

Le jeu actorial en Espagne au XVIIIe et au XIXe siècle : enjeux moraux, esthétiques, sociologiques et politiques

LYDIA VÁZQUEZ

Universidad del País Vasco
lydia.vazquez@live.com

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.33.532>

Mots-clès

Théâtre espagnol
Théorie de l'Acteur en Europe
Lumières et romantisme
Controverses Théâtrales
Réformes Théâtrales

Keywords

Spanish theatre
Acting Theory in Europe
Enlightenment and Romanticism
Theatrical Controversies
Theatrical Reforms

Abstract

Au XVIIIe siècle en Espagne, le théâtre et le jeu d'acteur connaissent des transformations majeures liées au mouvement esthétique 'néoclassique'. La *Poética* de Luzán (1737) critique le jeu des acteurs, mais le siècle des Lumières réagit contre cette vision. Une controverse oppose l'Église, les comédiens et les autorités civiles. Le père Gaspar Díaz condamne la comédie dans sa *Consulta teológica* (1740), tandis que Manuel Guerrero, un comédien, la défend en 1743. Malgré les critiques, les théâtres restent populaires, attirant des spectateurs passionnés et influents. Les comédiennes deviennent des icônes, influençant la mode et la société. Le débat sur le jeu d'acteur oppose le réalisme au style histrionique. Les compétences mimétiques des comédiens sont admirées, mettant l'accent sur l'interprète plutôt que sur le personnage. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, les comédiens réhabilitent leur profession, en changeant leur nom et en se réclamant de l'histoire et de la religion. Le nationalisme émerge pendant la guerre de l'Indépendance, renforçant l'identité théâtrale espagnole. Le soutien des gouvernements Bourbon et des ilustrados favorise le théâtre, avec des réformes éducatives pour les acteurs et la création d'écoles d'interprétation. Ainsi, le XVIIIe siècle voit la transformation et la revalorisation du théâtre et du jeu d'acteur en Espagne ouvrant la voie à de nouvelles perspectives.

In 18th-century Spain, theatre and acting underwent major transformations linked to the neoclassical aesthetic movement. La *Poética* de Luzán (1737) criticized actors' performances, but the Enlightenment reacted against this vision. A controversy arose between the Church, the actors, and the civil authorities. Father Gaspar Díaz condemned comedy in his *Consulta teológica* (1740), while Manuel Guerrero, an actor, defended it in 1743. Despite the criticism, theatres, particularly in Madrid, remained popular. Actresses became icons, influencing fashion and society. The debate on acting pitted realism against histrionics. Actors' mimetic skills were admired, placing the emphasis on the performer rather than the character. In the second half of the century, comedians rehabilitated their profession, changing their names and claiming to be historical and religious figures. Nationalism emerged during the War of Independence, reinforcing Spanish theatrical identity. The support of the Bourbon and Enlightenment governments favored the theatre, with educational reforms for actors and the creation of acting schools. Thus, the eighteenth century saw the transformation and revaluation of theatre and acting in Spain.

Des airs de réforme

Le XVIII^e siècle est, en Espagne comme dans d'autres pays en l'Europe, une période de réflexion, d'évolution, de transformations et de réformes du théâtre et particulièrement du jeu actorial. Il faut remonter jusqu'à la *Poética* de Luzán (1737), premier essai littéraire de ce mouvement esthétique qu'on a qualifié en Espagne de "neoclásico", pour comprendre à quel point les comédiens étaient toujours mal considérés et pourquoi. Cet *ilustrado* et théoricien de la poétique croit comprendre l'aversion ancestrale de certains critiques et moralistes pour les acteurs car la comédie "était bien l'art abominable des mimes, archimimes, pantomimes, histrions et danseurs qui, avec des mouvements, gestes et bals impurs, représentaient en direct diverses maladroitures et malhonnêtetés" (Luzán 1737 rééd. 1789 II : 191). Le siècle *ilustrado* se devait donc de réagir contre cette conception arriérée et du théâtre et de ses acteurs.

La controverse entre l'Église, les comédiens et les autorités civiles

La conscience groupale s'éveille en réaction à la *Consulta teológica de lo ilícito de representar* (1740 rééd. 1815)¹ du père Gaspar Díaz, qui explique qu'une comédie, si elle est "honnête", peut être représentée mais seulement par des "représentants" (comédiens) "honnêtes et modestes" (1815 : 10) pour, tout de suite après, affirmer que c'est chose impossible car une comédie traite toujours de thèmes "libidineux" et que, surtout, rien n'est plus opposé à l'honnêteté et la modestie que les "représentants",

que no han hallado modo de vida con que buscar de comer, si no es con la aplicación de sus habilidades, vendidas a dar gusto y solaz a todo género de gentes divertidas. ¡Qué modas, qué palabras, qué movimientos y afectaciones, qué propiedad en significar sus afectos, ya tristes, ya alegres, ya amorosos, ya iracundos, todos los más propios para dar viveza a los papeles muertos! No se tiene por buen comediante el que no finge su papel, como si lo hiciera vivo; y tal vez parece que no finge sino que de nuevo resucita la historia que se representa. (ivi: 13)

qui n'ont trouvé d'autre moyen de vivre pour se nourrir, que par l'application de leurs talents, vendus pour donner du

plaisir et de la consolation à toutes sortes de drôles : quelles modes, quels mots, quels mouvements et affectations, quelle habileté pour signifier leurs affections, soit tristes, soit joyeuses, soit amoureuses, soit fâchées, tout ce qu'il y a de plus propre à donner la vie à des rôles morts ! Il n'est pas de bon comédien qui ne feigne son rôle, comme s'il le faisait vivre ; et même il semble qu'il ne feigne pas, mais qu'il redonne vie à l'histoire représentée.²

Ainsi, le jeu histrionique critiqué par Luzán au nom d'une esthétique nouvelle, se voit également condamné par ce jésuite dans sa *Consultation*. Ce dernier rappelle dans le même temps que le grand coupable est le public, payant pour voir (ivi : 27) ces gestes, ces mouvements, ces étreintes "obscènes" (ivi : 31), et assistant à ces spectacles qui, rappelle-t-il aux Espagnols mais aussi aux autorités civiles, devraient être interdits et leurs "représentants" condamnés à l'excommunication (ivi : 36) car les uns (le public, dont il souligne l'importante présence de "*mancebos y doncellas de poca edad*" – "garçons et jeunes filles", ivi : 14) tout autant que les autres (les "représentants") "pèchent mortellement" (ivi : 36). Certes, les arguments du religieux sont vieux comme l'Église elle-même, et disent beaucoup de la rivalité entre les curés prêchant de leur chaire (tel que les peignit Hogarth) et les comédiens prêchant de leurs planches,³ mais ce texte se veut une résolution sans appel, comminant les autorités civiles à se soumettre aux dictats de l'Église, ce qui est perçu comme une provocation par la société car il apparaît à un moment de popularité sans précédent du théâtre en Espagne, et surtout à Madrid, siège de la Cour, et d'une célébrité accrue des comédiens et surtout des comédiennes qui deviennent de véritables modèles sociaux.

Il n'est donc pas étonnant que les comédiens se sentent agressés par ce libelle anachronique provoquant la réplique du comédien Manuel Guerrero en 1743, qui entend ainsi réveiller la conscience professionnelle de cette corporation jusque-là trop hétérogène. Ce premier *galán* du Teatro del Príncipe, avant de créer sa propre compagnie et de s'installer au Teatro de los Caños del Peral,⁴ publie une *Réponse à la résolution du révérend père Gaspar Díaz*⁵ où il défend le travail des comédiens car, dit-il, ils accomplissent une fonction civique et politique favorable au gouvernement éduquant le public dans la vertu, y compris dans les comédies sentimentales car leur

but est de défendre le mariage et nullement d'induire au libertinage. À la suite de cet écrit, le "*gremio de los cómicos*" envoya au roi Philippe V un long mémoire (1743, dans Cotarelo 1904 : 444-462) arguant que le monarque lui-même avait déclaré le théâtre comme une activité légale, qu'il était déjà soumis à la censure de savants ecclésiastiques et que ce père jésuite défiait avec son écrit l'autorité royale. En même temps, les comédiens de Cadix adressèrent un autre écrit au "Juge protecteur des théâtres" se plaignant de l'inquiétude qu'avait réveillée au sein du peuple le libelle du père Díaz, qui du coup n'assistait plus aux spectacles avec l'effondrement économique qui s'en était suivi. Le *Consejo Real*,⁶ à la suite de ces plaintes, émit un *Dictamen* favorable aux comédiens avec la prescription d'afficher ledit avis sur toutes les portes de tous les théâtres espagnols. C'est ainsi que l'Église catholique fut en Espagne à l'origine de la naissance de cette conscience professionnelle de la part des acteurs et des actrices. Mais la controverse ne s'arrêta pas là et nous verrons comment la querelle autour de la légitimité du théâtre et des comédiens se prolongea tout au long du siècle *ilustrado* et même au-delà (*ibidem*).

Le public des comédies

Malgré la plainte des comédiens de Cadix, la réalité est que le public continue de remplir les théâtres, surtout à Madrid où des ordonnances forcent les comédiens à y jouer une bonne partie de l'année même s'ils sont moins bien payés qu'en province (Álvarez Barrientos 2019). La consolidation des théâtres stables ("*teatros estables*") par opposition aux théâtres itinérants ("*teatros de la legua*")⁷ renforce l'activité dramatique dans la capitale, où les anciennes *corralas* sont transformées en espaces "*a la italiana*" avec des possibilités de mise en scène inconnues jusqu'alors. Pour la qualité des compagnies qui y "interprètent", mais aussi pour l'enthousiasme de son public, le Teatro del Príncipe, le Teatro de la Cruz et le Teatro de los Caños del Peral comptent parmi les plus notoires de l'Espagne. Le rapport entre le public et les comédiens est très étroit : malgré l'agencement à l'italienne des espaces, les spectateurs du parterre sont toujours debout et souvent trop serrés, pendant trois heures, voire plus, ce qui ne contribue pas à les rendre pacifiques.⁸ Au point que, par leur nature querelleuse, ces

habitués sont connus sous le nom de "*mosqueteros*" ("mousquetaires").⁹ Parmi eux, il y a des assidus, voire des « passionnés » ("*apasionados*")¹⁰ qui composent la claque et qui font et défont les réputations des "*galanes*", des "*primeras damas*" et des "*graciosas*". Les fidèles au Teatro del Príncipe s'appelaient les "*chorizos*",¹¹ ceux du Teatro de la Cruz, les "*polacos*"¹² et ceux du Teatro de los Caños del Peral, les "*panduros*".¹³ Adversaires farouches les uns des autres, ils pouvaient aller se régaler, toujours bruyamment, avec la voix, la danse, la tenue de la "dame" de la compagnie de leur choix, ou bien se rendre à l'autre théâtre, dans ce cas en retard (exprès), poussant des cris, sifflant, pour empêcher le bon déroulement de la pièce. Leur influence était telle, comme le fit remarquer Ramón de la Cruz dans sa son saynète *El teatro por dentro*, que les acteurs et les actrices étaient obligés de faire "*como a los mosqueteros gustase*" ("comme le souhaiteraient les mousquetaires").¹⁴ Ce public populaire, bien que souvent manipulé par des auteurs, des journalistes, les acteurs eux-mêmes ou les aristocrates férus de théâtre et aimant s'encanailler, participa fortement à l'intronisation des comédiens et surtout des comédiennes qui devinrent de véritables stars de leur époque. Ce succès, jusqu'alors inconnu, s'est vu également favorisé par d'autres facteurs, notamment par la presse, qui contribua avec les nouvelles rubriques de critique théâtrale à rendre célèbres les acteurs principaux de chaque compagnie, provoquant rivalités entre les premières figures. Il était aisé de voir les comédiennes les plus renommées circulant à toute heure dans les rues de Madrid en chaise à porteurs, suivies d'une cohorte d'admirateurs et parfois aussi de détracteurs. D'autres soupirants les attendaient à la porte de leur domicile, qu'ils franchissaient pour continuer leur cour à l'intérieur, ce que devait supporter la diva sous peine de tomber en disgrâce et voir sa carrière ruinée (Leandro Fernández de Moratín 1970 : 195-197).

Certaines d'entre elles devinrent célèbres, au point de marquer la mode vestimentaire de leur temps, se voyant imitées non seulement par les femmes du peuple mais aussi par les aristocrates. Ce fut le cas de la Caramba. Maria Antonia Vallejo, Andalouse arrivée à Madrid pour faire de la comédie, se spécialisa dans le rôle de "*graciosa de música*" en 1779 ; elle était belle, chantait bien des tonadillas mais elle excellait surtout dans la danse du fandango dans

les saynètes, de là son surnom car elle disait d'elle-même qu'elle "*carambeaba*"¹⁵ très bien. Elle eut vite des amants nobles et riches qui subvenaient à ses caprices, et elle se plaisait à s'exhiber dans le Paseo del Prado élégamment vêtue et coiffée avec un grand nœud qui fut vite connu sous le nom de "*una caramba*",¹⁶ et rapidement adopté par les dames de la haute société madrilène qui se firent peindre par Goya avec ces *tocados*.

Le débat autour du jeu actorial

Déjà Luzán dans sa *Poétique* de 1737 promeut une interprétation plus modérée et moins histrionique. Les traités de déclamation et autres écrits allant dans ce sens vont être nombreux tout au long de ces cent ans (1730-1830). Cette tendance réaliste, naturaliste, comme la qualifient certains critiques déjà au XVIII^e siècle, et chère aux partisans du néoclassicisme, trouve pourtant une grande résistance autant de la part du public que des comédiens eux-mêmes.

Il y a à cela deux causes principales :

1. La tradition de la représentation mimique amplifiée face au public du bord éclairé de la scène permettait au *cómico* d'exceller dans les dextérités de son savoir-faire : ces fils et ces filles de jongleurs et de saltimbanques, obéissant souvent à une tradition artisanale qu'ils et elles ont appris de génération en génération, savent imiter le trot d'un cheval, la lutte contre un serpent, chasser un sanglier, imiter le rugissement du lion, le mouvement des bras du nageur ou du canotier... ou se tortiller de manière provocante (Álvarez Barrientos 2019 : 211-213), et aiment à en faire montre devant ses inconditionnels, qu'ils soient *chorizos* ou *polacos*.

2. La popularité des comédiennes et des comédiens conditionnait la façon d'aller "voir une comédie"; en effet, on y assistait pour voir l'acteur ou l'actrice et au fond peu importait l'histoire représentée. D'ailleurs on sait que les adaptateurs des pièces étrangères choisissaient les œuvres en fonction du personnage principal qui devait être idoine, compte tenu des aptitudes de tel ou telle autre interprète.¹⁷ Malgré les pressions des néoclassiques et des rénovateurs du théâtre, nous savons par les efforts que dut faire Isidoro Máiquez pour faire triompher le personnage sur l'acteur que la bataille était loin d'être gagnée au tournant du siècle.¹⁸ En effet, les comédiens eux-mêmes jouissaient de cette position qui leur permettait d'exhiber leurs capacités interprétatives, et

d'être applaudis, idolâtrés. Toutefois, la dissociation personnage / comédien n'était pas toujours favorable à l'acteur ou l'actrice. Ainsi, *El escritor sin título*, anonyme, dans un de ses comptes-rendus habituels, rapportait en 1763 les moqueries et les protestations que dut supporter María Ladvenant, dont on connaissait les multiples aventures amoureuses, dans le rôle de la Vierge Marie au moment où elle reçut l'annonce du Saint-Esprit (Álvarez Barrientos 2019 : 287).

La réhabilitation d'un métier (d'un art) par les comédiens et les comédiennes

Dans ce contexte de célébrité des comédiens et des comédiennes, malgré les efforts de l'Église pour les condamner, et grâce également à cette nouvelle conscience professionnelle, encouragée, comme nous l'avons constaté, par le public, se déclenche tout au long de la deuxième moitié du XVIII^e siècle et des premières décennies du suivant, un travail de réhabilitation du métier complexe à laquelle contribuent plusieurs facteurs :

1. Le changement de nom (qui avait mauvaise réputation : les comédiens, fainéants, ivrognes, voleurs ; les comédiennes, putains) : *comediantes* / *cómicos* / *representantes* > *actores*.¹⁹ Et le nom précédé de *don* / *doña* (titre de respectabilité).²⁰

2. La légitimité historique : Les comédiens se réclament de Roscius, le grand comédien romain (Isidoro Máiquez sera le "Roscius espagnol").

3. La légitimité religieuse : Ils vont se trouver une patronne qui les protège, la *Virgen de la Novena*. En fait, c'était la Vierge du Silence dont une reproduction était affichée dans le "*Mentidero de los Representantes*", lieu de réunion et discussion des gens de théâtre dans le *Madrid de las Letras*, quartier où habitaient de nombreux dramaturges et comédiens. Un jour une femme, mère de deux comédiennes, paralysée après son deuxième accouchement, fait une prière pendant neuf jours ("*una novena*") à cette image, après quoi elle se met à marcher normalement. Cela servit aux comédiens pour dire qu'ils étaient sous sa protection et, pour avoir une patronne que personne n'avait, ils la rebaptisèrent la *Virgen de la Novena* à laquelle ils vouaient, dit-on, un culte fervent. Dans l'église (*Iglesia de San Sebastián*) qui accueillait l'image de cette vierge, on inhumait les corps des comé-

diens qui désormais pouvaient reposer en terre sacrée.

4. La presse : Au XVIII^e siècle apparaissent des articles d'opinion sur les spectacles : les corridas de taureaux et le théâtre. Des noms aussi connus que Nifo, Trigueros, les rédacteurs du *Memorial literario*, Larra ou Bretón contribuent avec leurs connaissances et leurs avis avertis à fonder la critique des spectacles²¹ mais surtout améliorent l'interprétation des acteurs, et transmirent un critère de bon goût à leurs lecteurs. Comme le public, ils faisaient ou détruisaient la réputation de comédiens et comédiennes (Álvarez Barrientos 2019 : 93). Mais leurs critiques n'étaient pas toujours techniques, parfois ils dévoilaient la vie privée des idoles du public, sachant que le peuple en raffolait et était surtout avide de connaître les aventures sentimentales des actrices : María Ladvenant, la Tirana, la Pichona, María Bermejo, Rita Luna, furent des actrices célèbres pour leurs performances mais aussi ou surtout par leurs amours avec de grands représentants de la noblesse, ce qui, par ailleurs, augmentait leur rivalité mutuelle. Bon nombre d'entre elles, après ces carrières fulgurantes, se retirèrent et menèrent une vie très dévote, confirmant avec leur exemple le topos de la comédienne repentie (comme *La Farfalla ou la comédienne convertie* de Michel-Ange Marin de 1762).

5. Les portraits : Le portrait d'un personnage réalisé par un peintre célèbre a deux fonctions : l'ennobler, le rendre immortel. Les acteurs espagnols vont l'entendre ainsi et vont poser devant les pinceaux de José Ribelles ou de Goya, imminents portraitistes de ce siècle. Si, dans les gravures ou les estampes, on les voit souvent en costume de scène interprétant le personnage qui les rendit célèbres, dans les portraits peints ils posent le plus souvent habillés en bourgeois, voire en aristocrates pour mieux montrer au monde qu'ils font partie de l'élite avec qui ils et elles ont des rapports de plus en plus étroits. Parmi les portraits les plus beaux et les plus célèbres il y a ceux de la Tirana, de Rita Luna ou de Isidoro Máiquez par Goya, ou des mêmes Máiquez et Rita Luna par José Ribelles.

6. Les nécrologies : Les nécrologiques, composées par des écrivains célèbres et parues dans la presse, ont la même fonction que les portraits, à savoir, idéaliser l'image du personnage et la perpétuer. María Ladvenant, morte prématurément (à 25 ans), va être encensée après sa mort par Cadalso, Jovellanos, Moratín, le marquis de Mora y Pellicer ou Nifo, entre autres. Si l'éloge de la comédienne ici est différent de la critique journalistique apologétique, c'est parce

qu'à ses talents d'interprète, l'auteur ajoute sa moralité sans tâche, qualité nécessaire, notamment dans le cas des actrices, afin d'ennobler ainsi toute la profession. Exceptionnelle fut la très longue notice nécrologique sur Isidoro Máiquez parue dans *El Universal* du 9 décembre 1820, qui était non seulement un panégyrique d'une personne notable mais une vraie canonisation d'un héros du temps (Cotarelo 1902 ; 2009).

7. Le modèle : Il fallait un modèle d'"acteur moderne", un mythe professionnel qui ennoblisse définitivement le métier, ou mieux, l'art, et ce mythe fut Isidoro Máiquez. Considéré comme le premier acteur moderne espagnol, il bénéficia d'une pension gouvernementale²² pour aller à Paris, grâce à laquelle il devint disciple de Talma. À son retour, il renouvela la technique interprétative cherchant et trouvant un réalisme fondé sur ce qu'il appela "déclamation intérieure" (Álvarez Barrientos 2019 : 185) ; il introduisit un nouveau répertoire sur la scène espagnole et proposa une réforme globale de l'entreprise théâtrale conférant plus de droits et de liberté aux auteurs, aux directeurs et aux comédiens. Mais surtout, il lutta pour les droits des comédiens dans le cadre du combat pour la liberté en Espagne, devenant ainsi un héros et un prototype de l'acteur engagé et martyr de la patrie, perception paroxystique du concept d'"acteur utile à la société" (Pina Caballero 2020).

8. Le nationalisme : La guerre d'Indépendance contre les Français, le retranchement des patriotes à Cadix sous le bref règne de Joseph I^{er}, frère de Napoléon, jusqu'à l'avènement de la première Constitution espagnole dans les Cortes de Cadix en 1812 provoquent une vague de nationalisme dans le pays, dont se fait l'écho privilégié le théâtre et en particulier le débat autour de tous les niveaux de l'institution théâtrale en Espagne, y compris le jeu actorial. Certes, les partisans de la "représentation muette",⁻²³ c'est-à-dire contenue – qui suppose de moduler la voix et de modérer les gestes corporels²⁴ en faveur de l'expression faciale physiologique,²⁵ sont de plus en plus nombreux, et en cela ils se rapprochent du jeu prôné par des acteurs tels que Garrick ou Talma et par ses défenseurs. Mais l'élan patriotique exige que l'on s'écarte du savoir-interpréter étranger, surtout français. Et les critiques et les réflexions qui tendent à souligner les différences entre l'art français et l'art espagnol de l'acteur, en faveur de ce dernier, abondent à partir de 1808. D'autant plus qu'une bonne partie des acteurs se rangent du côté de la défense de l'Espagne et contre le régime bonapartiste et les *afrancesados*, s'installant à Cadix,

place de résistance, où ils continuent de jouer des comédies désormais considérées comme engagées telles que la pièce de Joseph de Cañizares, *Carlos V sobre Túnez* (*Charles V à Tunis 1770*),²⁶ provoquant un tel enthousiasme patriotique que le gouvernement français dut intervenir pour éviter les émeutes populaires associées aux "*descamisados*" ou miliciens espagnols qui luttèrent contre l'invasion napoléonienne.

Les divers modes d'interprétation sont associés aux différents caractères nationaux et on voit se multiplier dans la presse des articles rejetant la représentation "à la française" à cause de sa lenteur, de sa monotonie et des pleurs continuels, et expliquant que le public espagnol est incapable de supporter cela (Álvarez Barrientos 2019 : 406). Si le modèle français s'est ainsi vu exclu de la scène espagnole, il en sera de même de la musique italienne (Álvarez Barrientos 2019 : 407) et de la gestualité dite "à l'italienne" dans l'opéra et dans les premiers essais de la *zarzuela* qui finirait par triompher en Espagne à partir de 1839. Basée sur le "savoir-interpréter" d'Isidoro Máiquez, les acteurs espagnols développeront leur propre déclamation, considérée comme une expression identitaire espagnole. Même avant la création du Conservatoire, nombreux seront les traités de déclamation écrits par les "professeurs acteurs" ou les "citoyens acteurs" tels que les avait reconnus la Constitution de 1812 ("la Pepa") où, sur un ton certes modéré qui finit par s'imposer, on oppose aux acteurs pleurnichards des drames du pays voisin la figure d'un acteur espagnol fougueux, rêveur, capable d'improvisation. Ainsi "l'acteur non seulement interprétait à l'espagnole mais, en plus, il représentait et exhibait le type national" (Álvarez Barrientos 2019 : 418).

9. L'appui institutionnel : Le XVIII^e siècle en Espagne fut une période de résistance au spectacle théâtral de la part de l'Église espagnole, mais aussi d'appui ouvert aux représentations dramatiques de la part des institutions civiles qui eurent à affronter les attaques ecclésiastiques donnant raison aux acteurs dans leurs litiges de manière systématique. Les Bourbons, sur le trône espagnol depuis le début du siècle, entendent appliquer une politique régaliiste qui favorise l'emprise du gouvernement sur l'Église jusqu'alors omnipotente en Espagne et, de plus, se montrent favorables à en finir avec l'"ignorance du peuple espagnol" favorisant le développement culturel et déclarant la légalité des représentations théâtrales. Les ministres des différents rois appuyèrent, souvent avec des mesures précises, les réformes favorisant le développement du théâtre en Espagne. La "bataille du théâtre" entre le roi et ses ministres d'un côté. et

l'Église de l'autre, finit en faveur des premiers après le Motín de Esquilache (1766) car le roi Charles III était convaincu que c'était l'Église et en particulier les jésuites qui y avaient voulu saper son pouvoir. Ainsi il décida de s'opposer à tous leurs desseins y compris sur les spectacles. Les ministres Aranda, Campomanes et Floridablanca imposèrent donc dès 1767 l'idée d'un théâtre servant à éduquer le peuple dans la vertu, dépendant exclusivement du pouvoir civil (fut créée une *Junta de reforma de los teatros*, présidée par le dramaturge Leandro Fernández de Moratín) ainsi que la nécessité de respecter les comédiens, à commencer par l'amélioration de leurs conditions de vie (Domínguez Ortiz 1983 ; 1984).

Par ailleurs, les Lumières s'étendent dans le milieu intellectuel espagnol, et les *ilustrados*, très souvent collaborateurs des instances gouvernementales, participent des réformes économiques et culturelles rédigeant différents traités et proposant divers projets sur toute sorte d'enjeux sociaux, allant de la réforme agraire à celle du théâtre en Espagne. L'interprétation, la déclamation supposèrent logiquement un de leurs centres d'intérêt majeurs, vu l'importance croissante des comédiens en Espagne. Citons, à titre d'exemple, Jovellanos et son *Memoria sobre los espectáculos* (1790)²⁷ où ce juriste, politicien et écrivain propose, entre autres, d'interdire le théâtre religieux dans les théâtres publics, et il défend une nouvelle production espagnole éloignée de celle du Siècle d'Or ; pour ce faire, il projette des aides, des prix, des concours qui puissent favoriser la création de ces nouvelles pièces, à caractère éducatif. Il y défend également la formation des comédiens dans des écoles et/ou des conservatoires, qui, grâce à cela, mèneront une vie plus réglée.

Les *ilustrados* travaillèrent à créer ces écoles, demandées par Pablo de Olavide ou Jovellanos entre autres. La première fut fondée à Séville en 1768 grâce à Olavide qui fut nommé son directeur par Aranda, alors président de la Junta de Castilla. Avec Joseph I^{er} comme roi d'Espagne, on proposa trois projets de conservatoire qui n'aboutirent pas. Une fois initié le Trienio Liberal, en 1820, le danseur Diego Sevilla proposa la création d'un Conservatoire exclusivement de musique, mais finalement l'institution vit le jour en 1830, où fut fondé le *Real Conservatorio de Música* sous les auspices de la reine Maria Cristina qui tint à y inclure une *Escuela de Declamación* (1831), malgré la résistance des musiciens (Álvarez Barrientos, 2019 : 343-346).

Conclusion

L'époque 1730-1830 est une période riche en change-

ments, transformations et consolidation du théâtre en Espagne. Le jeu actorial se trouve au centre de ce phénomène sociopolitique chargé d'un fond idéologique moral et esthétique qui provoqua une réflexion, un débat, des querelles sans précédent dans notre pays. La fin de la période se termine avec des acteurs reconnus comme citoyens espagnols, parfois même comme des modèles et des héros. Le combat que menèrent les comédiens eux-mêmes, appuyés par la presse, les intellectuels, les pouvoirs civils mais surtout par le public lui-même, rendit possible la naissance d'un acteur moderne en Espagne, fier d'avoir confectionné une déclamation nationale, plus modérée, plus vraisemblable, plus naturelle que celle héritée du Siècle d'Or mais aussi différente des autres pays européens et n'ayant rien à leur envier. Comme l'affirme à juste titre Álvarez Barrientos (2019 : 419), "l'histoire de l'acteur durant cette période n'est pas tellement celle du changement d'une pratique mais celle de l'évolution d'une pensée" qui laisse derrière elle les mentalités de l'Ancien Régime.

Notes

¹ Ce n'est pas par hasard que ce libelle a été réédité l'année du retour de la Compañía de Jesús en Espagne et un an après le retour du roi Ferdinand VII au trône, période réactionnaire et néfaste de l'Histoire de l'Espagne où les attaques contre le théâtre, qu'on croyait finies après la Constitution de Cadix de 1812, se renouvelèrent de manière acharnée.

² Nous traduisons.

³ Le père Isla, dans son *Fray Gerundio de Campazas* (s.f., 2^e moitié du XVIII^e siècle) montre des curés charlatans qui, lorsqu'ils parlent de la croix, "*espurren los brazos ; si de una bandera, hacen como que la tirimolan ; si de una batalla, dan cuchilladas ; si de una ave, parece que vuelan.*" ("ils étirent les bras ; s'il est question d'un drapeau, ils l'agitent ; s'il s'agit d'une bataille, ils donnent des coups de couteau, et si c'est d'un oiseau, ils semblent prendre le vol." <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fray-gerundio-de-campazas--0/html/>, consulté le 4 novembre 2022.

⁴ Après avoir réalisé des études d'Humanités, Philosophie, Théologie et Canons dans le Colegio Imperial des jésuites à Madrid, il entre dans la compagnie de Manuel de Miguel (Teatro del Príncipe) en 1739 ; en 1742 il crée sa compagnie et s'installe dans le Teatro de los Caños del Peral, mais en 1747, il retourne à la compagnie de San Miguel.

⁵ Le titre exact est : *Respuesta a la resolución que el reverendísimo padre Gaspar Díaz de la Compañía de Jesús, dio a la consulta teológica acerca de lo ilícito de representar las comedias como se practican en el día de hoy en España, donde se prueba lo lícito de dichas comedias y se desagravia la cómica profesión de los graves defectos que ha pretendido imponerle dicho reverendísimo padre.* Su autor, ..., cómico en la Corte de España, Zaragoza, Francisco Moreno impr., 1743.

⁶ À cette époque, la deuxième institution la plus importante après le roi.

⁷ Les "*teatros de la legua*" recevaient ce nom parce qu'ils ne pouvaient pas approcher de moins d'une lieue les grandes capitales du royaume, ces compagnies étaient donc obligées de proposer leurs spectacles de village en village, souvent à une distance d'une lieue entre eux, double raison pour leur appellatif. (Álvarez Barrientos, 2019).

⁸ Jovellanos, dans son *Memoria sobre los espectáculos y diversiones públicas* (1790), insiste sur le fait que, si ce public pouvait s'asseoir, il deviendrait plus poli. Lorsque, enfin, on y installa des chaises, le public se battait pour les meilleures places. Ce fut alors que l'acteur Isidoro Máiquez eut l'idée de numérotter les sièges.

⁹ Les mousquetaires seront interdits en 1814, date à laquelle ils disparaîtront.

¹⁰ Ce public perdura pendant tout le XVIII^e siècle comme le démontre une lettre de Leandro Fernández de Moratín à Forner, du 22 février 1792, où il explique la peur qu'il a eu lors de la première de sa *Comedia nueva* car dans l'acte II, quand don Serapio parle de "poivrons verts", Francisco López, l'acteur, dit ces termes en regardant les mousquetaires du parterre et " la commotion *choriza* et la rumeur qui s'éleva furent telles que je craignis qu'ils envoyassent la comédie et moi avec aux enfers " (cité par Álvarez Barrientos 2019 : 67).

¹¹ Les *chorizos* portaient un ruban doré sur leur chapeau pour se distinguer des *polacos*, et ils étaient ainsi appelés à partir du scandale

de l'acteur Francisco Rubert, qui devait manger des chorizos dans un *entremés* ; or, le responsable des accessoires les oublia un jour (1742) ; le comédien les réclama avec une telle fureur, qu'il fut suivi et acclamé par le public, qui se vit ainsi baptisé.

¹² Ils s'appelaient *polacos* parce que leur conseiller sur la qualité des comédies était un trinitaire, le père Polaco. Ils portaient un ruban bleu.

¹³ Les partisans de ce théâtre "italien" (espace de l'opéra) portaient un ruban rouge à leur chapeau et étaient connus sous ce nom de "*panduros*" parce qu'ils jetaient du "pan duro" (pain rassis) à leurs rivaux.

¹⁴ Ramón de la Cruz, *El teatro por dentro*, s.f. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-teatro-por-dentro--0/html/ff8e9e18-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html, consulté le 4 novembre 2022.

¹⁵ Terme populaire andalou pour dire : bouger, danser.

¹⁶ Le *Dictionnaire* de la Real Academia donne encore de nos jours cette définition de "caramba" qui, par ailleurs, est une expression de surprise admirative : "Moña que llevaban las mujeres sobre la cofia, a fines del siglo XVIII" ("Chignon-nœud porté par les femmes sur la coiffe, à la fin du XVIII^e siècle").

¹⁷ C'est le cas d'*Oscar*, adaptation par Solís (1811) d'*Oscar, fils d'Ossian*, tragédie d'Antoine-Vincent Arnault (1796).

¹⁸ D'ailleurs, Larra, dans un célèbre article intitulé "Yo quiero ser cómico" et publié le 1^{er} mars 1833 dans la *Revista española*, se moque de tous ces défauts de l'acteur histrionique qu'exhibe un des deux protagonistes de ce dialogue <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-revista-espanola-periodico-dedicado-a-la-reina-ntra-sra--41/>, consulté le 5 novembre 2022.

¹⁹ "La voz *cómico* se suele tomar en mala parte, y la de *actor* no", affirme en 1784 Miguel de la Higuera y Alfaro (dans Álvarez Barrientos, 2019 : 149).

²⁰ Ce fut Isidoro Máiquez qui exigea ce titre pour les comédiens.

²¹ Ils créèrent un véritable langage spécialisé (Álvarez Barrientos 2019 : 95).

²² Godoy lui octroya une pension de quatre cents réales mensuels pour aller en France étudier l'art dramatique auprès de Talma.

²³ Manuel de García de Villanueva Hugalde y Parra définit ainsi cette nouvelle manière d'interpréter dans son *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1788. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manifiesto-por-los-teatros-espanoles-y-sus-actores--0/html/ff1432b8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#1, consulté le 5 novembre 2022.

²⁴ Il faut dire que le nouvel agencement des salles permet une meilleure vision et écoute de l'acteur et donc le jeu histrionique tombe aussi, de ce fait, en désuétude.

²⁵ S'inspirant en cela des traités de physiognomonie comme ceux de Della Porta (*De humana physiognomonia*, 1586 et 1601), de Lavater (*Physiologie, ou l'art de connaître les hommes sur leur physiognomie*, 1775-1778), de Le Brun (*Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, 1698), bien connu des peintres mais aussi des comédiens espagnols du tournant des Lumières, mais surtout de celui du

Valencien Jerónimo Cortés, *Fisonomía natural y varios secretos de naturaleza* (¿Valencia?, ¿Juan Crisóstomo Garriz?, ¿1597? ; la version reconnue sera toutefois la troisième, revue et corrigée par Juan Crisóstomo Garriz, publiée en 1599). Ce livre fut réédité maintes fois (en 1746 pour le XVIII^e siècle).

²⁶ <https://www.cervantesvirtual.com/obra/carlos-quinto-sobre-tu-nez--comedia-famosa/>, consulté le 6 novembre 2022. Cette pièce rappelait la conquête de Tunis par l'empereur espagnol, renouvelant ainsi l'idée d'un empire espagnol dominant le monde.

²⁷ Gaspar Melchor de Jovellanos, *Memoria para el arreglo de la policía de Los espectáculos y diversiones públicas y su origen en España*. Après une première version en 1790, il donna sa version définitive en 1796, qu'il divisa en deux parties, une historique, abordant l'origine et le développement des spectacles en Espagne et une deuxième, plus critique et très influencée par Rousseau où il dit que la fête doit primer sur le théâtre pour le peuple, tant qu'il ne sera pas assez instruit. Par ailleurs, il y affirme que les corridas devraient être interdites et surtout ne pas être appelées "fête nationale" car ce spectacle sanglant, et par ailleurs trop cher, n'a rien d'une fête et ne se correspond pas avec le caractère national.

Bibliografía

- ÁLVAREZ BARRIENTOS J. (2019), *El actor borbónico (1700-1831)*, ADE, Madrid
- COTARELO Y MORI E. (1902, 2009) *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo* (éd. crítica Joaquín Álvarez Barrientos, ADE, Madrid
- ID. (1904), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Tip. De Archivos, Madrid
- DE LA CRUZ R. (s.f.) *El teatro por dentro*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-teatro-por-dentro--0/html/ff8e9e18-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html, consulté le 4 novembre 2022
- DÍAZ G. (1740 rééd. 1815), *Consulta teológica acerca de lo ilícito de representar*, Imprenta Real, Madrid
- DOMÍNGUEZ ORTIZ A. (1983), "La batalla del teatro en el reinado de Carlos III". *Anales de literatura española*, 2 pp. 177-196
- ID. (1984), "La batalla del teatro en el reinado de Carlos III. II". *Anales de literatura española*, 3 pp. 207-234.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN L. (1792; 1970), *La comedia nueva*, Castalia, Madrid
- GARCÍA DE VILLANUEVA HUGALDE Y PARRA, *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1788, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manifiesto-por-los-teatros-espanoles-y-sus-actores--0/html/ff1432b8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#1 1788, consulté le 5 novembre 2022
- GUERRERO M. (1743), *Respuesta a la resolución que el reverendísimo padre Gaspar Díaz de la Compañía de Jesús, dio a la consulta teológica acerca de lo ilícito de representar las comedias como se practican en el día de hoy en España, donde se prueba lo ilícito de dichas comedias y se desagravia la cómica profesión de los graves defectos que ha pretendido imponerle dicho reverendísimo padre*. Su autor, ..., cómico en la Corte de España, Zaragoza, Francisco Moreno impr.
- JOVELLANOS G. M. de (1790 ; 1997) *Memoria sobre los espectáculos y diversiones públicas*, Cátedra, Madrid,
- LUZÁN I. de (1737 rééd. 1789), *La Poética o Reglas de la Poesía en general*, Sancha, Madrid,
- PINA CABALLERO C., "Isidoro Máiquez y el mito del actor moderno : Luchador por la libertad, modelo de españolidad". *Cuaderno de Ilustración y Romanticismo* 26. <https://rodin.uca.es/handle/10498/24205> 2020, consulté le 5 novembre 2022.