

MARIE-EUGÉNIE KAUFMANT

LE CHEVAL AU THÉÂTRE DANS L'ESPAGNE DU SIÈCLE D'OR

FONDEMENTS IDÉOLOGIQUES ET MÉCANISMES
D'UNE POÉTIQUE DANS LA *COMEDIA NUEVA*



Ouvrage publié avec le soutien de l'ERLIS
(Équipe de recherche sur les Littératures, les Imaginaires et
les Sociétés) de l'Université de Caen-Normandie.



© Éditions Orbis Tertius, 2018
Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES
Illustration de couverture : Andrea Mantegna, *Le Parnasse*, détail (Musée du Louvre)

ISBN : 978-2-36783-113-8
ISSN : 2265-0776

MARIE-EUGÉNIE KAUFMANT

LE CHEVAL AU THÉÂTRE DANS L'ESPAGNE DU SIÈCLE D'OR

Fondements idéologiques
et mécanismes d'une poétique
dans la *comedia nueva*

Éditions Orbis Tertius

INTRODUCTION

« Quand il part, l'idée est sa cible¹ » : c'est ainsi que Victor Hugo perçoit le cheval de l'imagination, métaphore d'une inspiration à l'état brut, dont tout artiste tente de soumettre l'incoercible fougue. Essayant d'échapper au gouffre créateur où le plonge sa monture fantasque, Victor Hugo ne confie-t-il pas avec humour à son maître Virgile qu'il souhaite « mettre Pégase au vert² », rendre la monture des Poètes à la légèreté première de l'animal tout autant qu'à la badinerie poétique, non sans confier la belle indocilité de la bête littéraire ? La traditionnelle affinité de la métaphore équestre avec les genres nobles et puissants de l'épopée et du drame sert à l'expression d'un exercice littéraire qui « embarque » le poète jusqu'au « précipice, au-delà de l'esprit humain³ », dans une descente aux enfers paradoxale pour une monture ailée, qu'un destin transcendant incline à conquérir « les cieux non frayés⁴ ». Métaphore de la fureur créatrice contradictoire qui subjugué le poète, le cheval inflige à son cavalier la souffrance et l'effort artistique qu'impose sa soumission :

Les poètes et les prophètes,
O terre, tu les reconnais
Aux brûlures que leur ont faites
Les étoiles de son harnais⁵.

Depuis la sensibilité du dix-neuvième siècle, les vers du poète rendent palpable la brûlure de la rêne ou de la longe résistant à la main du cavalier ou du palefrenier qui entend soumettre la fougue de cette vivante allégorie métopoétique.

-
1. Victor HUGO, « Le cheval », *Chansons des rues et des bois* (1865), cité d'après Franck ÉVRARD et Éric TENET, *Le cheval : mythes et textes*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1993, p. 104-107, v. 41.
 2. *Ibid.*, v. 144.
 3. *Ibid.*, v. 67-68
 4. *Ibid.*, v. 54
 5. *Ibid.*, v. 17-20.

Témoin de tout un héritage littéraire construit autour de Pégase, Victor Hugo nous livre la clef de voûte qui supporte l'abondant édifice littéraire consacré au cheval : puisqu'il est métaphore de l'insaisissabilité de la force créatrice, le cheval et son imaginaire se déroberont à la définition et la catégorisation rationnelles ; tout chercheur qui s'y attèle caresse (ou flatte, pour sacrifier au lexique équestre) un perpétuel « paradoxe » car « il participe d'un système complexe d'oppositions¹ ». Ainsi Sebastián de Covarrubias, grand spécialiste du symbolisme au Siècle d'or, fait-il un tacite aveu d'humilité dans l'article consacré au cheval de son *Tesoro de la lengua* :

No me ha parecido alargarme en esta dicción, porque habiéndose de escribir todo lo que pertenece al caballo, se pudiera hacer un libro entero, como hay algunos de sola la historia y naturaleza del caballo; y los que han hecho discursos han sido no cortos².

Le même tacite aveu d'humilité devrait orienter tout chercheur qui tente d'apprivoiser la monture des poètes et son symbolisme, notamment à une époque où, comme le signale Covarrubias, se multiplie une littérature technique hippologique et hippiatrice qui témoigne d'un développement du sujet équin et équestre non pas seulement comme objet artistique (dont l'inspiration est indéniable depuis la Préhistoire) en pleine mutation mais également comme objet scientifique³. Les appréhensions scientifiques du cheval, présentes depuis l'Antiquité, sont réélaborées à la Renaissance, alimentant une vision totale et vivante du cheval et non pas poussiéreux objet esthétique : c'est en vertu de sa réalité vivante que le cheval conquiert le statut de sujet savant sous la plume d'un Leon Battista Alberti qui, par le biais de son *De equo animante* (circa 1445)⁴, l'insère dans une bibliothèque des sciences pré-renaissantes du *Quattrocento*. Car le cheval, c'est aussi à l'époque, plus qu'à toute autre, une matérialité vive dans le quotidien des hommes, au point que se constitue une véritable

1. F. ÉVRARD et É. TENET, *Le cheval...*, op. cit., p. 5.
2. Sebastián de COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia, 1994, entrée « caballo ».
3. D'après les tableaux chiffrés élaborés par Daniel Roche à partir de plusieurs études européennes, l'Espagne connaît un essor de la bibliographie équestre de nature scientifique justement lors de la période de 1550 à 1650 sous la même impulsion qu'en Italie, bien avant son apogée dans toute l'Europe au XVIII^e siècle. Voir Daniel ROCHE, *Connaissances et passions. Histoire de la culture équestre (XVI^e-XIX^e siècle)*, Paris, Fayard, 2015, p. 48.
4. Leon Battista ALBERTI, *De equo animante / Le cheval vivant*, Paris, Les Belles Lettres, 1999.

culture équestre et, au-delà, un vivant symbole sociétal, puisque, dès la Renaissance curiale, il s'érige en animal politique. Plus que toute symbolisation politique animalière, le cheval exprime « la nature particulière de la relation de l'homme à l'animal¹ ». Comme le commente Nicole de Blomac dans un article sur la représentation politique par le cheval, cet animal demeure au cours des temps « abstraction personnifiée chargée de symboles² ». S'il est une vivante allégorie politique au sens le plus large, c'est parce que, par le biais de sa relation avec le cavalier, il détient une place privilégiée, au sein de la hiérarchie naturelle, dans le rapport de force entre humanité et animalité que l'animal politique exprime. C'est cette signification qui, au dix-huitième siècle, donne par exemple son sens aux lignes de Buffon dans son *Histoire naturelle*. Selon le naturaliste, « c'est une créature qui renonce à son être pour n'exister que par la volonté d'un autre », « dont l'art a perfectionné les qualités naturelles³ ». « La plus noble conquête que l'homme ait jamais faite⁴ » devient l'emblème de la soumission d'une nature généreuse à l'art du cavalier. Mais son symbolisme fougueux échappe pourtant encore, au dix-septième siècle, à cet enfermement dialectique ordonné par le dix-huitième siècle, où la nature de l'animal est subordonnée à la culture de l'art équestre. Si la maîtrise équestre peut métaphoriser la domination politique, se rapprochant de la force vive de l'esprit, comme dans la métaphore me-tapoétique, le cheval incarne aussi les révoltes populaires ou encore les débordements passionnels, charnels et érotiques. Inséré dans le couple cheval/cavalier, il prend aisément les couleurs d'un rapport dialectique entre les forces opposées du corps et de l'esprit. Pour reprendre les termes de Franck Évrard et Éric Tenet dans leur petit précis de lectures équestres, l'« imaginaire obsédant de l'entre-deux⁵ » vient a fortiori parer le cheval du Siècle d'or espagnol comme sujet savant entre humanité et animalité, corporalité et intellectualité, science et art, réel et fiction. C'est dans cet interstice que se forge sa puissance symbolique protéiforme. C'est

1. Paul BACOT, Éric BARATAY, Denis BARBET, Olivier FAURE, Jean-Luc MAYAUD (dir.), « Présentation : pour une analyse comparée des usages politiques de l'animal », *L'animal politique*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 11-14 (la cit. p. 12).
2. Nicole de BLOMAC, « Le cheval dans la représentation politique du pouvoir », *Ibid.*, p. 117-131 (la cit. p. 131).
3. Georges-Louis LECLERC DE BUFFON, *Histoire naturelle des animaux*, Paris, Gallimard Pléiade, 2007, p. 503.
4. *Id.*
5. F. ÉVRARD et É. TENET, *Le cheval...*, *op. cit.*, p. 6

aussi en vertu de l'« extraordinaire matrice linguistique¹ » que constitue le lexique hippique que Franck Évrard et Éric Tenet formulent le concept d'« écriture hipplotextuelle » : son affinité métaphorique et symbolique avec la force créatrice lui permet même, selon ces auteurs, de « [féconder] des textes à son image² ». Je me propose donc d'analyser les fondements de cette fécondation de la *comedia* par l'idéologie, l'imaginaire et la littéralité équestres, puis d'en caractériser les mécanismes poétiques à l'échelle dramatique et théâtrale.

Au dix-septième siècle, sans doute encore davantage qu'aux dix-neuvième et vingtième siècles, la thématique équestre se prête à une « lecture plurielle, multipliant les approches et les angles d'attaque, une sorte de lecture « à cheval...³ » qui tient compte de la matérialité vive que représente une culture équestre en pleine mutation et qui supporte son symbolisme littéraire débordant. Un tel sujet d'étude, dont la richesse poétique résulte de la dimension particulièrement ductile et labile de son symbolisme, nous invite effectivement au chevauchement des perspectives herméneutiques.

S'il est question dans cet ouvrage de comprendre la signification culturelle du cheval dans l'Espagne du Siècle d'or, c'est au prisme des textes dramatiques, le corpus de notre étude étant essentiellement composé de *comedias* de Lope de Vega à Calderón. Ce corpus n'est pas utilisé comme un prétexte mais comme matière première dont l'étrange affinité avec la culture équestre a aiguisé ma curiosité depuis quelques années : la particularité d'un tel matériel ajoute au matériel littéraire les caractéristiques propres au genre théâtral. L'objet de cette étude est donc de saisir les fondements de cette affinité du cheval avec la poétique de la *comedia*, non seulement en vertu de la place de la culture équestre qui s'exprime à l'intérieur des œuvres comme reflet d'une réalité externe mais aussi et surtout en tant qu'élément qui prend son sens dans l'esthétique même de la *comedia*, telle qu'elle est conçue aux origines par Lope de Vega.

Le cheval n'apparaît pas d'emblée comme un élément particulièrement théâtralisable dans un spectacle qui ne lui donne pas la primauté ; le choix d'un tel corpus semble a priori relever d'une certaine incongruité. Mais l'impression n'est pas la même à la lecture des pièces. Voilà qui rajoute sans doute au thème de l'insaisissabilité du cheval Pégase, paradoxalement destinée à être soumise pour être menée « au-delà de

1. *Ibid.*, p. 71

2. *Ibid.*, p. 95.

3. *Ibid.*, p. 6.

l'esprit humain ». Si la littérature médiévale et du Siècle d'or espagnol vient peupler l'imaginaire équin universel de références mythiques, telles Babieca ou Rossinante, la *comedia* n'est pas en reste. Tout lecteur a en mémoire l'hippogriffe qui semble propulser la verve emphatique de Rosaura au début de *La vida es sueño*. Les chevaux caldéroniens viennent aussitôt à l'esprit du lecteur féru de *comedias*, comme métaphores débordantes d'une cosmologie des éléments, dont l'emballage matériel ouvre la voie à un déploiement verbal surprenant. La chute de cheval fait partie des références bibliographiques pour tout chercheur sur la *comedia* depuis l'article de Valbuena Briones¹. L'emprise passionnelle que symbolise l'emballage équestre a été l'objet de quelques articles depuis lors². Ces « chevaux de mots³ » ont récemment été à nouveau enfourchés par Germán Vega qui, non sans évoquer leur présence dès Lope de Vega, donne à Calderón, à juste titre, la primauté de l'emphase en la matière, en rappelant notamment les vers d'Antonio Hurtado de Mendoza dans le « romance » *Al duque de Medina de las Torres*. Dans ce « romance », la description du trot du cheval convie la renommée théâtrale de Calderón et de Vélez de Guevara : « *Rebosó divinidades / de Veles y Calderones, / que a lo crespo rizan rayos, / que a lo dulce nievan flores*⁴ ». Ainsi Vélez et Calderón apparaissent-ils comme des références convenues pour l'auditoire en matière de représentation équestre métaphorique. C'est accorder au cheval la place qui lui revient dans la création poétique qu'est aussi la *comedia*.

Si ces deux dramaturges sont reconnus au Siècle d'or pour leurs vers équestres, c'est bien Lope qui est, une fois de plus, le conquérant de ce noble animal dans sa *comedia*, comme le démontre un rapide recensement

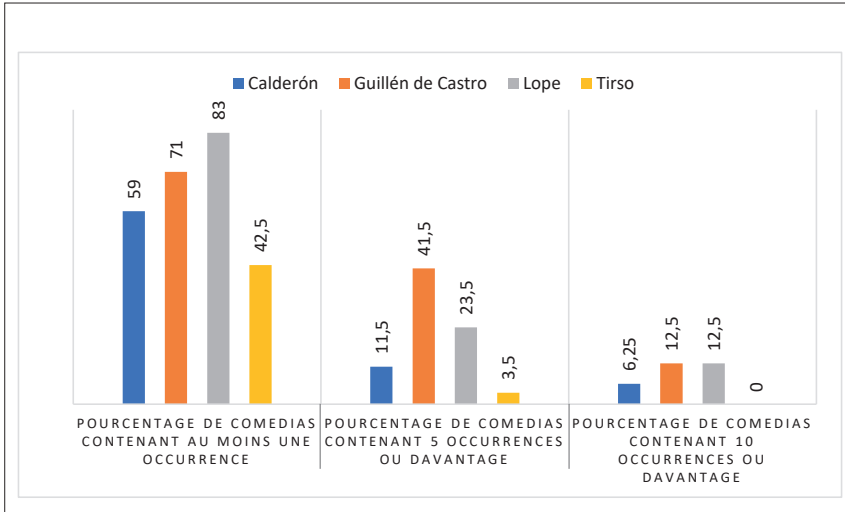
1. Ángel VALBUENA BRIONES, « El simbolismo en el teatro de Calderón: la caída de caballo », in Manuel DURÁN et Roberto GONZÁLEZ ECHEVARRÍA (éds.), *Calderón y la crítica : historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, p. 694-713.
2. Pedro R. LEÓN, « El caballo desbocado, símbolo de la pasión desordenada en la obra de Calderón », *Romanische Forschungen*, 833, 1956, p. 23-35, ou encore Frederick A. De ARMAS, « Diomedes'Horses : mythical foregrounding and reversal in Claramonte's *Deste agua no beberé* », *Gestos*, 7, avril 1989, p. 47-63.
3. « *Caballos de palabras* », Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, « Hipogrifos violentos y otros caballos calderonianos », in Elisa GARCÍA-LARA et Antonio SERRANO (éds.), *XXIV y XXV jornadas de teatro del Siglo de Oro* in Memoriam Ricard Salvat, Almería, Instituto de estudios almerienses, 2011, p. 237-256 (la cit., p. 250).
4. Antonio HURTADO DE MENDOZA, *Poesías*, Madrid, Real Academia Española, 1947, p. 188, cité d'après G. VEGA GARCÍA-LUENGOS, *Ibid.*, p. 248.

des occurrences du terme *cauallo*¹ sur la base de données *TESO*². Sur les 252 *comedias* intégrées au corpus lopesque de *TESO*, 209 sont concernées par au moins une occurrence de *cauallo*. Le pourcentage est supérieur à celui de Calderón, bien que la base *TESO* ne contienne pas les pièces de Vélez de Guevara pour nous permettre de vérifier que, chez ce dramaturge, certainement les occurrences devraient être au moins aussi importantes que chez Lope. Voici un tableau contenant le nombre de *comedias* concernées par une ou plusieurs occurrences de *cauallo* par rapport au nombre de *comedias* recensées pour chaque auteur sur la base de données :

	Nombre total de comedias intégrées dans TESO	Nombre de comedias contenant au moins une occurrence de <i>cauallo</i>	Nombre de comedias contenant 5 occurrences ou davantage	Nombre de pièces contenant 10 occurrences ou davantage
Calderón de la Barca	112	66	13	7
Guillén de Castro	24	17	10	3
Lope de Vega	252	209	59	14
Tirso de Molina	59	25	2	0

Pour mieux comprendre la portée relative de tels chiffres quant à l'importance absolue et respective du cheval dans les œuvres des différents dramaturges du Siècle d'or, nous avons transcrit ce tableau en pourcentages :

1. C'est sous cette graphie que le recensement est le plus significatif.
2. *Base de datos TESO (Teatro Español del Siglo de Oro)*, Chadwick, 1997. Les textes de *TESO* n'ont servi qu'à la recherche systématique pour la sélection du corpus. Les pièces seront référencées ensuite dans les éditions que j'ai sélectionnées.



D'après ce graphique en pourcentages, Lope est effectivement, quantitativement du moins, le grand champion du cheval de *comedia*, avec 83% des pièces contenant au moins une occurrence du cheval, talonné de près par Guillén de Castro dont 71% des *comedias* du corpus de *TESO* contiennent au moins une occurrence de *cauallo*. Dans la catégorie des pièces contenant au moins 5 occurrences de *cauallo*, Guillén de Castro dépasse même son ami Lope avec 41,5 % des *comedias* concernées pour 23,5% chez Lope. Cette différence de pourcentage doit sans doute être minimisée sachant que Lope diversifie davantage son lexique pour la dénomination du cheval (*caballo*, *rocín*, *cuártao*, *yegua*) laissant parfois de côté le terme hypergénérique *cauallo*, contrairement à Guillén de Castro qui le nomme quasiment toujours par le terme hypergénérique : ce sera un des mystères à élucider. Quant au nombre d'occurrences pour une même pièce, Lope est à égalité avec Guillén de Castro pour la catégorie des *comedias* contenant au moins 10 occurrences, soit 12,5 % des pièces. Par ce rapport, on entendra que la citation du terme *cauallo* est souvent unique ou ponctuelle dans la plupart des pièces et ne donne pas toujours lieu à des développements répétés au fil des pièces. C'est pourquoi ces pourcentages donnent trace de la place générale quantitative du cheval dans la *comedia*. Pour une étude approfondie de ses fonctions dans la *comedia*, les pièces contenant dix occurrences et davantage, au moins pour Lope et Guillén, me sont apparues comme devant former le noyau central du corpus. Cependant, subsidiairement pour ces auteurs et systématiquement pour Calderón et Tirso, le corpus a été

constitué également de pièces comportant plus de 5 occurrences. Calderón vient ensuite avec 59% de ses *comedias* concernées au moins par une occurrence et 11,5% par au moins 5 occurrences. Il se place bien après ces deux champions de l'hippologie dramatique que se révèlent être Lope et Guillén à première vue sur la base de ces pourcentages généraux. Cependant, une lecture de ses œuvres, où seule une ou deux occurrences de *cauallo* peuvent se présenter, peut abuser le lecteur puisque chaque occurrence peut révéler un développement métaphorique assez considérable en nombre de vers. Tirso, quant à lui, n'a aucune œuvre contenant plus de 10 occurrences, quand seulement 42,5 % de ses *comedias* contiennent une occurrence de *cauallo*.

Étant donné l'étendue quantitative du potentiel corpus hippique de la *comedia* qui témoigne de l'importance du cheval dans cette dramaturgie, j'ai dû faire preuve d'humilité, puisque, pour préserver la cohérence de l'étude, j'ai privilégié, aussi bien sur le plan du corpus que sur le plan scientifique, non pas l'exhaustivité, mais la pertinence et l'équilibre d'une argumentation visant à démontrer, et non à cataloguer, les fondements de la présence équestre dans la *comedia*. J'ai donc « réduit » le corpus utilisé à 60 *comedias*.

Pour Tirso et Calderón, dont les pièces sont apparemment quantitativement inférieures en nombre d'occurrences équines, la sélection du corpus n'a pas obéi aux mêmes principes de sélection par l'intégration privilégiée de pièces comportant plus de 10 occurrences, comme cela a été le cas systématique chez Lope. Pour Lope, quasiment toutes les pièces contenant au moins 10 occurrences ont été automatiquement insérées au corpus. Elles forment en général le corpus « hippique » principal de l'auteur, bien que parfois considérées comme œuvres de second ordre, puisque j'envisage la *comedia* comme un ensemble poétique cohérent où les pièces dites mineures éclairent aussi l'ensemble de la dramaturgie. Ces pièces lopesques contenant plus de 10 occurrences sont au nombre de 15 dans un corpus lopesque de 24 pièces :

LOPE DE VEGA (Pièces contenant 10 occurrences ou davantage)	
Pièces	Occurrences de <i>cauallo</i>
<i>El caballero de Olmedo</i>	10 (<i>caballo</i> *)
<i>Primera parte de Don Juan de Castro</i>	16
<i>Las flores de don Juan</i>	12
<i>La Francesilla</i>	11 (1 de <i>yeguas</i>)
<i>El (H)amete de Toledo</i>	15
<i>La humildad y la soberbia (El triunfo de la humildad, y soberbia abatida)</i>	15
<i>La ingratitud vengada</i>	17
<i>La mocedad de Roldán</i>	13
<i>El primer Fajardo</i>	15 (8 de <i>yegua</i> , 2 de <i>yeguas</i>)
<i>El remedio en la desdicha</i>	10 (2 de <i>yeguas</i>)
<i>La resistencia honrada y condesa Matilde</i>	14
<i>La serrana de la Vera</i>	10
<i>El servir con mala estrella</i>	14
<i>El sol parado</i>	14 (1 de <i>yegua</i> , 1 de <i>yeguas</i>)
<i>Los torneos de Aragón</i>	10

D'autres pièces moins « riches » ont été ajoutées en vertu d'une fonction particulièrement intéressante du cheval pour un ou plusieurs aspects de l'étude ou en vertu de leur valeur d'œuvre maîtresse du dramaturge. Ces pièces sont les suivantes :

LOPE DE VEGA (Pièces contenant moins de 10 occurrences)	
Pièces	Occurrences de <i>cauallo</i>
<i>El castigo sin venganza</i>	9
<i>Los comendadores de Córdoba</i>	6 (1 de <i>yeguas</i>)
<i>De cosario a cosario</i>	1
<i>Fuenteovejuna</i>	5
<i>La ocasión perdida</i>	9
<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	1 (de <i>caballo</i> , 9 de <i>yegua</i> **)
<i>El perro del hortelano</i>	6
<i>Servir a señor discreto</i>	4
<i>El villano en su rincón</i>	6 (1 de <i>yegua</i>)

* Occurrences sur Biblioteca Cervantesvirtual, édition de F. Rico, 2002, URL : <<http://www.cervantesvirtual.com>>.

** *Ibid.*, édition de Teresa Ferrer, 2002.

Pour Guillén de Castro, le même principe général a été choisi pour la sélection du corpus. Le corpus comprend donc trois pièces majeures de l'auteur :

GUILLÉN DE CASTRO	
Pièces	Occurrences de <i>cauallo</i>
<i>Las mocedades del Cid</i>	12
<i>Las hazañas del Cid</i> (intégrée dans <i>TESO</i> sous le titre de <i>Las mocedades del Cid. Comedia segunda</i> , publiée en 1624)	32
<i>Don Quijote de la Mancha</i>	21

Las hazañas del Cid contient quantitativement le record d'occurrences pour *cauallo* sur la base de donnée *TESO*, confirmant la place de choix de Guillén de Castro dans la dramaturgie « hippique » et justifiant son intégration à cette étude malgré la place à part qu'il occupe au sein de l'univers de la *comedia*. J'essaierai donc, au-delà de cette suprématie quantitative, de déterminer également l'importance un peu particulière qu'a le cheval du point de vue qualitatif pour ce dramaturge, marqué par les influences lopesques mais aussi par une originalité propre.

Pour Calderón, je n'ai intégré aucune pièce mythologique, tardive ou explicitement destinée aux représentations de cour, même parmi celles contenant plus de dix occurrences. Ont été privilégiées pour cette étude les pièces qui ont pu être représentées dans le *corral* ou dont le texte est apparu comme pouvant être destiné à une représentation de *corral*. Pour la cohérence de la poétique du cheval que j'essaie d'extraire de l'analyse de ce corpus, j'ai choisi des pièces de la première période calderonienne, intégrant parfois des pièces connues qui ne présentent que peu d'occurrences et qui forment parfois un corpus subsidiaire pour un total de 14 *comedias* calderoniennes :

CALDERÓN DE LA BARCA	
Pièces	Occurrences de <i>cauallo</i>
<i>El alcalde de Zalamea</i>	1
<i>Afectos de odio y amor</i>	14
<i>El alcalde de sí mismo</i>	15
<i>Los cabellos de Absalón</i>	3
<i>La devoción de la Cruz</i>	1
<i>La gran Cenobia</i>	2
<i>Lances de amor y fortuna</i>	6

<i>El médico de su honra</i>	9 (<i>cavallo</i>)
<i>El príncipe constante</i>	6
<i>La puente de Mantible</i>	12
<i>El purgatorio de san Patricio</i>	1
<i>El sitio de Bredá</i>	2
<i>El Tuzaní de la Alpujarra</i>	0 (14 de <i>yegua</i>)
<i>La vida es sueño</i>	5

Au passage, il est à noter qu'une pièce comme *El Tuzaní de la Alpujarra* a été sélectionnée en vertu de ses occurrences de *yegua*. De telles occurrences du terme générique *yegua* se présentaient déjà dans une moindre mesure pour certaines pièces de Lope, dont on peut d'emblée remarquer qu'elles concernent surtout soit des *comedias* caractérisées par la matière morisque comme *El primer Fajardo* ou *El remedio en la desdicha*, soit des drames de l'honneur paysan : ainsi la *yegua* de *El villano en su rincón* et celle de *Peribáñez*. Je serai sensible, au cours de l'étude, à cette distinction linguistique qui n'est pas fortuite a priori.

Pour Tirso, les mêmes principes que pour Calderón ont été retenus. Pour les sept pièces attribuées au dramaturge que contient notre corpus, nous avons cependant privilégié les pièces contenant plus de 2 occurrences de *cauallo* et/ou davantage de 3 occurrences de *yegua*, même si d'autres pièces ont été intégrées en vertu d'une utilisation ponctuelle pour un des points de l'analyse comme *Don Gil de las calzas verdes* ou *La venganza de Tamar* :

Pièces de (ou attribuées à) TIRSO DE MOLINA		
	Occurrences de <i>cauallo</i>	Occurrences de <i>yegua</i>
<i>Antona García</i>	0	6
<i>El burlador de Sevilla</i>	1	4
<i>Don Gil de las calzas verdes</i>	0	0
<i>La huerta de Juan Fernández</i>	2	0
<i>Marta la piadosa</i>	4	1
<i>La venganza de Tamar</i>	1 (<i>caballo</i>)	0
<i>La villana de la Sagra</i>	4	4

En dehors des pièces de ces quatre dramaturges présents sur *TESO*, Vélez de Guevara m'est apparu comme faisant figure de champion du cheval de *comedia*, ce que confirmait sa réputation à l'époque, comme en témoigne la citation du « *romance* » de Hurtado de Mendoza. Huit pièces de cet auteur

son pour la plupart des figures de proue de mon analyse avec notamment une pièce qui a été sélectionnée sur le critère de la présence hippique dans son titre-même, *Si el caballo vos han muerto*. Cette pièce est peut-être l'emblème et le pivot sur lequel peut reposer mon analyse de la place de la culture équestre dans la *comedia*. Ces huit pièces sont les suivantes :

Pièces de VÉLEZ DE GUEVARA	
<i>El Hércules de Ocaña</i>	+
<i>La luna de la sierra</i>	+
<i>Más pesa el rey que la sangre</i>	
<i>La ninfa del cielo</i>	+
<i>Reinar después de morir</i>	
<i>Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendozas</i>	+++
<i>La serrana de la Vera</i>	+
<i>Los tres portentos de Dios</i>	+

* Ce signe indique que la pièce est considérée comme une pièce majeure du corpus par le nombre d'occurrences ou le développement du motif équestre.

Ne disposant pas de moyen tel que *TESO* pour faire un pré-repérage des pièces les plus caractéristiques¹, j'espère avoir choisi un corpus suffisamment représentatif de ce dramaturge. Je me fie à la valeur d'échantillonnage significatif représentée par un corpus qui, dans son ampleur et malgré quelques lacunes inévitables, rend compte d'un poids considérable de la culture équestre et du cheval dans cette dramaturgie. Pour ajouter à ce poids dans un corpus dont j'ai justifié la représentativité, j'ai ajouté des dramaturges moins connus, comme Rojas Zorrilla représenté par une pièce (*Del rey abajo ninguno*) ou Claramonte (*Deste agua no beberé*). Les deux pièces les plus connues d'Ana Caro (*Valor, agravio y mujer* et *El conde Partinuplés*) m'ont semblé être intéressantes à intégrer, pouvant éventuellement témoigner d'une perspective plus féminine sur les réalités et la fonction équestres dans la *comedia*, puisque la grande particularité de ce théâtre est la féminisation croissante du personnage cavalier au fil de cette dramaturgie.

L'un des objectifs de la sélection de ce corpus diversifié dans une perspective d'analyse diachronique est de pouvoir étayer ce qui m'est apparu comme évident dès la première lecture des pièces : l'évolution de la poétique du cheval la déconnecte des réalités premières de sa constitution par

1. C'est la raison pour laquelle je n'ai pas de données chiffrées.

Lope pour lui donner une fonction dramatique et représentative renforcée, parfois en réaction burlesque.

Du point de vue de la taxinomie des pièces, je peux simplement souligner la relative faiblesse des pièces hagiographiques et à caractère religieux pour cette thématique du cheval dont on pressent la valeur essentiellement mondaine dans la *comedia*¹ : l'« art chevalier » n'y est qu'exceptionnellement un art religieux, du moins au-delà de la définition qu'en donne Jean-Louis Gouraud, qui regroupe les représentations artistiques du cheval sous le dénominateur commun de la sacralisation qui en est faite en tant qu'objet de fascination². Un véritable symbolisme sacré du cheval n'apparaît, pour ce corpus, que dans des pièces de conversion de Vélez et de Calderón. Je n'entrerai pas dans les querelles taxinomiques si ce n'est pour signaler que la poétique du cheval pénètre tout autant les pièces à composante tragique (*El caballero de Olmedo*, *El Hamete de Toledo*, *La vida es sueño* par exemple, ou les pièces de *comendador* très représentées) que les pièces à dominante comique (notamment les comédies palatines lopesques, les *comedias* dites généalogiques également très représentées, que la matière généalogique y soit implicite ou explicite) ou burlesques (*Antona García*, *El Hércules de Ocaña*, pour les plus burlesques). Un des propos de cette étude sera justement d'expliquer les affinités de tel ou tel aspect de la poétique du cheval avec tel ou tel type de *comedias*.

La poétique du cheval, en tant qu'elle est création d'un imaginaire du cheval propre à la *comedia* mais nécessairement inspiré par la réalité vivante qu'il représente et la tradition littéraire et théâtrale qui le peuple, sera examinée sous différents angles. Comme je l'ai évoqué plus haut, confirmant que le sujet équestre au Siècle d'or invite à une « lecture plurielle », mon analyse se scindera en deux pôles d'intérêt selon la lecture dictée par le sujet-même de l'étude : le cheval et la *comedia* seront bien évidemment abordés conjointement dans les deux parties mais, selon un intérêt partagé pour

1. Pour relativiser cette évidence, les aspects « mystiques » du cheval donnent cependant lieu à un développement particulièrement intéressant dans le contexte du modèle de représentation croisée, picturale et dramatique, de la trajectoire et de la chute équestre de Paul de Tarse à travers deux pièces hagiographiques attribuées à Vélez de Guevara, *Los tres portentos de Dios* et *El vaso de elección*, *San Pablo*. Voir l'article de Marie-Eugénie KAUFMANT, « Le mystère de la liberté à travers le modèle du cheval de saint Paul dans *Los tres portentos* et *El vaso de elección*, *San Pablo* de Vélez de Guevara », in *Le modèle pictural au théâtre : de l'espace de la toile à celui de la scène*, Actes du colloque de Pau (8-9 juin 2017), Pau, UPPA, à paraître.
2. Voir Jean-Louis GOURAUD, « La religion du cheval », *Le cheval dans l'art*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2008, p. 387-391.

ces deux passions qui m'animent, avec des coups de projecteurs successifs. Cette lecture plurielle n'en sera pas pour autant exhaustive car j'ai privilégié la pertinence et l'évolution de la démonstration d'une poétique du cheval à la constitution exhaustive d'une somme descriptive sur l'image du cheval dans la *comedia*, ouvrant, sans aucun doute, des béances qui m'apparaissent dès lors impardonnables mais inhérentes au sujet choisi, dont il faut avouer, à l'unisson avec Covarrubias, que la seule façon de le traiter correctement est peut-être paradoxalement de rester tacite.

Le plan opère sur le mode dynamique du chevauchement entre histoire et imaginaire textuel dans la première partie et, dans une perspective qui m'est plus familière, entre dramatisation et théâtralisation au service de l'esthétique dramatique dans la seconde partie. La première partie de cette analyse envisagera comme premier le sujet de la culture équestre pour le placer sous l'éclairage des textes dramatiques afin d'expliquer les fondements historiques, idéologiques et esthétiques de sa place prépondérante dès la dramaturgie lopesque. À cette fin, les trois premiers chapitres correspondant à cette première partie offriront une analyse du balancement dialectique entre réalités historiques et mythification esthétique de la culture équestre dans la *comedia*. Ils aborderont la façon dont la *comedia* intègre, comme matière vive de son esthétique, des échos aux réalités historiques du cheval dont la dramatisation est suffisamment explicite, notamment chez Lope, pour pouvoir nous permettre de dégager une signification idéologique du cheval selon trois axes qui correspondent aux trois premiers chapitres : l'histoire proprement ibérique du cheval, l'idéologie chevaleresque et nobiliaire associée au cheval et l'évolution des fonctions et de l'art équestres à une époque-clef sont autant d'éléments qui construisent et justifient dans les *comedias* une poétique équestre hautement significative et porteuse de volontés idéologiques qui font que Lope de Vega le place, dès sa fondation de la *comedia*, au cœur d'une dramaturgie appelée à évoluer. La seconde partie se focalisera sur la *comedia* et les spécificités évolutives de sa poétique pour davantage analyser les fonctions dramatiques et théâtrales qui font que le cheval est sciemment mis en œuvre dans une esthétique de la dynamique dramatique et du mouvement théâtral, ceci en écho aux codes d'une culture équestre en mutation tels qu'ils sont énoncés dans la première partie.

MARIE-EUGÉNIE KAUFMANT

LE CHEVAL AU THÉÂTRE DANS L'ESPAGNE DU SIÈCLE D'OR

FONDEMENTS IDÉOLOGIQUES ET MÉCANISMES D'UNE POÉTIQUE DANS LA *COMEDIA NUEVA*

Pourquoi une telle connivence de la *comedia nueva* avec la culture équestre ? Si nous avons en mémoire la cavalière Rosaura dont la chute de cheval ouvre *La vida es sueño*, d'autres textes virtuoses dédiés au cheval envahissent ce théâtre de Lope de Vega à Calderón de la Barca. Cet ouvrage explore les interférences entre les fondements historico-idéologiques et l'esthétique de la mobilité spatiale et socio-dramatique organisée autour d'une poétique du cheval, à l'époque de la révolution de la mobilité et, surtout, de la création des Écuries Royales de Cordoue et du cheval de « pure race espagnole » sous Philippe II. À l'aide de panoramas historiques et bibliographiques sur la culture équestre au Siècle d'or et en mettant à contribution différentes écoles d'interprétation de la *comedia* (socio-historique, fonctionnaliste, littérale et scénographique), les mutations et les spécificités d'une culture équestre ibérique sont mises en perspective avec la fonction dramatique et théâtrale du cheval. Se dessine l'influence d'un art équestre qui se développe dans toute l'Europe occidentale, s'accompagnant, dans l'exubérance des vers, d'une féminisation croissante du rôle cavalier. Au-delà de la nostalgie chevaleresque, c'est une fascination de Lope de Vega et des dramaturges pour le symbolisme équestre de promotion littéraire et nobiliaire qui donne leurs lettres de noblesse à ces représentations essentiellement verbales de descendants de Pégase, parvenant à renforcer la cohésion du système des personnages, au fil de citations qui se révèlent être de véritables bijoux d'une poétique cavalière.



ISBN : 978-2-36783-113-8

ISSN : 2265-0775

Prix France : 34,90 €