre auquel appartient la pièce.²⁷

Enfin, le terme « fábula » apparaît comme un substantif de classification faisant sens par contraste avec « historia ». S'expliquant par l'opposition aristotélicienne entre le poète, qui invente, et l'historien ou le chroniqueur, qui rapporte le vrai, le doublet est très présent dans de nombreuses préfaces et dédicaces signées par le Phénix.²⁸ Lope semble apporter beaucoup de crédit à cette opposition entre sujet vrai et sujet inventé, comme s'il lui était nécessaire de s'excuser d'avoir mêlé ce qui était le produit de son imagination avec la fidélité aux faits, quand il dédicace par exemple *Don Juan de Castro* et précise qu'il faut considérer sa pièce comme une sorte d'hybride où se côtoient l'histoire (qualifiée de « verdad ») et la fantaisie (« licencia ») : « historia verdadera con otro nombre, y por la licencia referida fábula poética » (éd. D. Vaccari pour *IdT*). Dédiant *El honrado hermano*, Lope écrit de même : « No quise que fuese fábula, sino verdadera historia » (éd. A. Roquain pour *IdT*). La même hybridité est présente, toujours selon Lope, dans *El valiente Céspedes*, « fable » par son sujet amoureux, mais « histoire » grâce à ses événements réels : « Adviértase que en esta comedia los amores de don Diego son fabulosos [...]. Con este advertimiento se pueden leer sus amores como fábula, y las hazañas de Céspedes como verdadera historia... » (éd. A. García-Reidy pour *IdT*). Dans un autre paratexte, Lope adresse sa *Parte X* au marquis de Santacruz, en précisant : « Algunos podrán culparme de que ofrezco a V. Excelencia fábulas, debiendo a su valor historias... »²⁹.

Un auteur original (et dont on ne sait pas grande chose), Feliciano Enríquez de Guzmán, utilise aussi les deux substantifs comme des étiquettes génériques, pour qualifier une pièce dont elle justifie alors le titre de « tragicomedia » :

«El nombre de tragicomedia, aunque juzgado rigurosamente de alguno por impropio y no bien impuesto al *Anfitrión* de Plauto, en nuestra fábula o historia

²⁷ Voir Madroñal, A., «Piezas dramáticas breves en los últimos códices autógrafos de Lope», F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, E. Marcello (éds.), *El último Lope (1618-1635) y la escena, XXXVI Jornadas de teatro clásico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, p. 105-126 (p. 110).

²⁸ Sur l'utilisation du terme « historia » comme étiquette classificatoire, voir Couderc, C., « Fronteras genéricas, Lope de Vega ante la tragicomedia », *Criticón*, 122 (2014), p. 67-82.

²⁹ Voir Vega Carpio, Lope de, *Décima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio ... sacadas de sus originales. Dirigidas por el mismo al Excelentísimo señor Marqués de Santacruz*, Madrid, Por la viuda de Alonso Martín de Balboa. A costa de Miguel de Siles mercader de libros, 1618: «Al Excelentísimo Señor, Marqués de Santacruz, Capitán General de la escuadra de España», non paginé (nous modernisons l'orthographe).

tiene toda propiedad porque contiene dos partes y dobles argumentos: trágicos y cómicos».³⁰

À vrai dire, cette dramaturge se positionne, notamment dans les abondants paratextes qui accompagnent la publication de sa *Tragicomedia*, dans un rapport critique à l'égard de la poétique de la *Comedia Nueva* lopesque. Aussi n'est-il pas impossible qu'elle soit simplement en train de brouiller les pistes sciemment, et de jouer avec ironie avec un vocabulaire taxinomique qui ne la convainc pas.

On retrouve le doublet *historia/fábula* pour opposer sujet grave et sujet inventé, notamment autour d'un thème amoureux, à propos du théâtre de Calderón. Non pas sous la plume de celui-ci mais sous celle de Vera Tassis, qui publie en 1682, un an après la mort de l'auteur, la *Verdadera quinta parte* de ses *comedias*. Dans l'avertissement aux lecteurs (« Advertencias a los que leyeren »), qui ouvre le volume, et qui contient notamment une utile liste des *comedias* authentiques de Calderón, Vera Tassis reprend la distinction histoire/fable, qui devient une simple bipartition du corpus caldéronien entre deux types de pièces, exception faite des *autos sacramentales* : « Veán las comedias de historia, o *fábula* o cualquiera de los autos sacramentales, y admirarán conceptos, sentencias, tropos y figuras inimitables » (éd. J. C. Garrot pour *IdT*).

Des remarques qui précèdent, et qui pourraient sans aucun doute être prolongées par une série plus abondante d'exemples, nous retiendrons simplement trois choses. La première est l'utilité heuristique des genres et des mots qui les désignent :³¹ pas seulement pour les spécialistes qui aujourd'hui analysent les textes anciens, mais déjà, au Siècle d'Or, pour les lettrés et les dramaturges qui écrivent du théâtre, ou qui écrivent sur le théâtre. La deuxième est que la tentative classificatoire fait émerger des catégories prenant la forme de ce que l'on appellera, à défaut d'autre chose, des formules variées : si les différents syntagmes nominaux peuvent donner lieu à des variantes très nombreuses grâce à l'ajout d'un adjectif à l'hypéronymique *comedia*, la tendance semble forte à préférer, dans la taxinomie, le substantif pour désigner une catégorie, comme le montrent les emplois de *comedia*, de *fábula*, d'*historia*. La troisième est que dans leurs tentatives de classification, les écrivains du Siècle d'Or, et de façon remarquable les dramaturges eux-mêmes, prennent en compte des critères principalement thématiques, ou liés à l'*inventio*, mais semblent peu se préoccuper du mode de l'imitation (pour le dire en termes aristotéliens), c'est-à-dire à la spécificité théâtrale, ou dramatique, de leur écriture. Même si la question mérite sans doute d'être

³⁰ Enríquez de Guzmán, Feliciano, *Tragicomedia Los Jardines y campos sabeos*, «Prólogo a los lectores», 1624 (éd. E. Villegas de la Torre pour *IdT*).

³¹ Comme l'observe Marielle Macé au début de son livre sur le genre (Macé, M., *Le genre littéraire. Textes choisis et présentés par Marielle Macé*, Paris, Flammarion, 2004, p. 13-18).

approfondie, ce fait n'est au fond pas vraiment paradoxal, si l'on tient compte que la plupart des textes que nous avons cités renvoient moins à l'art dramatique entendu comme représentation qu'à la lecture des textes des *comedias* au moment de leur publication.