

De la chronique à la tragi-comédie : *Le Siège de Breda* par Calderòn de la Barca

Charles V. Aubrun



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/260>

DOI : 10.4000/baroque.260

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 janvier 1967

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Charles V. Aubrun, « De la chronique à la tragi-comédie : *Le Siège de Breda* par Calderòn de la Barca », *Baroque* [En ligne], 2 | 1967, mis en ligne le 24 mars 2012, consulté le 09 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/260> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/baroque.260>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2020.

© Tous droits réservés

De la chronique à la tragi-comédie : *Le Siège de Breda* par Calderón de la Barca

Charles V. Aubrun

- 1 Rappelons d'abord que, dans l'optique des écrivains espagnols des XVI^e et XVII^e siècles, les belles-lettres comportent trois genres, trois seulement : la poésie lyrique, l'épopée et le théâtre¹. Quand l'« essence » de chacun de ces genres « se réalise » dans une œuvre, c'est toujours sous une forme mixte et impure², différente selon l'époque, le lieu et l'histoire. Autrement dit, temps, lieu et causalité donnent une forme et un contenu aux idées descendues de leur centre, le neuvième ciel. Par conséquent, dans une conjoncture historique donnée, un seul genre littéraire prédomine, car le présent, le milieu et l'héritage du passé font un sort privilégié, tantôt au chant, tantôt au récit, tantôt à la comédie, qu'ils constituent en cadres des deux autres genres écartés.
- 2 Entre 1580 et 1625 environ, en Espagne, et dans la ligne de sa tradition littéraire, ce genre prédominant, mixte et impur, c'est l'épopée, au jugement des lettrés. « Sublime », elle traduit *l'Iliade*, *l'Odyssée*, *l'Enéide*. « Médiocre », elle offre une variation de ces modèles, tels la *Circé* (1624), de Lope de Vega ou le *Bernardo* (1624) de Balbuena³, ou les versions en vers de *l'Orlando furioso*⁴. « Infime » et en prose, elle se nomme livre de chevalerie ou pastoral (nous disons aujourd'hui, le « roman »). Sublime ou médiocre ou infime, de toute manière, elle comporte des morceaux de bravoure hétérogènes : des poèmes lyriques et des péripéties dramatiques.
- 3 Toute cette littérature narrative répond à une vision épique du monde⁵. Plus encore, elle la fixe et la formule, et elle aide les hommes de ce temps à la faire passer concrètement dans l'histoire. L'Espagnol vit *épiquement*, et cela en pleine conscience, même lorsque, déçu par ses expériences proprement héroïques, il doit se reconnaître dans ce picaro de Guzman de Alfarache, dans ce fou de son Quichotte ou dans ce rustaud à la fois madré et crédule de Sancho. Et l'histoire d'Espagne qu'il secrète spontanément, à la fin du règne de Philippe II et sous le règne de Philippe III ressemble à l'un de ces romans où un gueux déboussolé va de succès sordide en échec absurde,

« va viviendo » sans que sa vie parvienne à prendre un sens (puisqu'elle est dépourvue d'avenir).

- 4 Or, à partir de 1618-1620, une nouvelle conception de l'homme agissant dans le monde se fait jour. La littérature en témoigne, et notamment, les traités d'ascétique ou de politique⁶. Peu à peu, la « nouvelle comédie » s'est dégagée de la mésestime où la tenaient les mentors de la vie intellectuelle⁷. Lope de Vega, Tirso de Molina, Mira de Amescua et d'autres hommes d'Eglise infléchissent le répertoire de leurs thèmes ; ils gagnent l'oreille et la faveur des beaux esprits traditionalistes, fût-ce au prix de palinodies sérieuses ou ironiques. Aussi bien, genre désormais prépondérant et envahissant, c'est au tour du théâtre, fondé sur la « peur », entendez la surprise angoissante, d'intégrer des éléments empruntés aux deux autres genres, c'est-à-dire la narration épique basée sur la pitié, et le poème lyrique dont le ressort est l'admiration. Ce théâtre, en général, se présente sous une forme composite, la tragi-comédie. Et ses éléments, pour traditionnels qu'ils soient, trouvent dans la nouvelle structure une fonction originale. Ainsi, le coup de théâtre remplace souvent l'épisode de la narration, les personnages ont des emplois qui se définissent par couples, l'un par rapport à l'autre : galant-dame, galant-gracioso, etc. ; même si le dénouement est connu à l'avance, les traverses le retardent et suspendent l'attention, de longues tirades exposent l'intrigue, ses tenants et ses aboutissants ; chansons et sonnets, fables et anecdotes gratuites imbriquent leurs proses sereines dans le constant remuement de l'action.
- 5 Surtout, la grande nouveauté de ce genre triomphant, c'est que le chaos et la confusion qui règnent dans l'intrigue sur 2800 ou 2900 vers s'achèvent en fin d'ouvrage – cent ou deux cents vers – sur la restauration de l'ordre altéré. Au contraire de ce qui se passe dans la littérature épico-romanesque de 1580-1620, l'action se ramasse et se résout une fois pour toutes au bout du compte et, fait important, ce dénouement, pourtant concret, surgit de l'au-delà, hors du temps, hors de l'espace et hors de la causalité. C'est un Dieu descendu des cintres, image du Tout-Puissant, qui l'impose aux personnages ; car il semble que ceux-ci soient incapables de trouver d'eux-mêmes une solution définitive à leurs affaires. Le temps d'un éclair, l'ordre éternel et absolu triomphe aux sons de l'harmonie céleste. C'est comme si l'intrigue très humaine trouvait tout de même sa justification dans une ultime péripétie quasi sacramentale : justice dans la tragi-comédie, mariage dans la comédie et, dans la comédie historique telle que *Le Siège de Bréda*, la paix. Or, nous l'avons dit, l'attitude d'esprit qui est à l'origine de la nouvelle comédie dramatise également une autre création de l'homme, l'élaboration de l'histoire. Car l'homme agissant dans le monde se voit comme un personnage de théâtre. Il perd ainsi son être intrinsèque, son identité, son unicité. Il se connaît seulement dans ses déchirements intérieurs, ses relations avec autrui, dans ses confrontations et ses oppositions, bref il se réalise dramatiquement sur les tréteaux de sa communauté, l'Espagne. Sa vie lui apparaît comme une tragi-comédie où le mariage, le jugement de la société ou le trépas mettent une fin merveilleuse, c'est-à-dire surnaturelle à ses agitations. Ce qui à ses yeux, entre 1580 et 1620, était un « suceso », un épisode, un incident, un « maillon » dans la « chaîne » de l'histoire lui apparaît comme une nouveauté (*novedad*), une altération (*alteracion*), bref une péripétie dramatique.
- 6 Faut-il voir dans cette attitude d'esprit non seulement la cause mais la conséquence directe des malheurs de l'Espagne en ce temps ? Le cours de l'histoire serait-il devenu

plus dramatique soudain vers 1618-1621, à partir de la disgrâce d'un favori, de l'exécution d'un commis concussionnaire et des martyres de la foi au Japon ? Nous ne saurions le prétendre. Mais c'est un fait que la nation assume pleinement son déclin à partir de 1621 et que, dans les terribles « accidents du parcours » auxquels elle est soumise, elle voit avec fierté la preuve qu'elle demeure l'instrument de la Providence et le banc d'essai privilégié du Dieu tout-puissant. Son histoire prend donc désormais un sens, car la société s'inscrit dans une certaine téléologie et l'individu dans une eschatologie précise.

- 7 Mais, comment les Espagnols parviennent-ils à rendre compte de leur changement de perspective ? Quevedo cherche dans l'œuvre des Stoïciens la clef de leur nouvelle attitude et de leur nouveau comportement devers l'histoire. Or, Calderón emprunte à ce traducteur d'Épictète un thème hautement significatif. Vers 1645, il écrit et fait représenter un *auto-sacramental* intitulé : *El gran Teatro del mundo*⁸, où nous voulons voir une étape intermédiaire entre la vie dramatique vécue et sa conception intellectuelle.
- 8 Résumons-le : les hommes sont des acteurs auxquels le Monde (la société) a distribué, dès leur naissance, des rôles et les costumes ou insignes correspondants. Il incombe à chacun d'eux de jouer son rôle avec propriété et de faire honneur à son insigne. Or, la pièce est une *commedia dell'arte* spontanément improvisée par l'ensemble de la troupe. Les emplois sont fixes et limités en nombre : le pauvre, le riche, le paysan, le clerc, le noble, le roi... Lorsque, à la fin de la représentation, la mort survient, l'homme cesse de mener une vie de fiction ; il entre dans la vie éternelle où une place lui est adjugée, non certes selon sa réussite ou son habileté, mais selon la bonne volonté avec laquelle il a tenu tant bien que mal son rôle sur scène de son vivant. C'est ainsi que le pauvre sans rancœur, le riche charitable, le paysan content de son sort, le noble généreux, le clerc pieux et le roi juste jouiront de la gloire divine. Mais ceux qui essaient de changer d'état, ceux qui revendiquent, usurpent ou trichent, ceux-là sont damnés. La vie s'assimile donc à une tragi-comédie. Le dénouement, pour terrible et sanglant qu'il soit, en est toujours heureux : ou bien il rétablit l'ordre altéré par les sots et par les aveugles ; ou bien il confirme l'ordre que maintenaient envers et contre tous les hommes de jugement éclairés par la Grâce divine. Somme toute, les hommes, agissant selon leur entendement et leur libre arbitre, ont servi également, les uns dans la discipline, les autres dans les dérèglements, les desseins de la Providence. Il y a certes un Bien et un Mal, mais, puisque toute action est un choix plus ou moins éclairé, puisque toute action résulte d'un pari, il n'y a plus de bons ni de méchants ; et tous, sans exception, servent, coopèrent à une œuvre dont le projet et la fin ultime leur échappent. Lorsque le rideau, tombe, voici les acteurs sur le devant de la scène, faux vainqueurs, faux vaincus et tous éclopés, rendus l'espace d'un instant à leur être premier dans la lumière radieuse que verse le Dieu de l'histoire sur leur champ de bataille.
- 9 *El gran Teatro del mundo* permet de mieux comprendre l'atmosphère et la noblesse des attitudes des personnages dépeints par Vélasquez dans son tableau « Les Lances » ou « La Reddition de Bréda⁹ ». Il donne aussi la « raison » des personnages de la pièce de Calderón et il rend compte de son économie intérieure. En outre, *El Sitio de Breda* présente un intérêt particulier par sa date (1626) et par son thème : une relation historique, la pièce se situe à la charnière de deux visions, épique et puis dramatique, du monde, à la charnière aussi bien de deux conjonctures socio-culturelles cohérentes : celle qui va de 1580 à 1625 et celle qui va de 1618 à 1700¹⁰.

- 10 À la source du *Sitio de Breda* (1626), se trouve la *Obsidio bredana*, une relation historique de Herman Hugo, de la Compagnie de Jésus, publiée en 1626, à peine un an après l'événement¹¹. Ce récit se serait plutôt prêté à une transposition épique et même à une interprétation lyrique sous forme de dithyrambe ; or, il trouve son expression littéraire dans une comédie : le fait est significatif de l'engouement contemporain pour toute dramatisation. La proximité des faits empêche l'auteur de prendre des libertés excessives, qui eussent été parfaitement admises dans les pièces historiques se référant à un passé plus lointain. Le transfert de la narration d'événements contemporains sur le plan de la comédie n'était donc pas facile. Calderòn avoue son embarras. Sa dramatisation doit respecter la vérité historique :

Y que no pone el poeta
la impropiedad en su casa¹².

- 11 Et puis il faut organiser entre une vingtaine de personnages représentatifs des confrontations et des conflits dramatiques, mais dans les limites de la vraisemblance. Pour cela, il lui convient d'introduire quelques personnages non historiques ; or, il n'y a point de vraie comédie sans fable, sans fiction. Il se soumet, non sans en faire état, à toutes ces lois contradictoires : « obligado a tantas leyes ».
- 12 Voici d'abord ce qu'il trouve dans la chronique de Hugo :
- Spinola doit renoncer au siège de Grave. Il propose à l'Infante Isabel Clara Eugenia, qui gouverne les Pays-Bas, de mettre le siège devant Bréda ; il réunit son État-Major à Gilzen, et son armée à Turnhout. Le Chroniqueur passe numériquement les troupes en revue. Dans le camp de Philippe IV, de 18.000 à 25.000 soldats italiens, allemands, hollandais, wallons, bourguignons, anglais et même espagnols. Justin de Nassau, qui commande la place assiégée, est moins bien pourvu, mais il demande du renfort à Maurice de Nassau. Or, celui-ci tombe malade et meurt. Les vivres manquent à Bréda. Quelques habitants tentent de gagner la campagne, mais l'armée de Spinola les refoule. Pour desserrer l'étreinte, les Protestants inondent les champs mais Spinola parvient à endiguer la crue. Le scorbut décime la population. Des renforts anglais et français ne parviennent pas jusqu'aux assiégés ; ils sont pris par les glaces. Henri de Nassau fait une dernière tentative avec des troupes allemandes pour secourir la cité. Il échoue devant l'héroïsme des Italiens. C'est alors que Spinola mande un négociateur, le comte de Bergas¹³, à Justin qui est malade. Les deux adversaires discutent des capitulations et se mettent d'accord au prix de concessions mutuelles. Enfin, les troupes assiégées sortent avec les honneurs de la guerre. Justin remet les clefs, de la ville à Spinola.
- 13 On le voit, la narration historique, qui représente pourtant déjà un choix dans les, événements et une simplification de leur cours, demeure encore bien complexe et embrouillée. Par nature elle est aride, elle manque de couleurs et de sentiments ; les chefs de guerre sont trop nombreux et leurs exploits, leurs ruses, les aléas des combats feraient d'excellents épisodes dans un chant d'épopée, mais ils ne bouleversent pas, ils ne retournent jamais la situation. Le dramaturge peut en conserver quelques-uns, mais il faut en transformer d'autres en vrais coups de théâtre, en péripéties.
- 14 Comment va procéder Calderòn ?
- D'abord, il doit tendre un ressort important : l'admiration, et pour cela, introduire des éléments lyriques dans la pièce. On en trouve de trois sortes : les descriptions et les

portraits, les déclarations de sentiments et enfin les dithyrambes, les imprécations et les prophéties. En voici trois échantillons.

15 Voici, telle que la voit une dame, l'armée espagnole :

Si nombreuse que la sphère céleste, se voyant tout à fait égalée en ses belles lumières, se prit à envier cette troupe qui, heureuse rivale, l'emportait sur elle tant par l'éclat de la foudre que par le nombre des étoiles et la faisait pâlir. Oui, je l'ai vue, cette armée, en pleine campagne, quand elle se rendait de Quilche à Bréda : et mille fois je pensai que l'hiver s'y mariait pompeusement à l'été. Car, étonnant le ciel même, la rigueur des armes et la couleur des panaches prenaient la figure l'une d'une montagne de glace, l'autre d'une prairie de fleurs.
(vv. 536-554).

16 Voici une déclaration de sentiments :

La fleur précoce ressent la fureur glacée de la bise, la pierre éprouve de la douleur lorsqu'on l'arrache de son roc ; le fauve gémit, le poisson muet clame sa souffrance, et l'oiseau, de son chant doux et suave, chante l'amour et pleure le zèle-jaloux. Partout l'être le plus fruste sait dire son malheur. Le ciel lui-même s'assombrit, se couvre d'une nuée noire ; serait-il insensible, du moins il ne le paraît pas. Toute chose donc ressent le changement : il arrive que la terre tremble, que l'air s'émeuve, que l'eau de la mer mugisse et que le feu solaire fasse la guerre au monde ; toute chose ici-bas exprime sa douleur. Et moi ne le pourrais-je pas ? Quand j'attendais, pauvre de moi, l'amoureuse étreinte de mon ami, de mon époux, je le vis blessé à mort dans mes bras, l'aine fendue, les armes brisées et par ses funestes plaies - ô fortune-ennemie - entraient mille morts, s'échappaient mille vies.
(vv. 465-494)

17 Voici enfin l'imprécation :

Tel dans la rue déserte, trébuche la voix tremblante, sur des cadavres pour rejoindre son épouse. Balbutiant il veut prendre congé, il doute, il n'ose, car il craint que son âme ne s'échappe s'il ouvre les lèvres... Tel autre refuse la triste nourriture et la maigre part qui lui revient, il emporte la moitié de son père infirme qui ne vit que de son souffle... Bréda se prend-elle pour Numance ? Aspire-t-elle à une gloire aussi vaine ? Serait-ce la. première victoire emportée par les Espagnols ou la-plus importante ? Je vous le dis : la guerre ne consiste pas à perdre, mais à gagner. Pourquoi ne nous rendons-nous pas ? Il n'y a point de liberté perdue qui vaille la vie ! Allons nous livrer.

18 Ces atours lyriques s'entremêlent, dans le déroulement de l'action, à des éléments épiques, mais ceux-ci sont plus importants encore étant donné le thème. Ils doivent servir à informer le spectateur et susciter sa pitié. Comme dans l'épopée, les soldats anonymes, soumis à l'aveugle Fortune, luttent, tombent et triomphent pour Dieu et pour le Roi ; quelques chefs se muent en héros. L'énumération des troupes et la description technique des fortifications apportent dans leur sécheresse et leur terminologie, en apparence seulement prosaïques, des effets de style propres au genre épique. En voici un exemple, que le lecteur voudra bien comparer à la description lyrique de l'armée, faite par une dame (voir *supra*).

19 Le général Spinola s'adresse à Sigismond, prince de Pologne :

Voici, Excellence, cette Bréda invincible, la place forte des rebelles. Aux Pays-Bas elle est à la frontière de la Batavie, de la Zélande et du Brabant, comme l'indique le nom de sa rivière, car « marche » en flamand signifie « confin » en castillan. Elle est à 51 degrés latitude Nord, la rigueur de ses vents le prouve assez. Le site est triangulaire ; au sommet trois portes, de Zineken, de Balduc et d'Anvers. Trois superbes boulevards sont du ressort des Français et des Wallons, sous les ordres d'un colonel très fier et ingénieux et qui connaît son métier et ses responsabilités ;

sans lui, la place se serait rendue ; mais il les tient en alerte et les encourage. Ce colonel c'est Morgan, un Anglais. Hauterive et Gris commandent trois autres bastions, et les quatre qui restent sont sous les ordres de Lokeren. Justin de Nassau, le gouverneur de la ville, fait montre d'un grand cœur et d'une grande prudence. Dans la ville, il y a un temple somptueux. Hélas on y prêche, là ma langue fourche, le souffle me manque et ma voix se trouble. Des prêches! Des prêches de prédicants¹⁴ !

- 20 Pour replacer l'incident de Bréda dans l'histoire contemporaine et mieux marquer à nos yeux son importance, et donc l'importance de son sujet, Calderón fait lire à Spinola la *Gazette*, qui annonce entre autres événements une sédition à Gênes, son pays natal. Puis, notre dramaturge prend, toujours sur le mode épique, des centaines de vers pour nous informer par le menu des capitulations conclues par les deux chefs de guerre, Justin de Nassau et Spinola, d'un commun accord et non point imposées ou octroyées par les vainqueurs.
- 21 Il restait à intégrer les morceaux de bravoure lyriques et les morceaux de bravoure épiques dans une structure proprement théâtrale. Il restait à tendre le ressort dramatique par excellence, la terreur (ou anxiété, *suspensión del ánimo*).
- 22 L'action, d'abord, s'organise autour de deux motifs, comme un champ de forces autour de deux pôles. Le premier, c'est la foi-fidélité. L'autre, c'est l'amour. Les personnages historiques autour de Spinola prennent en charge le premier sur le plan épico-dramatique : ils œuvrent pour la foi religieuse et pour la fidélité au Roi. Pour tenir, l'autre pôle, l'amour, Calderón se sent bien contraint d'inventer des personnages autour de Flora. Il compte sur les dames pour ses effets lyrico-dramatiques. Ainsi les montre-t-il penchées aux créneaux de la ville assiégée, engageant une conversation galante, un jour de trêve, avec les courtois soldats espagnols au pied des remparts. Elles provoquent une tension passagère de l'intérêt lorsqu'elles expriment le désir de la population civile de se rendre aux Espagnols contre l'obstination des militaires « jusqu'aboutistes ». Mais, constatons-le, Calderón n'a pas réussi à faire de ces « utilités » de véritables « emplois », ni donc à assurer la cohérence à son récit dramatique. Maladresse ou précipitation : à la scène finale, lors de la remise des clés de la ville, il oublie de détendre son ressort : les dames n'apparaissent pas.
- 23 Le temps historique qui va de juin-juillet 1624 au 2 juin 1625 ne correspond pas au temps de l'action dramatique, laquelle va explicitement du 26 août 1624 au 6 juin 1625. Le terminus *a quo* permet de supprimer un échec espagnol immédiatement antérieur ; le terminus *ad quem* est essentiel dans l'esprit de Calderón et pour la vraie compréhension de son ouvrage. Nous en reparlerons.
- 24 Le lieu témoigne d'une organisation duelle, dramatique de la pièce. On passe de Turnhout la plaine à Bréda le siège, de l'état-major des Espagnols au Conseil de guerre des Hollandais, du camp protestant au camp catholique. À deux reprises seulement, les personnages se rencontrent en un même lieu, et c'est de façon significative, lorsque la concorde se fait entre des soldats assiégeants et des dames assiégées, et lorsque la paix des braves réconcilie tout le monde avec lui-même, dans la scène finale. Car si le monde des hommes est naturellement divisé par des tranchées et des murailles, son unité spirituelle ou surnaturelle abolit les différences de lieu, aux rares instants où elle se manifeste.
- 25 Il revient à une vingtaine de personnages de représenter les armées en présence, quarante mille hommes peut-être. La musique et les bruits de fond – en coulisse –

pallient, autant que faire se peut, cette invraisemblance. Les personnages sont confrontés tour à tour au chef de guerre, Spinola, et à la dame, Flora, les deux pôles de l'action. Ainsi se définissent-ils au regard de ces deux personnages « absolus », parangons des vertus masculines et féminines. Car Spinola est la noblesse, la générosité, la vaillance, la diligence, l'intelligence incarnées. Flora représente toute la beauté, la tendresse, la subtilité, la délicatesse de la femme, la piété filiale et l'amour maternel.

- 26 Deux personnages reçoivent toute la charge du comique, élément nécessaire. L'un, Balanzon, tire ses effets de son amputation en coulisse et puis de sa jambe de bois (le public de ce temps n'a pas notre sorte de sensibilité). Or, ici, Calderón triche avec les données de l'histoire. Car, le baron de Ballançon, bourguignon, avait perdu une jambe, non à Bréda, mais à Ostende en 1604. C'est « de bonne guerre » en dramaturgie.
- 27 L'autre personnage comique se nomme le capitaine Alfonso Ladron¹⁵. Selon une tradition bien ancrée de la comédie espagnole, l'auteur se glisse dans la peau de ce « gracioso ». Par son truchement, Calderón, prenant ses distances par rapport à sa pièce, la juge et en souligne le caractère fictif auprès du public, au moyen des apartés. Car un bon auteur doit mépriser les effets trop faciles de l'illusion dite comique.
- 28 Enfin, le dramaturge a dû transformer de nombreux « épisodes » de la narration historique (sorte d'épopée au degré zéro) en péripéties théâtrales, les incidents en coups de théâtre. Il invente même de toute pièce des options proprement dramatiques. Citons quelques exemples. Lorsque Morgan et Justin Nassau décident d'expulser de la ville les bouches inutiles, Flora reçoit le cruel privilège de choisir qui, de son père ou de son enfant, sera rejeté vers les lignes ennemies. Ailleurs, c'est le feu qui éclate soudain dans les cabanes de paysans où s'étaient réfugiées les dames. On voit aussi Spinola pâlir à la lecture de la *Gazette* : il apprend que sa chère ville natale, Gênes, est menacée par l'insurrection ; le cœur brisé, il décide de rester à Bréda, où le retient la mission que lui confia son maître, le roi d'Espagne. Autres « suspens » dramatiques : les civils réclament la reddition ; les soldats s'y opposent. Dans le camp catholique, les Espagnols acceptent la capitulation honorable des Hollandais, à condition que les prédicants de Luther soient expulsés ; les autres soldats, moins délicats sur l'honneur et sur la religion, s'opposent à tout accord préalable, qui leur interdirait de mettre la ville à sac. Et, à chaque instant, le fracas d'un boulet ou la musique discordante de la trompette guerrière viennent interrompre de nobles harangues ou de savantes considérations sur l'art militaire. Toujours pour l'effet dramatique, Calderón altère les données de l'histoire, qui rapportait l'entrevue d'un délégué de Spinola et d'un représentant de Julien. Il met en scène deux négociateurs d'un côté, deux de l'autre. Or, dans le même camp, on n'est point d'accord ; à chaque instant, l'intransigeance de l'extrémiste met en danger le pacte difficile accepté par le modéré et tout est toujours remis en question.
- 29 Deux incidents rapportés par la chronique se prêtaient à une mise en valeur dramatique : le drapeau blanc hissé sur les créneaux et le défilé des vaincus devant les vainqueurs. Or, Calderón en rajoute. Il déplace audacieusement la date de la chute de Bréda et la fait coïncider avec la veille de la Fête-Dieu. Ainsi les Espagnols peuvent-ils rendre grâce à Dieu, par un solennel *Te deum*, d'une victoire qui est à la fois celle de leurs armes et celle du sacrement du Corpus Christi, honni par les hérétiques « prédicants ».
- 30 Or, par le moyen de cette importante ellipse à l'histoire, Calderón va donner à son dénouement une dimension surnaturelle. La prise de Bréda n'était qu'un accident de

Fortune ; elle devient dès lors un fait de la Providence « divine », *El Sitio de Breda* se dégageait mal de la narration originale ; grâce à cette fin sublime, elle devient une vraie tragi-comédie. Car l'action confuse des hommes, qui se déroule au long d'une intrigue toute humaine, épico-comique au sens propre du terme, s'achève lorsque, prenant enfin une signification, elle révèle « tragiquement » la volonté de Dieu.

- 31 Aussi bien les spectateurs prennent conscience de ce merveilleux dépassement de la petite histoire que ne pouvaient pas même prévoir les vainqueurs de Bréda. Ils se voient, sous leurs traits, comme des personnages au grand théâtre du monde, humbles instruments d'une fin surnaturelle.

- 32 Les intentions de l'auteur, pour ambitieuses qu'elles soient, ne sont pas garantes de la qualité de son ouvrage. Notre « explication génétique », qui les a découverts, a révélé aussi bien ses mobiles subconscients : une vision « polémique » de l'homme agissant dans le monde, une vision « dramatique » de l'histoire.

- 33 Cette sorte de critique permettrait tout au plus de porter un jugement sur la valeur humaine de l'écrivain, et même sur son mode d'écriture. Mais la valeur esthétique de l'écrit en forme, définitif et fixé à tout jamais, lui échappe. De même l'histoire littéraire pourrait nous dire les tenants et les aboutissants de ce texte, influencé et influent, mais leur existence ne constitue pas non plus un critère de qualité. La sociologie culturelle enfin découvrirait les racines cachées de l'œuvre dans la communauté contemporaine ; mais la beauté d'une plante ne se déduit pas de l'enchevêtrement ou de la profondeur des racines dans son humus ; la beauté de l'œuvre ne dépend pas de son engagement. Toutes ces « méthodes d'approche » en définitive ne sont que les servantes, efficaces et diligentes, de la critique littéraire. Mais il revient à la critique littéraire seule de faire apparaître la qualité esthétique de l'ouvrage. Il nous revient de dire l'essentiel : que vaut *El Sitio de Breda* ?

- 34 Si nous faisons abstraction dans la pièce de tout ce qui relève de ses formes, qui sont contingentes et empruntées à son temps, et si nous faisons abstraction de son idéologie non moins banale, non moins accidentelle, alors, s'effondre-t-elle et en reste-t-il autre chose qu'une ruine dérisoire, tels ces amoncellements de pierres, tristes vestiges de temples autrefois somptueux, qui font battre le cœur des seuls archéologues ? Ou bien, en pratiquant sur la pièce cette réduction (que l'on dit parfois phénoménologique), une structure et une signification se dégagent-elles, qui demeurent et demeureront toujours valides ?

- 35 La *structure* d'abord. C'est une sorte de réseau couvrant près de trois mille vers. Il est fait de mailles opposées l'une à l'autre, si l'on veut bien nommer ainsi les scènes qui s'opposent dans un ordre généralement alterné. Le filet est fermé, très mal il est vrai : fermé parce que la reddition de Bréda est posée et connue dès la première scène ; mal fermé, parce qu'une ligne de tension se perd avant la fin : une intrigue vaguement galante – l'action secondaire – n'aboutit point. Quant aux personnages, ils révèlent leur nature et leur fonction par et dans leurs confrontations systématiques. En fin de compte, lorsque l'ultime péripétie dévoile inopinément les traits de leur destin, leur réconciliation rassemble sur scène tous leurs contrastes naturels en une harmonie totale, surnaturelle. Le thème, jusqu'alors indistinct, apparaît en toute clarté, tel un poisson ramené du fond des eaux. Et cette révélation justifie l'emmaillage spécial du

filet que notre auteur jette sur lui. La mélodie paisible des cieux règne alors sur un monde naguère agité, confus et bruyant. Or, ne l'oublions pas, cette confusion, ces désaccords, la dissymétrie obstinément duelle, la duplicité des aspects opposés, l'alternance des lieux et des décors, le style coruscant et retors et le langage ambigu et plein de sophismes sont les conditions mêmes du majestueux triomphe de l'ordre, simple, unique, clair. Ainsi, dans un temple baroque, la sphérique coupole couronne-t-elle la masse proliférante des atours. Ainsi, dans un opéra de Wagner, le mythe, grâce au leitmotiv, préside à la profusion frémissante des motifs.

- 36 La *signification* est intimement liée à cette structure. La voici : l'équilibre de l'homme et l'équilibre de la société sont toujours, par « nature », mouvants et instables, toujours remis en question. Et cependant, jusque dans les ténèbres, l'homme reste à l'image de son créateur ; jusque dans son agitation, la société ne cesse d'accomplir à travers lui les desseins de sa Providence. Ce n'est pas seulement pour Calderòn et son public madrilène que la paix est le fruit d'une rude et généreuse guerre contre le chaos : l'ordre résulte et ne peut résulter que du siège rigoureux auquel l'homme soumet les forces du désordre surgies spontanément de son sein et du sein de sa communauté.
- 37 Selon cette vision tragi-comique, la vie serait faite de choix. Elle irait du oui au non, du non au oui sans jamais le dépasser. Point de dialectique, point de troisième terme, si ce n'est sur un plan qui n'est pas le sien, celui de l'éternité. Or, l'homme ne peut savoir de science certaine quel est le bon choix et quel est le mauvais ; son entendement n'est pas suffisant pour résoudre ses problèmes éthiques. Sans doute, la grâce – l'inspiration – lui fait-elle entendre son appel ; mais elle demeure sybilline. Qu'importe ? Dieu utilise ses choix heureux – bonnes œuvres – comme exemples, et ses choix malheureux – fautes ou erreurs – comme repoussoirs ; car les uns et les autres sont également efficaces aux yeux de sa Providence. Cependant, dans ses tribulations et ses errements, il resterait un recours à l'homme : se soumettre aux lois qui régissent la nature, tant en lui-même que dans le corps social, car elles sont d'origine divine.
- 38 En 1605, Cervantès croyait encore que l'homme légitimement pouvait infléchir ces lois et, par exemple, chercher à améliorer son état. En 1626, Calderòn enjoint à l'homme d'accomplir aveuglément les devoirs de son état, sans chercher à en changer ni même à le modifier.
- 39 De même que la vie, l'histoire serait une suite d'options dramatiques. Bonnes et mauvaises, elles sont également utiles et répondent aux desseins secrets de la Providence. Que cette Providence use à l'égard de la société du châtement catastrophique ou de la gracieuse récompense, sa justice distributive n'a d'autre loi que la plus grande gloire de Dieu.
- 40 La *structure* et la *signification* du *Sitio de Breda*, telle que nous venons de les décrire, témoignent donc de l'existence d'un schème virtuel (entre autres), relativement invariant, où peut s'inscrire le comportement de l'homme dans le monde. Et il s'est réalisé concrètement selon les formes et avec les contenus propres à l'Espagne de 1626. Hâtons-nous d'ajouter que ni le schème invariant virtuel, ni le « pattern » idéologique et formel qui le réalise ne constituent des lois de Nature¹⁶. Car le schème n'est qu'un postulat récurrent; et le « pattern », unique, « colle » à une seule conjoncture socio-culturelle.
- 41 L'hypothèse baroque a dramatisé l'existence au XVII^e siècle. Des contradictions intérieures sont venues vers 1700 détruire ce beau système. Alors s'implantèrent un autre style de vie et un autre style de l'écriture littéraire. Mors la tragi-comédie

baroque cessa de s'offrir comme le modèle de nos histoires et de nos amours. Mais il reste qu'elle fait vibrer en nous des cordes oubliées, il reste qu'elles émeuvent en nous un fond de culture depuis longtemps décanté et toujours présent. Pourquoi y sommes-nous devenus plus sensibles en ce milieu du xx^e siècle ? Il semblerait que notre présent corresponde mystérieusement à ce passé. Tout comme Calderón, tout comme l'Espagne aux abois, de fait, nous avons cessé de croire à l'autonomie de la personne humaine.

NOTES

1. « No ai mas que tres especies que son epica, lyrica i scenica » Cascales, *Cartas* citée par M. Newels, *Die dramatischen gattungen...* Cologne, 1959. La fiction, effet du transfert de la réalité par le moyen de la « mimesis », est un élément essentiel des belles-lettres. Ainsi, l'histoire, le traité ou le sermon, qui n'en comportent pas, sont absents des préoccupations des beaux esprits; ils relèvent de la *Rhétorique*.

Signe des temps (1623) : dans son adaptation de la *Poétique* d'Aristote (selon Heinsius) Juan Rizo ne veut connaître que la Tragédie, la Comédie et l'Épopée (ou poème héroïque). Conscient d'avoir éliminé la poésie lyrique, il se justifie en invoquant la « philosophie morale et civile » : « Las Epigrammas, Elegias, Odas y otras seme jantes composiciones no pueden ayudar commumente a lo publico, como cosas de poco momento ».... (folio I). Le manuscrit de Rizo vient d'être édité par Margarete Newels (Cologne et Wiesbaden).

2. De même, les quatre éléments, dont les essences sont au neuvième ciel, se trouvent mêlés dans le monde physique : au niveau où nous les connaissons, ce sont *elementa elementata*. L'homme lui-même est un composé instable et éphémère de terre, d'eau, d'air et de feu.

3. Ces épopées tardives son fortement dramatisées. D'aucuns les tiennent pour baroques.

4. Voir M. Chevalier, *L'Aristote en Espagne* (thèse), Bordeaux 1966.

5. Vision encore affective, à la fois subjective et vécue, et non conception intellectuelle et objective.

6. Les uns insistent sur le désabusement et la conversion, les autres récusent Machiavel et Richelieu et se donnent pour fin non la prospérité mais la gloire de Dieu (*Politica de Dias de Quevedo*).

7. Ce qui différencie la comédie antérieure à 1620 et la comédie postérieure à cette date, c'est souvent le dénouement. Dans la première, il résulte d'une ultime péripétie qui ne décolle pas de l'histoire ou de la réalité sociale immédiate. Dans la seconde, la fin tombe pour ainsi dire du ciel : les personnages ont soudain la révélation de la transcendance d'un dénouement qu'ils croyaient avoir causé eux-mêmes et ils l'assument.

8. Traduire « Le monde est un grand théâtre » serait faire un contresens. Le « teatro » désigne uniquement les planches sur lesquelles on joue et le décor qu'on y implante. Il est le domaine propre à l'« autor », c'est-à-dire à un chef de troupe. La traduction la plus exacte serait donc : « Les vastes tréteaux du Sieur Monde ».

Dans l'ordre chronologique, le tournant de l'histoire vers 1620 passe – confusément – par les étapes suivantes :

- 1 la vie vécue (Erlebnis),
- 2 le sentiment dramatique de la vie,
- 3 une vision dramatique du monde,

4 une conception dramatique du monde.

Sur le plan de la création littéraire *Le Siège de Bréda* (1626), tragi-comédie narrative et descriptive est au niveau 3, celui de la vision toute humaine ; *El gran teatro del mundo* (1645) auto-sacramental, exprime au niveau 4 une conception intellectuelle, non anthropocentrique, de l'univers.

9. Le tableau fut terminé et livré en avril 1635. Il est vraisemblable que le peintre retint l'atmosphère qui se dégage de la scène finale du dramaturge. Rappelons-la :

Justin de Nassau s'adresse à Spinola : « Voici les clefs de la forteresse. En toute liberté, je t'en fais le serment, si je te la livre, ce n'est pas que la peur m'y contraigne, car la mort me serait plus douce ; et ce n'est pas non plus un traité que nous aurions passé tous deux. La Fortune seule en est cause ici, qui réduit en poussière les royaumes les plus altiers, les plus puissants ».

Spinola répond : « Justin, je reçois ces clefs et je reconnais ta vaillance : la valeur du vaincu ajoute au renom du vainqueur. Et je prends possession de cette place au nom de Philippe IV ; qu'il règne éternellement, et qu'il aille de victoire en victoire, toujours aussi heureux ! »

Là-dessus s'élève le concert de « doux instruments ». Le sergent d'armes hisse sur les murailles la bannière aux armes d'Espagne. « Oyez, soldats d'Espagne et d'autres nations, oyez : Bréda au Roi d'Espagne ! » Spinola : « Plaise au ciel qu'il soumette tout le monde du Levant au Ponant ! » Ainsi finit le *Siège*.

L'auteur y a donné toute sa mesure, bien qu'il fût « soumis à tant d'obligations ». Au son des trompettes, des clairons ou des timbales, les soldats sortent de la scène avec Spinola sous un dais qui était tout près à la porte.

10. Ces périodes ont des limites floues ; elles se chevauchent. La conjoncture antérieure à 1580 et son expression littéraire impliquent une vision également épique du monde, mais dans une modalité plus lyrique. Après 1700, règnent l'essai et l'histoire qui font leur entrée dans le domaine des belles lettres. À partir de 1789, c'est à nouveau une vision épique de l'homme agissant dans le monde, mais cette fois selon un processus dialectique et dans un dépassement constant de ses contradictions.

11. On dit parfois également que Calderón aurait assisté au siège de Bréda, après son séjour en Italie. Quoi qu'il en soit, le problème demeure : comment la vision dramatique de l'événement le constitue-t-il en tragi-comédie ? Par quelles voies et quelles techniques ?

12. Nous citons toujours l'édition de Johanna Schrek (thèse d'Utrecht), La Haye 1957. Mais nous modernisons l'orthographe du manuscrit qui servit de base. « Le poète n'a pas de place ici pour l'impropriété historique » (c'est-à-dire pour ce qui est contraire à la vérité ou contraire à la vraisemblance).

13. Hendrick van Berghen.

14. Ce serait faire un contresens que de donner à la pièce une interprétation patriotique et apologétique. Rappelons que tout l'honneur de la victoire revient aux Italiens et qu'il n'est aucunement question du dogme catholique tant il va de soi...

15. Probablement non historique. Comme il y avait deux *graciosos* dans la troupe, Calderón dut tailler deux rôles sur mesure. Hormis Alfonso Ladron, il existe cinq personnages certainement fictifs dans la pièce : Flora, Laura, Estela, Alberto et Carlos, facilement reconnaissables, comme tels, à leurs noms de fantaisie tirés de romans. Aussi bien, rappelons que les personnages de la tragi-comédie dite baroque ne sont jamais des caractères. Ils se définissent, dans les situations où ils sont jetés, par rapport à ce que leur état, leur emploi leur enjoignent d'être, donc à des paradigmes absolus.

16. De même le déterminisme historique, soit idéaliste soit matérialiste, commande à notre élaboration de l'histoire depuis l'escalade de 1789-1815. C'est non pas une loi de Nature mais une projection de notre esprit et qui cessera d'être opérante quand elle nous paraîtra trop coûteuse par ses contradictions... et quand nous en trouverons une autre plus efficace et moins catastrophique. Ce jour-là, qui est proche, le roman cessera d'être l'expression littéraire de notre vision du monde, faute de personnages représentatifs et faute d'intrigue valide. Et un autre genre

littéraire, que nous sommes en train d'élaborer à tâtons, lui succédera, absorbant une partie des autres. Il n'est pas exclu qu'il ressemble à une tragi-comédie.

AUTEUR

CHARLES V. AUBRUN

Professeur à la Sorbonne. Directeur de l'Institut d'Études Hispaniques de l'Université de Paris