

Cervantès Miguel de Cervantes

Saavedra

Alcalá de Henares, 1547 - Madrid, 1616

Écarté de la scène par le triomphe de la [comedia](#), le théâtre de Cervantès a été éclipsé par Don Quichotte. Le renouveau d'intérêt dont il fait aujourd'hui l'objet consacre d'abord une dramaturgie expérimentale, qui s'est forgée à travers la mise en question d'une autre formule, celle de Lope de [Vega](#). Mais il tient aussi à l'interrogation très actuelle que ce théâtre mène sur les rapports changeants de l'être et du paraître.

Cervantès doit à ses faits d'armes et à ses tribulations une entrée tardive dans la carrière des lettres. Blessé à Lépante en 1571, captif à Alger de 1575 à 1580, il n'aborde le théâtre qu'à son retour à Madrid. Entre 1581 et 1587, il fait jouer, s'il faut l'en croire, « vingt à trente comédies ». On n'est guère en mesure d'apprécier la portée des innovations qu'il dira avoir introduites, alors que la scène espagnole n'avait pas encore d'existence nationale. Deux de ces pièces nous sont parvenues : *El Trato de Argel* (la Vie à Alger) et *Numance* (*El Cerco de Numancia*), la seule dont la postérité ait conservé le nom. Au moment où toute une génération d'écrivains aspirait, sous l'invocation de Sénèque, à donner au théâtre une dignité littéraire, Numance est une des rares tragédies dont l'action échappe au déferlement du monstrueux. Confrontés à une situation qui les dépasse, les défenseurs de la cité celtibère assument leur destin jusqu'au bout ; en se constituant comme son propre modèle, leur suicide inouï s'élève jusqu'au mythe. Redécouverte par les romantiques allemands, Numance, montée en pleine guerre civile espagnole, a dû sa résurrection à la scène à [Alberti](#) et à [Barrault](#). À partir de 1587 et pendant près de quinze ans, Cervantès parcourt l'Andalousie en qualité de commissaire aux vivres, puis de collecteur d'impôts. Ce n'est qu'en 1605 qu'on le retrouve à Valladolid, l'année même où paraît la première partie du Don Quichotte. Mais ses errances n'expliquent pas, à elles seules, un aussi long silence. L'avènement de la *comedia nueva*, le succès éclatant de Lope de Vega ont été, sans doute, les facteurs déterminants de son éloignement des planches. C'est ce qui ressort des propos aigres-doux que tient le curé du Don Quichotte sur la commercialisation du répertoire issu de l'« art nouveau ». À son retour définitif à Madrid, en 1607, Cervantès, désormais consacré comme prosateur et qui souhaite renouer avec le théâtre, essuie le refus des professionnels de la scène. Un an avant sa mort, en 1615, il se résigne à confier au libraire Villarroël huit comédies et huit intermèdes « jamais représentés ».

Un théâtre problématique

La chronologie des comédies est d'autant plus incertaine que plusieurs d'entre elles ont été probablement refondues. Les unes, comme *Los Baños de Argel* (les Baignes d'Alger), nous offrent une image originale de l'islam ; à la différence des turqueries de Lope, l'affabulation y est sous-tendue par l'expérience vécue. D'autres pièces nous transportent dans un univers de fantaisie, comme *Pedro de Urdemalas*, qui nous entraîne sur les pas d'un mystificateur né du folklore. *Le Ruffian bienheureux* (*El Rufián dichoso*) enfin, met en scène la conversion d'un pêcheur touché par la grâce, à la suite d'un pari qui inspirera à Sartre celui de Goetz, dans *le Diable et le Bon Dieu*. Souvent comparées, à leur détriment, aux chefs-d'œuvre de Lope de Vega, ces comédies correspondent à une tout autre conception de l'art dramatique. Fidèles à l'esprit de la Renaissance, elles enchaînent des séquences épisodiques, associées par un jeu complexe de correspondances symboliques. Témoin du succès de la *comedia nueva*, Cervantès n'a jamais fait sienne la formule de son rival, qui subordonne la liaison des intrigues au dynamisme d'une action conçue comme un tout organique. S'il s'accommode, à l'occasion, de la pluralité des lieux et des temps, il tiendra jusqu'au bout le [gracioso](#) pour un intrus.

Caractéristiques d'un art expérimental qui a souffert de ne pouvoir être expérimenté, les comédies de Cervantès sont surtout l'exemple même d'un théâtre problématique qui, à l'inverse de la *comedia lopesque*, répugne à ramener à un schéma simple et efficace la complexité des événements vécus. Loin de s'identifier à une « nature » donnée d'avance, les personnages s'y inventent à mesure qu'ils se découvrent, quitte à ne s'accomplir que sur le mode de l'imaginaire.

Composés pour la plupart entre 1610 et 1612, les huit **intermèdes** jouissent au contraire d'une réputation méritée. Cervantès a su donner ses lettres de noblesse à un genre mineur dont Lope de **Rueda** avait mis au point la formule. Comme Rueda, il emprunte ses situations au folklore. Comme lui, il exploite avec bonheur toute une gamme de comportements comiques, incarnés par des types qu'a fixés la tradition : le barbon jaloux, l'épouse infidèle, le paysan naïf, l'étudiant inventif, le soldat fanfaron. Mais, loin de se borner à rajeunir ce folklore, en l'inscrivant dans un décor rustique ou urbain stylisé, les intermèdes cervantins en renouvellent la substance, en y greffant les désirs et les fantasmes d'une Espagne à la recherche de son identité : ainsi en est-il de cette obsession de la « souillure » qui condamne les paysans du *Retable des merveilles* (*El Retablo de las maravillas*) à dire qu'ils voient les scènes qu'un charlatan leur décrit dès lors que juifs et bâtards sont censés ne pouvoir les contempler.

Pas plus qu'ils ne se ramènent à des tableaux de mœurs, les intermèdes n'ont été pour autant conçus comme des machines de guerre. Fidèles à l'esprit de la **farce**, ils ne subordonnent jamais leur vis comica à des fins polémiques. C'est au contraire le pouvoir du langage et du jeu qui leur permet de dévoiler préjugés et faux-semblants. Rien de plus éloigné d'un **théâtre à thèse**.

Les intermèdes cervantins ne semblent pas avoir fait école. Les entremesistas du XVII^e siècle leur emprunteront tout un répertoire de situations comiques, mais qu'ils dénatureront en les soumettant à l'optique déformante du burlesque. Il faudra attendre des temps plus proches du nôtre pour les voir prendre enfin le chemin de la scène. La tentative la plus significative reste celle de **García Lorca** qui, à la tête de « La Barraca » sut, à la veille de la guerre civile, rendre les intermèdes « à la lumière du soleil et à l'air pur des villages », en accord avec la vocation profonde de ce théâtre en liberté.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Sentido y forma del teatro de Cervantes , Joaquín Casaldueiro, Madrid : Gredos, 1974
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37404972b>
- Miguel de Cervantès, dramaturge , Robert Marrast, Paris : l'Arche, 1957
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32421922s>
- Cervantès dramaturge , un théâtre à naître, Jean Canavaggio, [Paris] : Presses universitaires de France, 1977
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34594820f>

Rédacteur(s)

J. CANAVAGGIO

Édition Bordas 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité **Europe du Sud et Amérique latine**

Zone(s) géographique(s) : Espagne

Période(s) : Renaissance 17^eme siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Lope de Vega (F.) Sénèque Alberti (R.) Barrault (J.-L.) Trato de Argel (el) Cerco de Numancia (el) Sartre (J.-P.) Baños de Argel (los) Pedro de Urdemalas Rufián dichoso (el) Diable et le Bon Dieu (le) personnage Lope de Rueda intermède Retablo de las maravillas (el) García Lorca (F.)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/biographie-cervantes-miguel-de>