UNIVERSITÉ PARIS - SORBONNE
École doctorale III : Littérature française et comparée

HEINRICH-HEINE-UNIVERSITÄT DÜSSELDORF

Thèse de doctorat en Cotutelle

CULTURE ET THÉÂTRE :

LA COMÉDIE 'À L'ESPAGNOLE' COMME EXEMPLE PRÉCOCE DE TRANSCULTURALITÉ EN EUROPE AU XVII^{e} SIÈCLE

Présentée par

Farida María HÖFER Y TUÑÓN

Le 9 juillet 2009

Directeurs de thèse :

M. le Professeur Georges FORESTIER (Université Paris - Sorbonne)
Mme le Professeur Vittoria BORSÒ (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf)

Jury :

M. le Professeur Michael BERNSEN (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)
Mme le Professeur Vittoria BORSÒ (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf)
M. le Professeur Christophe COUDERC (Université Paris Ouest - Nanterre La Défense)
M. le Professeur Georges FORESTIER (Université Paris - Sorbonne)

A mis padres

Je tiens à exprimer ma plus vive reconnaissance à mes deux directeurs de thèse, M. le Professeur Georges Forestier et Mme le Professeur Vittoria Borsò, pour avoir accepté de diriger ce travail, pour l'avoir nourri par leur enseignement et pour l'avoir toujours guidé avec rigueur et bienveillance de part et d'autre du Rhin.

Mme le Professeur Vittoria Borsò m'a ouvert la voie de la transculturalité et permis de réaliser mes recherches à distance dans la prestigieuse Université de Paris-Sorbonne : qu'elle trouve ici l'expression de ma sincère gratitude.

M. le Professeur Georges Forestier m'a accueilli dans son Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre où j'ai trouvé un terrain fertile pour l'approfondissement de mes connaissances et le développement de mes travaux. Pour son regard éclairé et la pertinence de ses conseils, je le remercie vivement.

Je tiens également à remercier tous les enseignants de l'Université de Paris-Sorbonne, en particulier M. le Professeur Étienvre et M. le Professeur Couderc pour leur accueil chaleureux dans les séminaires et colloques sur le thème du théâtre espagnol. Je remercie aussi M. le Professeur Günther Krause et Mme le Professeur Françoise Rubellin pour leur accueil à l'Université de Nantes.

Nombreux sont les collègues et les amis dont les conseils, le savoir, l'appui et les encouragements m'ont été précieux. Je songe au groupe des doctorants de l'Université de Paris et à mes collègues de l'Université de Düsseldorf, en particulier à Miriam Richter, Kirsten Postert, Francisco Guevara Quiel, Lise Michel, Vera Elisabeth Gerling et Lina Tani Moratalla. Qu'ils soient ici tous vivement remerciés.

Je suis également reconnaissante à l'Industrie-Club Düsseldorf, au Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) et à la Düsseldorf Entrepreneurs Foundation pour leur soutien financier sans lequel je n'aurais pu conduire ces travaux à Paris et à Nantes. Que les responsables des trois institutions trouvent ici ma profonde reconnaissance pour leur intérêt et leur confiance en mon projet.

Je remercie de tout cœur ma famille pour son soutien constant, en particulier mes parents pour leur confiance et leurs encouragements tout au long de ces années passionnantes à Paris. Qu'ils trouvent dans le présent travail l'ouverture d'esprit et le goût des cultures qu'ils m'ont toujours transmis à travers mes origines hispano-allemandes.

Enfin, un grand merci à Thierry pour son aide précieuse dans la relecture de ce travail et son soutien sans faille.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION **8**

PREMIÈRE PARTIE **15**
La France et l'Espagne : deux pays, deux cultures, deux théâtres **15**

Chapitre 1 16
Transculturalité – Un phénomène dans la littérature du XVII^e^ siècle ? 16
1. De l'échange culturel à la transculturalité 16
   1.1. Définition et évolution du terme 'culture' 17
   1.2. Cultures en contact, cultures en échange – Vers de nouvelles acceptions de la culture au XX^e^ siècle 22
   1.3. Transculturation et transculturalité : définitions et domaines d'application au XX^e^ siècle 26
2. Transfert de l'acception du concept de transculturalité au XVII^e^ siècle 30
   2.1. Échanges culturels entre la France et l'Espagne au XVII^e^ siècle 30
   2.2. Le théâtre : un scénario pour la transculturalité ? 35

Chapitre 2 39
La culture dramatique en France : d'une situation de repli à la renaissance du théâtre 39
1. La situation du théâtre en France dans le premier tiers du XVII^e^ siècle 39
2. Les germes d'un renouveau du théâtre français 41
3. L'établissement d'une nouvelle culture dramatique à partir de 1629 44

Chapitre 3 48
Un regard outre-monts : le théâtre en Espagne ou le développement d'une culture dramatique nationale 48
1. Les débuts du théâtre en Espagne 48
2. L'établissement du lieu de spectacle 50
   2.1. Les *cofradías* et leur rôle dans le développement du théâtre espagnol 50
   2.2. Description du lieu de théâtre : l'architecture des *corrales* 52
   2.3. La particularité des théâtres méditerranéens 54
3. Le public : homogénéité dans l'hétérogénéité 56
4. Les sujets des *comedias* en réponse au goût du public 57

Chapitre 4 60
La littérature espagnole et sa fortune en France 60
1. Les débuts d'une influence espagnole sur le théâtre français 62
2. L'« heure espagnole » du théâtre français 65
3. L'influence espagnole sur la comédie française 69

DEUXIÈME PARTIE **74**
La comédie 'à l'espagnole' – Genèse et typologie d'un genre hybride **74**

Chapitre 5 75
De la *comedia* à la comédie 'à l'espagnole' : genèse d'un genre nouveau 75
1. Vers une renaissance après le silence du début du siècle 75

1.1. La comédie en France avant l'arrivée des comédies 'à l'espagnole' 76
1.2. La renaissance de la comédie par les initiatives de Rotrou et Pierre Corneille 78
2. Les grandes étapes de la genèse des comédies 'à l'espagnole' 82
2.1. Initiation des comédies à 'l'espagnole' par d'Ouville 85
2.2. Lancement et officialisation du genre : Scarron, Pierre Corneille et Brosse 89
2.2.1. Prise de relais par Scarron pour une contribution durable 89
2.2.2. Pierre Corneille justifie ses choix et officialise le genre 92
2.2.3. Contribution éphémère de Brosse 94
2.3. Développement du genre pendant et après la Fronde 95
2.3.1. Thomas Corneille, le début d'une carrière de dramaturge 95
2.3.2. Boisrobert se lance dans la voie inaugurée par son frère 97
2.3.3. Lambert, une contribution marginale 99
2.4. Coup d'arrêt des comédies 'à l'espagnole' à la fin des années 1650 100

Chapitre 6 103
Positionnement des auteurs français face aux sources espagnoles et leurs créations 103
1. Recensement des épîtres et avis au lecteur 104
2. Positionnement des auteurs face à leurs sources 107
2.1. Mention et citation de la source espagnole 107
2.2. Désignation de la source espagnole par les auteurs français 111
2.3. Appréciation des sources espagnoles par les auteurs français 113
3. Qualification des comédies 'à l'espagnole' par les auteurs français 115
3.1. Désignation de leurs créations 115
3.2. Appréciation des comédies 'à l'espagnole' par leurs auteurs 121

Chapitre 7 129
Typologie des comédies 'à l'espagnole' et des *comedias* 129
1. De l'importance du lieu de l'action 129
2. Classification des comédies 'à l'espagnole' en trois groupes 132
3. Caractérisation de la *comedia* du Siècle d'Or 137
3.1. Structure de la *comedia* 138
3.2. Les *comedias de capa y espada* 145
3.3. Les *comedias de figurón* 151
3.4. Les *comedias palatinas* 154

TROISIÈME PARTIE 157
La comédie 'à l'espagnole' : une « rencontre » de deux cultures sur scène 157

Chapitre 8 158
Les premières adaptations de d'Ouville (1638-1642) 158
1. Un fil conducteur espagnol 159
1.1. Le fil de l'intrigue et le style 159
1.2. Les personnages 166
1.3. Le comique 179
2. D'une *comedia* typiquement espagnole à la recherche d'une comédie miroir en français 185
2.1. L'habillage à la française 185
2.1.1. Le lieu de l'action 185

2.1.2. Les personnages 189
2.1.3. Les us et coutumes locales 197
2.1.4. Les références historiques et sociopolitiques 199
2.1.5. Les objets 202
2.2. Transformations dans la dramaturgie 206
3. Les apports de d'Ouville 211
4. Un premier souffle de transculturalité 214

Chapitre 9 216
La deuxième phase (1643-1646) : Pierre Corneille, Brosse et Scarron, d'Ouville – Vers différentes formes d'adaptation 216
1. Pierre Corneille : L'art d'« habiller à la française » 216
1.1. Deux pièces « habillées à la française » 220
1.1.1. Deux inventions espagnoles reprises et personnalisées 220
1.1.2. Des *Platerías* aux Tuileries, la transposition de l'action en France 224
1.1.3. La transformation des personnages en des Parisiens et des Lyonnais 227
1.1.4. La francisation : restructuration du rôle de *gracioso* en valet 240
1.1.5. La dé-hispanisation du sujet et la francisation des coutumes 248
1.1.6. La dramaturgie fidèle aux règles françaises 251
1.2. « Si peu de rapport entre l'Espagnol et le Français » – Une adaptation parfaite sans reflet transculturel ? 254
2. « La scène est à Madrid » ou à Gayëtte – Les premières comédies 'à l'espagnole' de Brosse et Scarron 257
2.1. Brosse et le dépaysement de la comédie 'à l'espagnole' 257
2.1.1. « La scène est à Gayëtte » ou l'apparition d'un nouveau contexte dans les comédies 'à l'espagnole' 259
2.1.2. Le traitement du sujet espagnol : entre fidélité, adaptation et invention 260
2.1.3. Un style et un comique adaptés aux règles de bienséance 263
2.1.4. Des personnages sans nationalité 265
2.1.5. Un cadre culturel neutre 268
2.1.6. En harmonie avec les règles dramatiques du goût français 269
2.1.7. À la recherche de transculturalité 270
2.2. « La scène est à Madrid » – Scarron et l'introduction de la société espagnole sur scène 271
2.2.1. Une volonté délibérée d'espagnolisme 274
2.2.2. La création d'un nouveau personnage : Jodelet 290
2.2.3. Un nouveau comique : le comique burlesque 298
2.2.4. La scène est en Espagne, mais le public en France 302
2.2.5. Un autre niveau de transculturalité 306
3. Épilogue : Entre constance et innovation – Les dernières comédies 'à l'espagnole' de d'Ouville 308
3.1. D'Ouville, fidèle à lui-même 311
3.2. L'ouverture vers ses contemporains 317
3.3. Même méthode de travail, même forme de transculturalité 323

Chapitre 10 325
Les compositions de la troisième phase (1648-1659) : Thomas Corneille, Boisrobert, Scarron et Lambert 325
1. Boisrobert et Thomas Corneille : les comédies 'à l'espagnole' « habillées à la française » 325

1.1. La continuité d'une méthode d'adaptation 330
1.1.1. Un cadre parisien 330
1.1.2. Les intrigues : entre fidélité et restructuration 336
1.1.3. Des personnages francisés 338
1.1.4. Les références culturelles 346
1.1.5. Le souci de l'esthétique dramatique à la française 348
1.2. Une innovation dans *L'Amour à la mode* comme véritable miroir de la société française à travers l'essai d'une comédie de mœurs 350
1.3. D'une transculturalité discrète à une assimilation complète 355
2. Les comédies 'à l'espagnole' *maintenues en Espagne* (1648-1659) 358
2.1. Scarron et la poursuite de son modèle d'adaptation 361
2.1.1. *L'Héritier ridicule* – Pièce charnière entre continuation et innovation 364
2.1.2. Les comédies inspirées de la *comedia de figurón* 367
2.2. Thomas Corneille et Boisrobert rejoignent la voie de la comédie 'à l'espagnole' *maintenue en Espagne* ouverte par Scarron 373
2.2.1. Temps des reprises, temps des concurrences 376
2.2.2. Les dernières comédies 'à l'espagnole' : *La Fausse Apparence* et *Le Galand doublé* 385
2.3. Prolongement et nouvelles variantes de la transculturalité 386
3. Les comédies 'à l'espagnole' *à l'étranger* dans les années 1652-1658 389
3.1. L'application du mode d'adaptation de Brosse par les auteurs des années 1650 392
3.2. La francisation des comédies 'à l'espagnole' *à l'étranger* 395
3.3. Une francisation sans apport de transculturalité 399

CONCLUSION 402

BIBLIOGRAPHIE 410

ANNEXES 453

INDEX 458

INTRODUCTION

Tout pays est porteur d'une culture qui le distingue. Selon Robert Muchembled, la culture se caractérise par la langue et les langages symboliques propres à un groupe social[1]. Cependant, elle se développe et évolue avec et à travers ses échanges avec d'autres cultures. Les cultures ne sont pas hermétiques, elles sont en contact les unes avec les autres. L'Europe est l'un des vastes espaces culturels qui s'est formé à travers l'influence d'un grand nombre de courants tels que le baroque, né en Italie, le classicisme, apparu en France, ou le romantisme qui partit d'Allemagne et de Grande-Bretagne : tous ces mouvements se sont répandus dans toute l'Europe, ainsi que dans le monde entier, et ont influencé la littérature, les arts plastiques, l'architecture, la musique et le théâtre de différents pays.

La littérature espagnole du XVI^e^ et surtout du XVII^e^ siècle présente une richesse incomparable qui lui a valu le nom de Siècle d'Or. Au cours de cette période florissante, les trois grands genres littéraires, le narratif, le dramatique et le lyrique ont connu un développement spectaculaire. Des auteurs comme Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, Miguel de Cervantes, Lope de Vega et Pedro Calderón de la Barca – pour ne nommer que les plus célèbres – ont créé des chefs-d'œuvre, lesquels n'ont pas tardé à être traduits en plusieurs langues. Nombreuses sont en effet les traductions de romans espagnols en langue française au cours du XVI^e^ et XVII^e^ siècle. Mais la littérature espagnole n'a pas seulement été traduite ; elle a aussi servi de source d'inspiration. Le théâtre français surtout a découvert et exploité cette riche littérature qu'il a su transposer sur ses propres planches. On recense aujourd'hui un grand nombre de pièces françaises – des tragédies, des tragi-comédies et des comédies – qui tirent leurs racines de la littérature transpyrénéenne.

Les comédies 'à l'espagnole' font partie de ce répertoire. Elles s'inspirent directement de sources espagnoles. Ce sous-genre de comédie qui a surgi à la fin des années 1630 est né de l'adaptation de pièces de théâtre espagnoles à la scène française. Comptant quelque 32 pièces adaptées de *comedias* par sept dramaturges français dont

[1] Robert MUCHEMBLED, *Cultures et société en France du début du XVI^e^ siècle au milieu du XVII^e^ siècle*, Paris, Sedes, 1995, p. 8.

l'illustre Pierre Corneille, ce type de comédie a remporté un vif succès auprès du public parisien entre 1638 et 1659. Les comédies 'à l'espagnole' ont aussi contribué à la renaissance du théâtre comique français en attendant l'arrivée de Molière et l'apparition d'une nouvelle forme de comédie, dite « de mœurs » et « de caractère ».

Notre curiosité au départ de cette recherche vient de la juxtaposition des deux termes « comédie » « à l'espagnole » désignant clairement deux origines distinctes et formant pourtant le même vocable pour décrire un type de comédie unique en son genre. À l'heure où les échanges culturels s'accélèrent du fait de la globalisation et suscitent un intérêt grandissant – rappelons que l'année 2008 fut déclarée par l'UNESCO l'année européenne du dialogue interculturel[2] –, les comédies 'à l'espagnole' apparaissent déjà au XVII^e^ siècle comme le résultat d'un échange culturel. Pour aller plus loin, nous nous interrogeons sur la présence d'éléments transculturels issus d'un processus de *transculturación* selon le concept de Fernando Ortiz initié en 1940 et désignant l'entremêlement de deux cultures avec comme résultat l'émergence d'éléments nouveaux qui tirent leurs racines des deux cultures mères. Résultant d'un processus de transfert interculturel entre les théâtres espagnol et français entre 1638 et 1659, les comédies 'à l'espagnole' ne sont-elles pas aussi l'expression d'un phénomène transculturel ayant conduit à la création d'un modèle hybride à mi-chemin entre la *comedia* et la comédie française ?

La question est nouvelle. Aucun travail de recherche n'a jusqu'alors été effectué à la croisée des deux cultures dramatiques espagnole et française. Les travaux réalisés par la critique littéraire française ont essentiellement porté sur des aspects littéraires, notamment sur des comparaisons entre les comédies et leurs sources espagnoles à partir du XIX^e^ siècle. Ceux-ci se sont d'abord concentrés sur l'identification des sources espagnoles et sur des études intertextuelles qui ont permis d'identifier entre l'hypertexte et l'hypotexte – selon les termes de Gérard Genette[3] – quels éléments les adaptateurs français ont fidèlement repris et quels changements ils ont effectué en transposant la *comedia* en France[4]. Une grande partie de ces travaux semble aujourd'hui dépassée ou a été complétée

[2] Voir à ce sujet le lien suivant qui héberge les informations et résumés des activités organisées par l'UNESCO et la Cité nationale de l'histoire de l'immigration de Paris : http://www.histoire-immigration.fr/index.php?lg=fr&nav=754&flash=0 (dernière consultation, le 30 avril 2009).

[3] Voir Gérard GENETTE, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

[4] On cite ici l'ouvrage d'Adolphe DE PUIBUSQUE, *Histoire comparée des littératures espagnole et française* (Paris, Dentu, 2 vol., 1843), premier grand essai ayant consisté à répertorier les sources espagnoles dans les pièces françaises qui cependant n'est plus actuel. On cite également l'ouvrage d'Ernest MARTINENCHE, *La* Comedia *espagnole en France de Hardy à Racine* (Paris, Hachette, 1900, rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1970), qui décrit plus en détail les différents auteurs et leurs pièces inspirées du théâtre espagnol.

par de nouveaux apports. Les recherches effectuées montrent néanmoins qu'un intérêt particulier pour la comédie 'à l'espagnole' a existé à la fin du XIX[e] siècle. Le premier chercheur qui ait présenté la totalité des œuvres dramatiques créées en France au XVII[e] siècle et ainsi fourni pour toutes les pièces inspirées de modèles espagnoles la source et une description des caractéristiques les plus importantes de chaque adaptation est Henry Carrington Lancaster avec son ouvrage monumental, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*[5]. Il s'agit d'une référence toujours indispensable même un siècle plus tard ! Plus ciblée se présente la *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII[e] siècle* de José Manuel Losada Goya[6] qui établit le répertoire complet des œuvres françaises montrant une présence ou une influence espagnole en précisant les sources. Ainsi, les deux ouvrages permettent de repérer la source espagnole correspondant à chaque pièce inspirée d'un texte littéraire espagnol.

Le travail de Roger Guichemerre, *La Comédie avant Molière*[7], est le premier ouvrage à avoir étudié et dégagé les caractéristiques de la comédie d'intrigue des années 1640 à 1660. Mais ses travaux ne distinguent pas les comédies 'à l'espagnole' des autres types de comédie. À la même époque en 1976 paraît l'ouvrage d'Ursel Krämer qui se révèle être un

---

À la fin du XIX[e] siècle et au début du XX[e] siècle, le champ de recherche s'est vu enrichi par nombre de contributions de la part de chercheurs germaniques, chacun se focalisant sur un seul auteur, voire une pièce en particulier. C'est le cas des travaux d'Arthur Ludwig STIEFEL qui ont consisté à reconstruire les sources espagnoles des pièces de Rotrou (« Über Jean Rotrous spanische Quellen », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 29, 1906, p. 195-234) et à présenter une étude comparée plus détaillée d'une comédie de Scarron (« Paul Scarrons *Le Marquis ridicule* und seine spanische Quelle », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 32, 1908, p. 1-80). L'œuvre de Scarron a suscité, semble-t-il, un intérêt particulier à cette époque, étant donné que plusieurs chercheurs allemands lui ont consacré leurs travaux : H. GRÖHLER a décrit l'œuvre dramatique de Scarron et a réalisé une étude comparée de ses comédies avec leurs sources espagnoles (« Scarron als Komödiendichter », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 12, 1890, p. 27-66) ; Robert PETERS a étudié une comédie de Scarron en particulier (*Paul Scarrons « Jodelet duelliste » und seine spanischen Quellen*, Erlangen / Leipzig, Deichert, 1893), son travail reste cependant incomplet et a été réactualisé par Jonathan Carson (voir l'« Introduction » à son édition critique du *Jodelet duelliste*, Genève, Droz, 2000, p. 9-58). Georg MICHAELIS a publié sous le titre *Die sogenannten 'comédies espagnoles' des Thomas Corneille* (Berlin, Eberling, 1914) un seul des quinze chapitres qu'il a consacrés à l'étude comparée et très détaillée des comédies à source espagnole de Thomas Corneille. Enfin, Fritz Tenner s'est intéressé à François Le Métel de Boisrobert et à son œuvre dramatique inspiré du théâtre espagnol. Ses travaux sont les suivants : *François Le Metel de Boisrobert als Dramatiker und Nachahmer des spanischen Dramas*, vol. I : Die Tragikomödien (Leipzig, Wachsmuth, 1907) et *François le Metel de Boisrobert als Lustspieldichter und Vorläufer Molières* en trois parties (Gera / Magdeburg, Wachsmuth'sche Buchdruckerei / E. Baensch jun., 1912-1914).

[5] Baltimore, The John Hopkins Press, 1929-1942, 5 parties en 9 volumes. Rééd. New York, Gordian Press, 1966.

[6] *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII[e] siècle. Présence et influence*, Genève, Droz, 1999. Nous mentionnons aussi la *Bibliografía francoespañola (1600-1715)* établie par Alexandre Cioranescu (Madrid, Aguirre, 1977). Elle permit sans doute de cerner l'ensemble de la littérature française inspirée de la littérature espagnole.

[7] Paris, Armand Colin, 1972.

pur travail comparatif entre les adaptations réalisées par Paul Scarron et ses sources espagnoles[8].

Le premier grand ouvrage à avoir traité des influences de l'Espagne sur la littérature française du XVII^e siècle est celui d'Alexandre Cioranescu, *Le Masque et le visage – Du Baroque espagnol au classicisme français*[9]. Décrivant tous les types de rapport qui ont existé entre les deux pays de part et d'autre des Pyrénées dans les domaines politiques, commerciaux, culturels et religieux avant de donner une vue d'ensemble de l'influence de la littérature espagnole sur la française, cet auteur est le premier à s'être posé la question du « transfert culturel globalisé ». Il a ainsi ouvert la voie à la prise en compte du contexte culturel dans l'étude de la littérature française au XVII^e siècle[10]. Cette orientation a fait l'objet de deux colloques en 1984 et 1991 qui ont permis d'apporter nombre d'informations et de précisions sur des traductions d'ouvrages espagnols en français, l'apprentissage de la langue espagnole en France, des récits de voyage, tout en développant des réflexions sur des thèmes historiques, moralistes, religieux et surtout littéraires.

Les travaux sur et autour de la comédie 'à l'espagnole' se multiplient depuis quelques années, notamment depuis le début du nouveau millénaire. De jeunes chercheurs de toutes nationalités ont ainsi contribué à éclairer ce champ de recherche sous divers aspects et à faire de nouvelles découvertes.

Une partie de ces travaux se consacrent à l'étude de l'œuvre d'adaptateurs en particulier[11]. Ainsi, les pièces de Scarron ont été étudiées par Rafael Ruiz Álvarez[12] qui a élargi le travail initialement réalisé par Ursel Krämer par l'étude des différents éléments des comédies de Scarron en relation les unes avec les autres. Liliane Picciola a étudié l'œuvre de Pierre Corneille[13]. Sa démarche s'est révélée originale dans la mesure où elle a

---

[8] *Originalität und Wirkung der Komödien Paul Scarrons*, Genève, Droz, 1976.

[9] Genève, Droz, 1983.

[10] Le premier colloque a été organisé en 1984 par le Centre de recherches et d'études comparées ibéro-francophones de la Sorbonne Nouvelle. Les actes de ce colloque ont été publiés dans : Daniel-Henri PAGEAUX (éd.), *Deux Siècles de relations hispano-françaises. De Commynes à Madame d'Aulnoy*, Actes du colloque international du CRECIF (juin 1984), Paris, L'Harmattan, 1987. Les actes de l'autre grand colloque ont été publiés sous la direction de Charles Mazouer et portent le titre *L'Âge d'Or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche (1615-1666)*, Actes du 20^e colloque du CMR 17 (Bordeaux, 25-28 janvier 1990), Mont-de-Marsan, Editions Inter-Universitaires, 1991.

[11] Parmi ces études qui s'appliquent aux œuvres d'un adaptateur, on trouve la thèse de doctorat réalisée par Sven Birkemeier sur Jean Rotrou (*Jean Rotrou adaptateur de la* comedia *espagnole*, Amsterdam, F&N Eigen Beheer, 2007). Rotrou précédait en fait le groupe d'auteurs que nous comptons parmi les créateurs de comédies 'à l'espagnole'.

[12] *Las Comedias de Paul Scarron y sus modelos españoles*, León, Universidad de León, 1990.

[13] *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Tübingen, Gunter Narr, 2002.

cherché à montrer des touches d'espagnolisme dans des pièces pour lesquelles une source espagnole est exclue ou du moins non avérée. Les travaux de Maria Falska[14] et de Monica Pavesio[15] partent du dramaturge espagnol pour l'étude des comédies 'à l'espagnole' correspondantes, en l'occurrence celles de Pedro Calderón de la Barca. Celui-ci est en fait l'auteur espagnol dont les pièces ont le plus souvent été choisies comme modèle par les dramaturges français[16]. Ainsi, Maria Falska a étudié les adaptations caldéroniennes de Thomas Corneille, tandis que Monica Pavesio n'a pas fait de différence entre les adaptateurs tout en ayant étudié l'influence italienne qui aurait pu favoriser le passage d'espagnolismes dans les adaptations françaises. Son étude s'est focalisée sur trois pièces de Calderón adaptées au théâtre français qui ont reçu, comme le dit l'auteur, « un particolare successo in Francia ». Un autre apport récent est l'édition critique des comédies et des nouvelles « à l'espagnole » de François Le Métel de Boisrobert par Francisco Guevara Quiel. Ce chercheur costaricain a présenté l'intégralité des textes à l'espagnole de cet auteur et réalisé une riche étude sur son esthétique d'adaptation.

Une autre partie des travaux récents menés sur la comédie 'à l'espagnole' se concentre sur l'étude de caractéristiques particulières. Ainsi, José Manuel Losada Goya a traité de *L'Honneur au théâtre*[17] et Catherine Dumas s'est intéressée au personnage du valet issu du *gracioso* espagnol[18]. Enfin, Catherine Marchal-Weyl, regrettant le manque d'études mettant en rapport les deux théâtres français et espagnol et analysant les deux esthétiques dramatiques, réalise une étude sur les personnages en tenant en compte du contexte historico-social[19].

---

[14] *Le Baroque et le classique dans le théâtre espagnol et français du XVII^e siècle. Calderón imité par Thomas Corneille*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Sklodowskiej, 1999.

[15] *Calderón in Francia : ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alessandria, dell'Orso, 2000.

[16] Une étude de toutes les pièces françaises qui ont tiré leur sujet d'une de ses *comedias* a été réalisée par Alexandre Cioranescu : « Calderón y el teatro francés », dans : A. Cioranescu, *Estudios de literatura española comparada*, La Laguna, Universidad de la Laguna, 1954, p. 137-195. Voir aussi J. M. LOSADA GOYA, « Calderón en Francia en el siglo XVII. Problemática de la adaptación », dans : Javier Huerta Calvo / Emilio Peral Vega / Héctor Urzáiz Tortajada (éds.), *Calderón en Europa*, Madrid, Iberoamericana, 2002, p. 195-202.

[17] Paris, Klincksieck, 1994.

[18] *Du* Gracioso *au valet comique. Contribution à la comparaison de deux dramaturgies (1610-1660)*, Paris, Champion, 2004.

[19] *Le Tailleur et le fripier. Transformations des personnages de la* comedia *sur la scène française (1630-1660)*, Genève, Droz, 2007.

Citons également la thèse de Christophe Couderc, *Le Système des personnages de la* comedia *espagnole (1594-1630). Contribution à l'étude d'une dramaturgie* (thèse de l'Université de Paris X-Nanterre, 1997) qui a été récemment publiée sous le titre *Galanes y damas en la comedia nueva* (Madrid, Iberoamericana /

Les recherches ne se terminent pas ici. Le phénomène de la *comedia* en France constitue un terrain de recherche fertile qui continue à interpeller le monde de la recherche. À ce titre, le colloque *La* comedia *espagnole du Siècle d'Or en France : lecture, adaptation, mise en scène* organisé au début 2009 par Christophe Couderc et Liliane Picciola à l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense a présenté de nouvelles pistes de recherche qui permettront d'approfondir nos connaissances sur la présence et l'influence espagnole sur le théâtre français.

Dans le prolongement de ces travaux, notre objectif est d'étudier la richesse de la comédie 'à l'espagnole' résultant de l'interaction des deux cultures dramatiques dont elle tire ses racines – la française et l'espagnole. Cette approche implique de connaître les caractéristiques des deux théâtres avant de rechercher la présence d'éléments transculturels qui résulteraient de leur croisement. La mise en évidence de tels éléments nouveaux tendrait à montrer que la comédie 'à l'espagnole' constitue un exemple précoce de transculturalité qui remonte au XVII^{e} siècle.

Le périmètre des travaux se limitera au seul genre de la comédie, excluant la tragi-comédie et la tragédie, sur une période longue de 21 ans entre la première comédie 'à l'espagnole' créée par Antoine le Métel d'Ouville en 1638, *L'Esprit folet*, et la dernière de ce sous-genre donnée par Thomas Corneille en 1659, *Le Galand doublé*. Les comédies 'à l'espagnole' sont le fruit de sept auteurs dramatiques : Antoine Le Métel d'Ouville et son frère François Le Métel de Boisrobert, abbé de Châtillon, les deux frères Corneille, Paul Scarron, Brosse et Lambert. D'Ouville fut le précurseur ; Pierre Corneille créa sa première comédie 'à l'espagnole' en 1643 et Boisrobert fut le dernier arrivé en 1649. Au total, 32 comédies de ce type ont été adaptées de *comedias* diverses et variées. Ces pièces au parfum exotique forment notre corpus et sont donc au cœur de nos analyses.

La structure de ce travail se compose de trois grandes parties. La première partie est consacrée à la définition du concept de culture et de la transculturalité et à l'application potentielle de ce nouveau concept à la comédie 'à l'espagnole' du fait de son hybridité. Alors que les cultures dramatiques étaient éloignées à cette époque, nous chercherons également à mieux comprendre les deux théâtres français et espagnol. Quelle est la situation du théâtre français au début du XVII^{e} siècle ? Quelle est son histoire ? En tant que genre littéraire, quel rôle et quel intérêt suscite-t-il dans la société ? Quelles sont ses

---

Vervuert, 2006). Il s'agit d'un ouvrage hispanique qui passe par l'étude de l'adaptation française pour éclairer le système et le fonctionnement des personnages dans la *comedia* espagnole.

caractéristiques et ses manques du fait que les auteurs français viennent puiser leur inspiration dans les textes espagnols pour la création en particulier de nouvelles comédies ? Le théâtre en France au début du XVII^e^ siècle explore différentes voies et connaît une période de mutation. Pour sa part, le théâtre espagnol connaît son heure de gloire et lui fournit un terrain d'inspiration fertile. Quelles sont les caractéristiques du théâtre espagnol et comment le théâtre français trouve-t-il dans le berceau dramatique espagnol les éléments qui lui manquent pour développer cette nouvelle forme de comédies qui enflammera la scène française ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre dans cette première partie.

La deuxième partie est dédiée à la présentation de la comédie en France avant l'arrivée de la vague 'à l'espagnole' et à l'émergence de la comédie 'à l'espagnole'. Nous tenterons d'identifier les grandes phases de la genèse de ce sous-genre de comédie, ainsi que les motivations des dramaturges français. Comment la comédie 'à l'espagnole' est-elle née ? Comment ce genre s'est-il imposé sur scène en dépit de son inspiration d'un théâtre outre-monts pourtant si éloigné du théâtre français ? Quel intérêt les auteurs français ont-ils trouvé ? Par quels procédés ont-ils réussi à extraire l'essence des *comedias* tout en les habillant à la française ? Décrivent-ils les procédés utilisés ? S'agit-il d'une traduction, d'une imitation ou d'une adaptation ? Cette partie se terminera par la recherche d'une classification des comédies 'à l'espagnole' et la caractérisation des différents types de *comedia* dont les dramaturges se sont inspirés.

Enfin, pour comprendre les transferts opérés, nous explorerons dans la dernière partie les éléments culturels qui colorent les comédies 'à l'espagnole'. De quels pays proviennent-ils ? Quelle est leur nature ? Sachant que l'action des comédies peut se dérouler soit en France, soit en Espagne, soit dans un autre pays, rencontre-t-on des éléments d'une culture dans l'autre ? Dans ce cas, forment-ils une combinaison culturelle nouvelle n'existant ni dans la culture source ni dans la culture d'accueil ? Nous faisons ici référence au phénomène de transculturalité dont la présence, si elle est démontrée, sera analysée tout au long du développement des comédies 'à l'espagnole'.

PREMIÈRE PARTIE

LA FRANCE ET L'ESPAGNE : DEUX PAYS, DEUX CULTURES, DEUX THÉÂTRES

CHAPITRE 1

TRANSCULTURALITÉ – UN PHÉNOMÈNE DANS LA LITTÉRATURE DU XVII^{e} SIÈCLE ?

Dans ce premier chapitre, l'objet de nos travaux s'applique d'abord à la définition du concept de « transculturalité » avant de le mettre en rapport avec le XVII^{e} siècle et plus concrètement avec la comédie 'à l'espagnole'. Née au XX^{e} siècle des réflexions sur les cultures et leurs échanges, la transculturalité est au cœur de notre étude au croisement des cultures dramatiques espagnole et française. Pour la définir et situer le contexte de son émergence, nous remonterons à l'origine du terme de culture et suivrons le fil de son évolution jusqu'au XX^{e} siècle. Alors que ce concept est relativement récent, nous chercherons à montrer que ses conditions d'émergence existent dans le contexte du XVII^{e} siècle et qu'elles s'appliquent en particulier à la comédie 'à l'espagnole'.

1. De l'échange culturel à la transculturalité

Avant de nous consacrer aux échanges interculturels, nous nous proposons dans cette section de définir le terme de *culture*. Qu'est-ce que la culture ? Quelles sont ses composantes ? Que recouvre-t-elle comme notions ? Quelle a été son évolution au fil des siècles ? Selon Joseph Niedermann, désignant tout ce que l'homme a créé par la nature et au-delà d'elle pour soi et la société, ce terme est le plus vaste de l'histoire dans le sens où il relève de l'action humaine[20]. De nos jours, le mot 'culture' recouvre un grand champ d'acceptions selon qu'il se réfère à la mise en valeur de la nature, de la personne, de la société ou de l'homme. Une brève description de ce concept et de l'évolution de ses sens nous aidera à mieux comprendre les autres concepts sous-jacents d'origine plus récente qui lui sont liés tels que l'interculturalité, la multiculturalité et la transculturalité.

[20] « 'Kultur' bedeutet alles, was der Mensch an der Natur und über die Natur hinaus für sich und die Gemeinschaft schafft und geschaffen hat, und ist damit der umfassendste Begriff der Geschichte, soweit sie menschliches Tun in sich begreift. » (Joseph NIEDERMANN, *Kultur. Werden und Wandlungen des Begriffs und seiner Ersatzbegriffe von Cicero bis Herder*, Firenze, Bibliopolis, 1941, p. VII). Pour plus d'information sur la genèse du concept de culture, voir cette même étude détaillée de Joseph Niedermann décrivant l'évolution de ce mot depuis l'Antiquité jusqu'au XVIII^{e} siècle, de même que les travaux de Louis Dollot (*Culture individuelle et culture de masse*, Paris, PUF, 1993) et de Victor Hell (*L'idée de culture*, Paris, PUF, 1981) sur l'élargissement des sens de ce mot à travers les siècles.

1.1. Définition et évolution du terme 'culture'

Dérivé du verbe latin *colere* qui signifie dans son sens originel « se mouvoir dans un espace, l'occuper, l'aménager » avant de trouver le sens matériel et technique de « cultiver le sol », « habiter » – il connaît aussi l'acception de « vénérer » –, le substantif *cultura* était employé en premier lieu avec le sens d'« agriculture ». Il s'opposait au terme de *natura* dans la mesure où c'est l'homme qui par son activité transforme la nature laquelle désigne tout ce qui naît spontanément et sans intervention humaine. En deuxième lieu, on trouve pour le terme *cultura* – dans la langue classique déjà – le sens métaphorique de « culte de l'esprit, éducation philosophique ». Cicéron est l'un des premiers à l'évoquer dans ses *Tusculanae disputationes* en parlant de « cultura animi »[21]. Cet emploi a ensuite été repris par les humanistes de la Renaissance qui, comme Erasme (1466-1536) ou Thomas Morus (1478-1535), utilisaient le mot *cultura* accompagné d'un complément au génitif pour désigner les facultés intellectuelles de l'homme (par exemple 'cultura ingenii'[22]). C'est alors que ce terme trouva par voie savante son entrée dans la langue au sens figuré pour désigner un exercice de l'esprit. Un troisième sens est également attribué au terme *cultura*, celui de « vénération d'une personne importante ou d'une divinité ».

Confondant jusqu'au Moyen Âge le sens propre et le sens figuré, le terme de *culture* reçoit pour la première fois au XVII[e] siècle une formulation moderne grâce à Samuel Pufendorf (1632-1694). Cet historien, juriste et philosophe allemand est le premier à mentionner explicitement l'opposition qui existe entre l'état de nature et l'état de culture lorsqu'il considère dans le troisième chapitre de son *Specimen controversarium* [1686] que

[21] Comparant l'âme humaine à un champ qui a besoin lui aussi d'être cultivé pour porter des fruits, il démontre que c'est à travers la philosophie que l'homme parvient à se cultiver : « ut ager quamuis fertilis sine cultura fructuosus esse non potest, sic sine doctrina animus ; ita est utraque res sine altera debilis. Cultura autem animi philosophia est ; haec extrahit uitia radicitus et praeparat animos ad satus accipiendos eaque mandat iis et, ut ita dicam, serit, quae adulta fructus uberrimos ferant. » (CICÉRON, *Œuvres philosophiques*, tome I : *Tusculanes,* texte établi par Georges Fohlen, traduction de Jules Humbert, Paris, Les belles lettres, 1997, livre II, chap. 13, p. 84). Nous reproduisons la traduction de ce passage que Jules Humbert fournit dans cette même édition : « un champ, si fertile qu'il soit, ne peut-être productif sans culture, et c'est la même chose pour l'âme sans enseignement, tant il est vrai que chacun des deux facteurs de la production est impuissant en l'absence de l'autre. Or la culture de l'âme, c'est la philosophie : c'est elle qui extirpe radicalement les vices, met les âmes en état de recevoir les semences, leur confie et, pour ainsi dire, sème ce qui, une fois développé, jettera la plus abondante des récoltes » (CICERON 1997:84).

[22] L'ouvrage de Joseph Niedermann (NIEDERMANN 1941:63-64) offre des exemples précis pour l'emploi de cette expression dans les œuvres des humanistes (Morus, Erasme et Beroaldo).

> [l]a culture permet à l'homme d'accéder à une vie humaine grâce au concours, aux travaux et aux découvertes des autres hommes, mais aussi grâce à la méditation personnelle ou encore à l'inspiration divine.[23]

C'est donc la première fois qu'une référence est faite à la qualité de vie de l'homme dans un État socialement développé – le *status civilis* ou *status culturalis* – par opposition au *status naturalis*[24]. *Culture* devient ainsi un terme global qui n'aborde pas seulement quelques-unes, mais la totalité des actions humaines. En tant que tel, il s'émancipe de sa construction en abandonnant le complément génitif qui lui était associé (rappelons l'emploi de 'cultura animi' chez Cicéron ou de 'cultura ingenii' à la Renaissance ; la patristique avait également propagé au Moyen Âge la 'cultura christianae religionis'[25]). En outre, c'est surtout la première fois que le terme de *culture* – limité jusqu'alors dans son emploi au seul individu – est appliqué à une collectivité[26].

Pufendorf n'est pas le penseur le plus célèbre de son temps, mais *a posteriori* ses travaux sur la culture ont exercé une grande influence sur les philosophes du XVIII^e^ siècle qui ont poursuivi sa réflexion. Ainsi, *culture* devient au siècle des Lumières un singulier collectif sans perdre pour autant ses autres significations. Dans sa nouvelle acception, le mot englobe toutes les activités caractéristiques d'un peuple ou d'une société et l'ensemble de leurs connaissances acquises aux différentes étapes de leur développement. Sous ce sens, la culture est « la mise en forme intégrée des connaissances, des croyances et des comportements, qui commande la capacité de l'homme à apprendre et à transmettre son savoir »[27]. Par conséquent, elle n'est plus seulement une notion distinctive de l'espèce humaine face à la nature, mais un concept qui distingue aussi les groupes sociaux. Comme

---

[23] Le passage original de Pufendorf est le suivant : « Altero modo statum hominis naturalem consideravimus, prout opponitur illi culturae, quae vitae humanae ex auxilio, industria, & inventis aliorum hominum, propria meditatione & ope, aut divino monitu accessit. » (Samuel PUFENDORF, *Specimen controversiarum. Circa Jus Naturale Ipsi nuper Motarum*, Upsaliae, van der Mylen, 1678, p. 34).

Selon Wilhelm Perpeet, Pufendorf avait déjà utilisé le terme *cultura* dans le deuxième livre de son œuvre *De iure naturae et gentium libri octo* [1672] (chap. 4, § 1) pour fonder sur elle la différence entre l'homme et l'animal (Wilhelm Perpeet, « Zur Wortbedeutung von 'Kultur' », dans : Helmut Brackert / Fritz Wefelmeyer (éds.), *Naturplan und Verfallskritik. Zu Begriff und Geschichte der Kultur*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1984, p. 23).

[24] Soulignons qu'au XVII^e^ siècle s'opère un changement dans l'acception du terme 'nature' qui passe d'un sens paradisiaque forgé par le christianisme à un sens de 'nature' comme un état non heureux (*glücklos*), hors la société.

[25] Voir NIEDERMANN 1941:27.

[26] Joseph Niedermann décrit le changement de sens que le terme de culture a parcouru en étudiant les passages les plus significatifs des œuvres de Pufendorf (voir NIEDERMANN 1941:150-170).

[27] J. GALATY / J. LEAVITT, « Culture. 2) Les théories », dans : Pierre BONTE / Michel IZARD (éds.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 2000, p. 193.

le fait remarquer Louis Dollot, « [c]ulture n'est plus seulement opposée à nature, mais la culture aux cultures »[28]. Cette nouvelle vision des cultures suppose à son tour qu'une comparaison universelle des sociétés soit possible.

À la fin du XVIII[e] siècle et pendant le siècle romantique se développe ensuite l'idée de culture comme une configuration particulière et unique de coutumes, croyances, formes sociales, marques matérielles, etc., correspondant à un groupe racial, religieux ou social très précis. Selon cette conception, chaque culture est construite comme un univers autonome. C'est le concept que l'on trouve notamment dans les idées du philosophe allemand Johann Gottfried Herder (1744-1803)[29] et que Wolfgang Welsch – philosophe contemporain – résume de la manière suivante[30] : pour Herder, chaque culture est entière et se caractérise par trois éléments : une base ethnique, une homogénéisation sociale et une délimitation vers l'extérieur. De son point de vue, *culture* fait référence à un *peuple* ; elle doit par ailleurs rassembler les caractéristiques de *ce* peuple de sorte que celui-ci et ses individus s'identifient et se fassent reconnaître par les mêmes traits distinctifs ; de cette manière, la *culture* fixe des traits uniques et exclusifs qui n'appartiennent ni ne s'appliquent non plus à d'autres peuples ou individus. Ceci implique que tous les membres appartenant à un même groupe culturel possèdent les mêmes traits à l'intérieur de ce groupe[31]. *Culture* désigne enfin les caractéristiques d'*un* pays, de sorte que ce pays se

[28] DOLLOT 1993:26.

[29] Voir Johann Gottfried HERDER, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* [1784 et 1787] (*Idées pour servir à la philosophie de l'histoire de l'humanité*) et *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* [1774] (*Une autre philosophie de l'histoire pour l'éducation de l'humanité*). Pour une version française, voir les traductions des deux ouvrages réalisées par Max Rouché : J. G. HERDER, *Une autre philosophie de l'histoire pour l'éducation de l'humanité. Contribution à beaucoup de contributions du siècle – Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit, Beitrag zu vielen Beiträgen des Jahrhunderts* [1774], texte original et version française par Max Rouché, deuxième édition, Saint-Amand, Bussière, 1992 et J. G. HERDER, *Histoire et cultures. Une autre philosophie de l'histoire et Idées pour la philosophie de l'histoire de l'humanité (extraits),* traduit par Max Rouché, Paris, Flammarion, 2000.

[30] Cf. Wolfgang WELSCH, « Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung », *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, 26, 2000, p. 329.

[31] Herder se positionne ici à l'encontre de l'individualisme prôné en France par Voltaire et les Encyclopédistes qui voyaient dans l'homme un individu « abstrait, représentant de l'espèce humaine, porteur de raison mais dépouillé de ses particularités ». En revanche, pour Herder, « l'homme […] est ce qu'il est, dans tous ses modes d'être, de penser et d'agir, en vertu de son appartenance à une communauté culturelle déterminée ». En cela, Herder n'est pas novateur ; déjà Rousseau avait reconnu la nature sociale de l'homme considérant que l'appartenance à une société était indispensable pour son éducation à l'humanité. Pour lui, la valeur fondamentale n'est pas dans l'individu, mais dans les entités culturelles : « les cultures sont des individus collectifs ». Herder remettait ainsi en cause l'individualisme caractéristique de l'époque aussi bien que son universalisme. (Pour les passages cités, nous renvoyons au chapitre « Le peuple et la nation chez Herder et Fichte », dans l'ouvrage de Louis Dumont, *Essais sur l'individualisme*, Paris, Seuil, 1983, p. 134-151, notamment p. 138. Voir aussi l'introduction d'Alain Renaut dans HERDER 2000:7-39).

distingue clairement de la culture d'*autres* pays. La culture est alors considérée comme un concept séparatiste qui entretient des frontières avec les autres peuples avec lesquels une comparaison ne semble pas pouvoir exister[32]. Le concept de Herder est celui d'un « différentialisme universel »[33] qui fait que les cultures sont comprises comme individuelles et autosuffisantes. Comme on le verra plus tard, Welsch s'oppose au concept de Herder jugé aujourd'hui non applicable.

Néanmoins, ce concept a été repris au XX^e^ siècle par l'anthropologie nord-américaine représentée notamment par F. Boas. Celui-ci soutenait la thèse selon laquelle chaque culture est unique et porteuse de spécificités intrinsèques faisant que tout élément culturel ne peut être appréhendé que dans son contexte socio-historique. Du fait de l'unicité de chaque culture et des éléments qui la composent, il plaide alors pour le respect et la protection des cultures. La culture ici se caractérise une nouvelle fois par la notion d'exclusivité qui ne permet aucune comparaison avec d'autres cultures.

En parallèle des travaux de l'anthropologie nord-américaine, les Européens donnent au concept de *culture* une première définition s'inscrivant dans le prolongement de l'héritage du siècle des Lumières. Cette définition est proposée par l'historien et ethnologue Edward-Burnett Tylor qui, dans son ouvrage *Primitive Culture* (1871), introduit son propos de la manière suivante :

> Le mot *culture* ou *civilisation*, pris dans son sens ethnologique le plus étendu, désigne ce tout complexe comprenant à la fois les sciences, les croyances, les arts, la morale, les lois, les coutumes et les autres facultés et habitudes acquises par l'homme dans l'état social.[34]

---

[32] Dans son ouvrage *Une autre philosophie de l'histoire pour l'éducation de l'humanité* [1774], Herder insiste sur le fait que l'on ne saurait jamais juger une culture d'après une autre. Chaque époque, en même temps que la culture qui la caractérise, ne saurait se comparer à aucune autre époque ni à aucune autre culture. Une culture dépend selon lui de facteurs historiques, climatiques et nationaux et ne peut être appliquée comme norme pour d'autres cultures ni pour la culture d'un même pays à diverses époques. (Voir HERDER 1992:183 et Fritz WEFELMEYER, « Glück und Aporie des Kulturtheoretikers. Zu Johann Gottfried Herder und seiner Konzeption von Kultur », dans : Helmut BRACKERT / Fritz WEFELMEYER (éds.), *Naturplan und Verfallskritik. Zu Begriff und Geschichte der Kultur*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1984, p. 101).

[33] Nous empruntons cette expression à Alain Renaut (RENAUT 2000:17).

[34] Nous empruntons cette traduction de l'édition suivante : Edward-Burnett TYLOR, *La civilisation primitive*, traduit de l'anglais sur la deuxième édition par Pauline Brunet, Paris, Reinwald et C^e^, 1876, vol. I, p. 1. Dans l'original, le passage est le suivant : « Culture or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society. » (Edward Burnett TYLOR, *Primitive Culture : Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*, [1871], London, Murray, 1891, vol. I, p. 1).

C'est donc à l'ethnologie que l'on doit la première définition du concept de *culture* – terme qui à cette époque se confondait avec celui de *civilisation* (au cours du temps, ces deux mots ont trouvé des accents différents[35]). La définition de Tylor est devenue en quelque sorte canonique. Elle est à l'origine de la définition de *culture* telle que nous la concevons encore aujourd'hui. En effet, dans la dernière édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, l'une des définitions données correspond étroitement à celle de Tylor. Outre les définitions qui englobent le sens propre et le sens figuré du mot *culture* – c'est-à-dire, *culture* dans le sens de productions naturelles (comme l'agriculture, l'apiculture ou encore la fermentation) et dans le sens de développer l'esprit et le corps afin d'accroître ses connaissances ou ses capacités – on trouve une troisième entrée la décrivant comme :

> 1. Ensemble des acquis littéraires, artistiques, artisanaux, techniques, scientifiques, des mœurs, des lois, des institutions, des coutumes, des traditions, des modes de pensée et de vie, des comportements et usages de toute nature, des rites, des mythes et des croyances qui constituent le patrimoine collectif et la personnalité d'un pays, d'un peuple ou d'un groupe de peuples, d'une nation.
>
> 2. Ensemble des valeurs, des références intellectuelles et artistiques communes à un groupe donné ; état de civilisation d'un groupe humain.[36]

La culture renvoie ici à de nombreux domaines – aussi bien manuels qu'intellectuels – à partir desquels une distinction entre groupes sociaux ou pays est possible. Le fait qu'un grand nombre d'éléments de ces domaines soit partagé par les membres d'un même groupe social ou d'un même pays donne à ces derniers une identité culturelle qui les distingue d'autres groupes ayant d'autres caractéristiques propres. Après avoir dépassé les sphères intellectuelles et littéraires, la notion de *culture* s'étend aujourd'hui à des valeurs qui caractérisent et distinguent aussi les groupes sociaux entre eux.

L'étude de l'évolution et de l'enrichissement du terme *culture* au cours de l'histoire nous a montré non seulement que la culture recouvre des notions vastes et complexes, mais qu'elle possède aussi plusieurs acceptions à travers les concepts développés par différents

---

[35] Nous n'entrerons pas dans le débat des trente premières années du XX^e^ siècle où philosophes, écrivains, sociologues et historiens de divers pays ont eu des échanges animés sur le sens des mots *culture* et *civilisation*. Notons que de nos jours, on utilise d'ordinaire le terme de *civilisation* pour désigner une société à laquelle on attribue des caractères propres (par exemple, la civilisation néolithique, hellénistique, occidentale, etc.). Pour un bref résumé du débat, voir DOLLOT 1993:28-30.

[36] « Culture », *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e^ édition, vol. 1, Paris, Imprimerie nationale, 2005, p. 1195.

philosophes, ethnologues et anthropologues dont les idées correspondaient à l'esprit et aux réflexions de chaque époque[37].

1.2. Cultures en contact, cultures en échange – Vers de nouvelles acceptions de la culture au XX^e siècle

Les cultures, dans le sens où elles englobent les caractéristiques propres d'un groupe social ou d'un pays, sont toujours en contact les unes avec les autres. D'ailleurs ne l'ont-elles pas toujours été ? L'Histoire nous enseigne en effet que les peuples sont toujours allés à la rencontre des uns vers les autres dans un but commercial comme sur la Route de la Soie un siècle avant notre ère ou pour des desseins plus hostiles tels que les grandes invasions au V^e siècle en Europe, l'occupation de l'Espagne par les Arabes du VIII^e siècle au XV^e siècle et la conquête de l'Amérique à partir de la fin du XV^e siècle – pour ne citer que quelques exemples. En Europe, c'est aussi à travers le contact entre les peuples que des courants artistiques tels que la Renaissance, le Baroque (qui est allé jusqu'en Amérique latine) ou le Romantisme, apparus en Italie pour les deux premiers et en Grande-Bretagne et en Allemagne pour le dernier, se sont répandus et développés dans la littérature, la peinture, la musique et l'architecture de nombre de pays européens. Les cultures ne sont donc pas statiques ni hermétiques ou renfermées sur elles-mêmes, à l'inverse de ce que dictait, il y a plus de deux siècles, le modèle de pensée de Herder. En réalité, elles reposent sur le contact et les échanges : « une culture qui n'est pas en contact est une culture morte », faisait récemment remarquer Tzvetan Todorov lors d'un congrès sur le dialogue interculturel[38]. Michel Izard ajoute que « la dynamique culturelle procède non pas de développements endogènes mais d'une permanente interaction entre les cultures »[39]. Ce n'est donc pas dans l'isolement que les cultures s'épanouissent et se développent, même s'il faut cependant leur reconnaître des moments de repli, une nécessité que le *Dictionnaire ethnologique et anthropologique* explique ainsi :

---

[37] L'ouvrage d'Alfred Kroeber et Clyde Kluckhohn, *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions* (New York, Random House, 1952), rassemble sur plus de 400 pages les différentes définitions attribuées au terme *culture* témoignant ainsi de l'étendue des sens de ce mot selon les domaines d'application.

[38] Intervention de Tzvetan Todorov lors du Colloque « Dialogue interculturel et diversité culturelle, un débat renouvelé » organisé par l'UNESCO à Paris (13-14 mars 2008). L'auteur a participé à la première table ronde portant sur « Concepts, approches théoriques et pratiques de l'interculturel : quel décalage entre le penser, le dire et le faire ? ». Pour plus de détails, voir note 47.

[39] Michel IZARD, « Culture. 1) Le problème », dans : Pierre BONTE / Michel IZARD (éds.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 2000, p. 192.

> toute culture, autant que par le désir d'ouverture vers les autres cultures, est sollicitée par la tentation de fermeture sur elle-même : aucune culture ne peut affirmer sa particularité sans souhaiter marquer la différence, pensée comme irréductible, par rapport aux cultures avec lesquelles elle est en relation.[40]

Dès lors, l'évolution de toute culture repose sur un équilibre entre le centrage sur elle-même et les échanges avec les autres. C'est à travers l'ouverture qu'elle peut s'enrichir, mais aussi par la protection de ses caractéristiques propres qu'elle peut subsister sans être absorbée.

L'absorption d'une culture par une autre est un problème constaté et étudié notamment à partir du XVIII^e^ siècle par rapport au phénomène de colonisation. L'invasion d'un pays par un autre plus puissant conduit inévitablement à l'inculcation des règles, lois et modes de vie du conquérant, changeant ainsi les habitudes du peuple autochtone. Il faut alors distinguer différents niveaux de contact et d'assimilation entre les cultures. Dans le cas de l'Espagne du VIII^e^ au XV^e^ siècle où chrétiens, musulmans et juifs vivaient ensemble et entretenaient des échanges dans les domaines de l'art, de la science, de l'agriculture, voire de la langue tout en développant des œuvres et des productions communes[41], il s'établit, malgré les guerres de la Reconquête en arrière plan – on ne peut le nier –, que les cultures cohabitaient sans s'opposer. Pour exemple, il suffit de visiter la vieille ville de Tolède pour distinguer les trois quartiers chrétiens, juifs et musulmans, tous trois empreints de cultures différentes et formant une seule ville[42]. Cependant, cet exemple fait figure d'exception dans le cas des conquêtes où la domination de la culture conquérante sur la culture soumise est plutôt la règle. La culture au pouvoir était celle qui imposait ses lois et ses valeurs d'une manière qui pouvait être radicale comme en Amérique latine où la

---

[40] IZARD 2000:192.

[41] Nous faisons ici référence à l'œuvre majeure de l'école des traducteurs de Tolède. Entre le XII^e^ et le XIII^e^ siècle, de nombreuses traductions de textes arabes en espagnol et latin ont été réalisées dans les domaines suivants : mathématiques, astrologie et astronomie, philosophie et médecine. Dans ce projet, des représentants des trois grandes cultures travaillaient ensemble sur des traductions « a cuatro manos » (à quatre mains) où un mozarabe ou un juif traduisait oralement l'original arabe en un dialecte romain à partir duquel un 'latiniste' faisait une version en latin. Notons que l'abbé de Cluny, Petrus Venerabilis (1094-1156), commanda à cette école une traduction du coran et d'autres écritures apologétiques en latin. Finalement, ces traductions, qui portent le titre de *Collectio Toletana* ou *Corpus Mahometium*, sont entrées dans l'histoire comme étant la première documentation d'islamologie. (Pour plus d'information, voir Julio Samsó, « Las traducciones toledanas en los siglos XII-XIII », in: *La escuela de Traductores de Toledo*, 1996:17-22). Voir également Louis Cardaillac (éd.), *Tolède, XII^e^-XIII^e^. Musulmans, chrétiens et juifs : le savoir et la tolérance*, Paris, Autrement, 1991, p. 177 *sq.*).

[42] Comme le fait remarquer María Jesús Rubiera Mata parlant de cette époque : « Tolède, où se côtoient trois religions, se voit très tôt auréolée d'une image mythique : celle de la ville de la tolérance ». (Louis Cardaillac (dir.), *Tolède, XII^e^-XIII^e^. Musulmans, chrétiens et juifs : le savoir et la tolérance*, Paris, Autrement, 1991, p. 102).

mission de la foi catholique ne permettait pas une symbiose avec d'autres croyances[43]. On ne parle plus ici véritablement de contact mais plutôt de confrontation culturelle.

Sur ce thème de la confrontation culturelle, l'ethnologie nous apprend depuis le XIX^e^ siècle de nouveaux termes tels que le métissage, l'acculturation, la déculturation, etc., correspondant au processus déclenché par les conséquences de la confrontation. Si le terme de *métissage* décrit le fait que des cultures peuvent se croiser (comme l'a montré la colonisation, les cultures sont mélangeables), le terme d'*acculturation* décrit l'adaptation d'un individu ou d'un groupe social à une culture étrangère qui n'est pas la sienne, mais avec laquelle il est en contact. Comme le fait remarquer Ángel Rama, le processus d'acculturation n'est pas nouveau en soi : il est selon lui « aussi vieux que l'histoire des contacts entre les différentes sociétés humaines »[44]. Il suffit de se référer aux cultures gréco-romaines pour constater que l'acculturation en tant que phénomène social entre deux cultures a toujours existé ; après une confrontation entre deux peuples, la culture dominante se reflète sur l'autre[45]. La nouveauté est ailleurs. Elle vient de la lecture anthropologique de ce phénomène coïncidant avec la fondation de l'anthropologie au XIX^e^ siècle. Dès lors, ce terme reçoit une tout autre connotation qui n'est pas sans susciter de polémique. Considéré comme un vocable ethnocentrique, il est utilisé pour décrire un contexte colonial ou postcolonial dans lequel les sociétés autochtones se sont vues obligées de s'adapter et d'assimiler les normes sociales et culturelles imposées par leurs conquérants. L'*acculturation* désigne dans ce concept le croisement de races suivi de la perte d'identité culturelle pour celle qui est conquise. Plus récemment, l'*acculturation* s'applique aussi au champ de l'immigration, les immigrés étant obligés de s'« acculturer » à la société dans laquelle ils sont venus s'intégrer. Selon Bronislaw Malinowski, la préposition *ad* présuppose l'existence d'un terminus *ad quem* qu'il croit trouver dans celui d'« inculte ». *Acculturation* implique à son avis le fait de considérer l'autre comme

---

[43] Cependant, il existait des domaines où le poids de la culture dominante était moins marqué et laissait libre cours à la culture en place tels que, par exemple, la cuisine en Amérique latine où, malgré le désordre régnant, les habitudes culinaires ont subsisté à l'envahisseur.

[44] « Los procesos de aculturación son tan viejos como la historia de los contactos entre sociedades humanas diferentes » (Ángel RAMA, *Transculturacion narrativa en América Latina*, Montevideo, Arca, 1989, p. 32).

[45] Il existe aussi des exceptions, pensons au cas de la Grèce : bien qu'elle soit devenue province romaine en 146 av. J.-C., Horace nous apprend que « la Grèce conquise conquit son farouche vainqueur, et importa les arts au sein du Latium sauvage » (« Graecia capta ferum uictorem cepit et artes intulit agresti Latio », *Épîtres*, II, I, 156). En effet, la grande culture spirituelle grecque a influencé considérablement et d'une manière décisive la culture romaine.

inférieur, comme quelqu'un qui doit changer pour devenir « uno de nosotros » – un des nôtres[46]. Par conséquent, le discours de l'acculturation ouvre la question de la dominance et du pouvoir d'une culture sur une autre. Le terme de *déculturation* désigne enfin la perte de tout ou partie de l'identité culturelle. Elle est généralement liée au processus d'acculturation dont elle est souvent la conséquence.

Du fait que les cultures ont toujours été en contact les unes avec les autres et qu'elles se mélangent depuis des siècles, comme on vient de le voir, elles portent en elles-mêmes des éléments hybrides. En dialogue les unes avec les autres depuis toujours, une nouvelle étape a néanmoins été franchie depuis la fin du XX^e^ siècle. Nous sommes dans ladite ère de la mondialisation – ou de la globalisation, si l'on retient le terme dérivé de l'anglais – où les échanges à travers le monde sont plus rapides et plus faciles que jamais grâce au développement des technologies de l'information et de la communication et des transports. Par conséquent, les cultures n'ont jamais été aussi proches ni autant en contact qu'aujourd'hui. Mais ce contact peut encore être la cause de confrontations et de conflits, notamment lorsque l'altérité de l'autre n'est pas prise en compte ou comprise. Les concepts d'interculturalité et de multiculturalité tentent de répondre aux difficultés de communication et d'acceptation des cultures entre elles. L'interculturalité cherche des solutions ou des voies pour améliorer la communication entre les cultures dans le but d'ouvrir le dialogue et de permettre un échange dans le respect mutuel et sans préjugé. La multiculturalité décrit la diversité culturelle dans une même société. Son défi est de trouver les moyens et les conditions de cohabitation entre différentes cultures présentes en un même lieu. Cependant, le risque est l'ignorance que peuvent témoigner les cultures les unes envers les autres faisant que les cultures cohabitent, sans heurt ni préjudice certes, mais dans l'indifférence générale sans communication ni ouverture les unes sur les autres. Le contact entre les cultures et leurs échanges dans le respect mutuel n'ont jamais été aussi importants. Le thème est d'actualité. Rappelons en effet que l'année 2008 a été proclamée, à l'initiative de l'Union européenne, année européenne du Dialogue Interculturel[47].

---

[46] Bronislaw MALINOWSKI, « Introducción » à Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, La Habana, Ciencias sociales, 1991, p. XXXII.

[47] À cette occasion, la Cité nationale de l'histoire de l'immigration a organisé un colloque de lancement de l'année européenne du Dialogue Interculturel sous le titre « Dialogue interculturel et diversité culturelle, un débat renouvelé » qui s'est tenu du 13 au 14 mars 2008 à l'UNESCO de Paris. Les synthèses des tables rondes de ce colloque se trouvent sur le site Internet de la Cité : http://www.histoire-immigration.fr/index.php?lg=fr&nav=754&flash=0 (dernière consultation, le 30 avril 2009).

1.3. Transculturation et transculturalité : définitions et domaines d'application au XX^e siècle

Comme l'inter- et la multiculturalité, la transculturalité traduit elle aussi une forme de contact culturel. Mais à la différence des deux premiers concepts qui renvoient plutôt à des efforts d'intercession afin d'établir un contact entre deux cultures sans pour autant toucher à leur intégrité, celui-ci traduit le fait d'aller « à travers » les cultures, de regrouper des caractéristiques issues justement de la rencontre entre deux cultures. Le terme de 'transculturalité' est apparu au XX^e siècle. Il se compose du préfixe latin *trans-*, qui signifie 'à travers', et du terme *culturalité*, dérivé de *culture*, étant défini comme l'ensemble des productions sociales d'une communauté faisant qu'elles ont une valeur de témoignage humain. Le suffixe *-ité* marque le caractère, la qualité. Ce terme traduit ainsi le fait d'aller à travers les cultures, de faire pénétrer les cultures les unes dans les autres.

Mais avant la transculturalité est apparu le terme de la *transculturation* qui, par la marque de son suffixe *–tion*, décrit le processus ou le résultat de l'action concrète d'aller à travers les cultures. Ce terme est introduit en 1940 par le Cubain Fernando Ortiz quand il écrit dans son étude sociologique *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* [*Confrontation cubaine entre le tabac et le sucre*] : « [n]ous nous permettons d'utiliser pour la première fois le terme *transculturación*, tout en sachant que c'est un néologisme »[48]. Afin de le substituer au terme déjà existant d'*acculturation*, qui désigne, comme on l'a dit antérieurement, le processus de contact culturel à travers lequel une société ou des groupes sociaux se voient obligés de s'adapter et d'assimiler des habitudes culturelles et sociales d'une autre société qui n'est pas la leur, il définit le terme de *transculturation* comme suit :

> Nous estimons que le terme de *transculturation* exprime beaucoup mieux les différentes phases du processus transitif d'une culture à une autre, car celui-ci ne consiste pas seulement à acquérir une culture différente – ce qu'en réalité décrit le terme anglo-américain d'*acculturation* – mais aussi il implique nécessairement la perte ou le déracinement d'une culture précédente – ce que l'on pourrait désigner partiellement par *déculturation* – de même qu'il signifie la création conséquente de nouveaux phénomènes culturels que l'on pourrait désigner comme *neoculturation*. Enfin, et comme le soutient l'école de Malinowski, dans tout entremêlement de cultures arrive la même chose que dans l'union génétique des

[48] Nous traduisons ce passage de Fernando Ortiz : « [N]os permitimos usar por primera vez el vocablo de *transculturación*, a sabiendas de que es un neologismo. » (Fernando ORTIZ, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, La Habana, Ciencias sociales, 1991, p. 86).

> individus : la créature a toujours quelque chose des deux progéniteurs, mais elle est aussi toujours différente d'eux.[49]

Transculturation traduit donc un triple processus dans le transfert d'une culture à une autre : celui de l'acquisition des éléments d'une autre culture, celui du déracinement d'une partie de sa propre culture et enfin la création aussi de nouveaux éléments culturels non existants ni dans l'une ni dans l'autre culture. C'est donc une interpénétration qui absorbe, rejette et crée.

Bronislaw Malinowski, ethnologue polonais, résume dans son introduction à l'ouvrage d'Ortiz[50] notamment le caractère original de cette nouvelle création issue de cet « entremêlement » de deux cultures :

> [c]'est un processus dans lequel les deux côtés de l'équation se trouvent modifiés. Un processus duquel émerge une nouvelle réalité, composée et complexe ; une réalité qui n'est pas une agglomération mécanique de caractéristiques, pas même une mosaïque, mais un nouveau phénomène, original et indépendant.[51]

Outre le caractère unique de cette « nouvelle réalité », Malinowski poursuit par le fait qu'elle est la résultante de la contribution réciproque de deux cultures :

> le vocable à racines latines *trans-culturación* fournit un terme qui n'implique pas l'existence d'une culture vers laquelle doit tendre l'autre, mais [un terme qui marque] une transition entre deux cultures, toutes deux actives, toutes deux contribuant et coopérant à la formation d'une nouvelle réalité de par leurs apports respectifs.[52]

---

[49] C'est nous qui traduisons ; le passage original est le suivant : « Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. » (ORTIZ 1991:90).

[50] Cette introduction a accompagné jusqu'à présent toutes les éditions de cet ouvrage.

[51] C'est nous qui traduisons ce passage de Malinowski ainsi que celui qui suit. Le texte original dit : « Todo cambio de cultura, o como diremos desde ahora en adelante, toda transculturación, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe; es un 'toma y daca', como dicen los castellanos. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. » (MALINOWSKI 1991:XXXIII).

[52] « [E]l vocablo de latinas raíces *trans-culturación* proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad. » (MALINOWSKI 1991:XXXIII).

Cette nouvelle réalité participe de la contribution respective des deux cultures en contact. Il n'y a pas dans ce processus de domination d'une culture sur l'autre ou d'effacement de la deuxième sous la première. Cette théorie de la *transculturation* a notamment été appliquée à la littérature postcoloniale d'Amérique latine, ainsi qu'à la littérature européenne. Différents auteurs ont tenté d'identifier ce processus dans les œuvres originaires des deux continents[53]. Dans ses travaux consacrés à l'étude du roman historique italien, Vittoria Borsò fait notamment remarquer que la transculturation est un modèle culturel sans résidence ni origine étant donné que les origines se perdent dans la multitude des différentes sources qui composent le courant de la culture européenne[54].

En ce qui concerne la notion de *transculturalité*, elle se voit appliquée surtout vers la fin du XX^e^ siècle à différentes disciplines académiques, le plus souvent sous forme d'adjectif. Ainsi, distingue-t-on par exemple l'éducation cosmopolitique de l'éducation multiculturelle et transculturelle dans le domaine de la pédagogie à partir des années 1980[55]. Dans la didactique, ce terme trouve également son emploi à partir de 1990 dans l'apprentissage des langues étrangères où l'on parle d'« apprentissage transculturel »[56].

En Allemagne, le terme de transculturalité est surtout connu dans le domaine de la philosophie et des sciences de la culture où il a été introduit par Wolfgang Welsch. Ce professeur de l'université de Jena utilisa le théorème transculturel à partir de 1992 pour décrire sa théorie culturelle. Croyant tout d'abord à un néologisme comme il l'a reconnu dans l'un de ses articles[57], il s'est finalement rendu compte que l'emploi de l'adjectif 'transculturel' était assez répandu, ce qui l'a conduit à bien circonscrire le concept qu'il cherchait à définir. Welsch fonde son constat sur le fait que les notions de culture ne semblent plus correspondre à leur objet : les cultures de nos jours lui semblent revêtir un

---

[53] Ángel Rama, par exemple, a étudié la nouvelle sous cet angle en Amérique latine (cf. « Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana », dans : Ángel RAMA, *La novela en América latina. Panoramas 1920-1980*, Montevideo / México, Fundación Ángel Rama / Universidad Veracruzana, 1986, p. 203-234. Voir aussi RAMA 1989.

[54] Voir Vittoria BORSÒ, « Claudio Magris' *Alla cieca* : Blindheit und Erfindungskraft der Geschichte. Überlegungen zur Transkulturation des Historischen », dans : Vittoria Borsò (éd.), *Transkulturation. Literarische und mediale Grenzräume im deutsch-italienischen Kulturkontakt*, Bielefeld, Transkript, 2007, p. 45-61.

[55] Voir Karl-Heinz FLECHSIG, « Transkulturelles Lernen als Beitrag zu gesellschaftlicher Integration », dans : Dirk Chr. SIEDLER (éd.), *Religionen in der Pluralität. Ihre Rolle in postmodernen Gesellschaften. Wolfgang Welschs Ansatz in christlicher und islamischer Perspektive*, Berlin, Alektor, 2003, p. 49-67.

[56] Voir Johannes ECKERT / Michael WENDT, « Brauchen wir einen inter- und / oder transkulturellen Fremdsprachenunterricht ? », dans : J. ECKERT / M. WENDT (éds.), *Interkulturelles und transkulturelles Lernen im Fremdsprachenunterricht*, Frankfurt a. M., Lang, 2003, p. 9-24.

[57] Voir WELSCH 2000:336, n. 27.

autre état que celui que traduit le terme de culture[58]. Revenant sur le concept des cultures uniques (*Einzelkultur*) telles que Herder les concevait au XVIII^e siècle, il identifie les problèmes que ce concept soulève aujourd'hui. Comme il le rappelle, Herder avait imaginé les cultures comme des îles autonomes ou des sphères indépendantes dont les limites correspondent aux frontières territoriales et linguistiques ; des globes bien délimités allant jusqu'à se frotter, mais jamais à s'interpénétrer[59]. Partageant un point de vue contraire, Welsch voit plutôt les cultures – surtout à l'ère de la mondialisation – comme un réseau dans lequel tout s'entremêle, se mélange, fusionne. Du fait des flux migratoires et du développement des technologies de l'information et de la communication, les frontières d'un pays ne correspondent plus, à son avis, aux frontières entre les cultures et les formes de vie, celles-ci se trouvant répandues dans d'autres pays aussi. Welsch parle d'une interpénétration des cultures (*Durchdringung*). Cette interpénétration a aussi des conséquences sur l'homme : selon ce concept, rien ne nous est vraiment étranger car tout individu est un mélange de plusieurs cultures qu'il porte en soi[60]. Par conséquent, face à l'interculturalité et à la multiculturalité, Welsch considère que ces concepts n'aident pas à résoudre les problèmes actuels entre les cultures étant donné qu'elles partent justement de la vision herderienne des cultures enfermées[61].

Ainsi, le concept de transculturation a évolué au cours des années à travers l'adjectif *transculturel* puis par le substantif de *transculturalité*, recouvrant lui-même différentes notions. Cette brève description nous aura servi à présenter les différentes notions que couvrent les différentes formes de ce mot. Pour la suite de nos travaux, nous nous fonderons sur le concept originel d'Ortiz, puisque c'est cette notion qui selon notre hypothèse s'applique aux échanges culturels entre les théâtres espagnol et français au XVII^e siècle. Comme nous l'avons vu, Ortiz parle de « transculturación », forme qui par son

[58] « Die zeitgenössischen Kulturen scheinen eine andere Verfassung angenommen zu haben als unsere Kulturbegriffe noch immer behaupten oder suggerieren », constate-t-il au début de son argumentation (WELSCH 2000:327).

[59] À ce sujet, Lina Hammel fait remarquer que bien que Welsch fasse référence à Herder, il ne cite jamais les écrits de ce philosophe ni les passages sur lesquels il s'appuie. Curieusement, le concept des nations en tant qu'entités qui se heurtent n'est pas mis en relation avec la culture chez Herder. Nous n'allons pas approfondir ce point qui concerne l'argumentation de Welsch pour sa philosophie ; nous renvoyons uniquement à l'article de Hammel mentionnant ce constat (voir « Der Kulturbegriff im wissenschaftlichen Diskurs und seine Bedeutung für die Musikpädagogik. Versuch eines Literaturberichts », *Zeitschrift für kritische Musikpädagogik*, 2007, p. 11, n. 8).

[60] Voir WELSCH 2000:336-341.

[61] Voir WELSCH 2000:332-336.

suffixe marque une action ou le résultat concret de cette action – dans notre cas, le fait d'aller à travers les cultures. Dans notre étude, nous présupposons que le caractère que recouvre le « transculturel » selon le concept décrit par Ortiz et étudié par Malinowski se trouve dans les pièces françaises adaptées de l'espagnol. Nous partons donc d'une hypothèse : celle que les comédies 'à l'espagnole' se composent, outre des éléments originels de chacune des deux cultures entremêlées, d'éléments également nés de ce croisement, de cette interpénétration des deux théâtres. Pour cette raison, nous utiliserons le terme de *transculturalité* pour désigner le résultat de cette interpénétration de deux cultures dramatiques. Nous nous écartons cependant de la philosophie de Welsch qui s'applique davantage à la sociologie contemporaine.

2. Transfert de l'acception du concept de transculturalité au XVII^e^ siècle

Les sections précédentes ont traité des échanges culturels au XX^e^ et au XXI^e^ siècle. Au cours de cette période, on a vu que les notions de relations et d'échanges culturels ont été revues et redéfinies, faisant que de nouveaux concepts de relations interculturelles ainsi que de nouvelles définitions pour ces phénomènes ont émergé. Mais la proposition de nouvelles définitions remettant en cause et faisant évoluer le concept de culture créé au XVIII^e^ siècle et repris tout au long du XIX^e^ siècle ne doit pas se limiter à notre époque contemporaine. Elle doit concerner toutes les époques. En effet, les échanges culturels ont toujours existé, indépendamment du siècle et des cultures en question, à la différence près que lors des époques antérieures, ces échanges semblent ne pas avoir eu l'importance sociale qu'on leur donne aujourd'hui pour leur attribuer telle ou telle forme d'échange.

Dans le cas des deux cultures au cœur de notre étude – la culture française et la culture espagnole – celles-ci ont fait l'objet de nombreux échanges depuis des siècles. Remontons alors au XVII^e^ siècle afin de comprendre quelles étaient les relations que les deux pays entretenaient à cette époque, notamment dans le domaine de la littérature. C'est précisément dans ce domaine que nous nous donnons comme objectif d'explorer le concept de transculturalité ou de transculturation tel que Fernando Ortiz l'a introduit.

2.1. Échanges culturels entre la France et l'Espagne au XVII^e^ siècle

Les contacts et les échanges entre la France et l'Espagne au XVII^e^ siècle s'étendent à différents domaines qu'Alexandre Cioranescu a largement étudiés et développés dans son

excellent ouvrage *Le Masque et le visage*[62]. En effet, les rencontres de ces deux pays méditerranéens sont multiples : dans la politique, dans la démographie, dans les voyages ou sur les champs de bataille.

Tout d'abord à l'époque médiévale, une certaine alliance existait entre les deux pays. L'historien Jules Mathorez mentionne même que « leur 'confédération' eut pendant une période du Moyen-Age [*sic*] la valeur d'un principe du droit public qu'on mentionnait dans les instruments diplomatiques »[63]. Au XIV^e^ et au XV^e^ siècle encore, une alliance étroite, née de la guerre de Cent ans, unissait la Castille et la France qui se soutenaient réciproquement contre l'Angleterre[64]. À ces conventions politiques étaient également annexés des pactes économiques qui concédaient des avantages aux Espagnols en France et *vice versa*. Il n'est alors pas étonnant de relever une forte présence d'Espagnols et de Portugais dans des villes commerciales telles que Nantes, Bordeaux, La Rochelle ou Rouen, ainsi que Marseille, Narbonne ou Montpellier[65]. Il va de soi que cette présence colora ces villes de fines touches d'hispanisme. Nombreux sont aussi les Espagnols qui fréquentaient les écoles et l'Université de Paris : les maîtres et les élèves originaires d'Espagne se regroupaient aux collèges de Montaigu et de Sainte-Barbe. Des personnalités comme l'humaniste Juan Luis Vives ou Ignacio de Loyola, fondateur de la Compagnie de Jésus, passèrent par la Sorbonne.

Cependant, à partir du XVI^e^ siècle, les bonnes relations politiques et diplomatiques qu'entretenaient les deux pays depuis plus d'un siècle et demi devaient considérablement se détériorer à la suite de la politique d'expansion mondiale qui opposa les deux anciens

---

[62] CIORANESCU 1983.

[63] Jules MATHOREZ, « Les Espagnols et la crise nationale française à la fin du XVI^e^ siècle », *Bulletin hispanique*, vol. XVIII, 1916, p. 86.

[64] Le premier traité d'alliance entre les deux pays fut signé en 1336 et fut renouvelé de génération en génération pendant cent quarante ans. Les rois de Castille soutinrent les Français dans leurs luttes contre les Anglais, et les routiers de Duguesclin apportèrent le secours de leurs armes à Henri de Transtamare au cours de ses campagnes contre Pierre le Cruel. (Jules MATHOREZ, « Notes sur les Espagnols en France depuis le XVI^e^ siècle jusqu'au règne de Louis XIII », *Bulletin hispanique*, vol. XVI, 1914, p. 338. Pour plus de précisions, voir aussi Jules MATHOREZ, « Notes sur la pénétration des Espagnols en France du XII^e^ au XVI^e^ siècle », *Bulletin hispanique*, XXIV, 1922, notamment p. 45-46).

[65] Les pactes favorables n'étaient cependant pas la seule raison des flux migratoires, notamment de l'Espagne vers la France. Rappelons que le mariage d'Isabelle de Castille avec Fernand d'Aragon avait unifié non seulement deux grands royaumes dans la Péninsule ibérique mais aussi le christianisme (d'où le titre de « Rois Catholiques » que ce couple royal reçut en 1494 du Pape en hommage à leur politique religieuse). Ayant obtenu en 1478 l'autorisation du Pape de créer un tribunal d'inquisition pour juger les hérétiques, une grande persécution des juifs et des marranes commença en Espagne, ce qui obligea ces derniers à s'exiler en Turquie, à Naples, au Portugal ou en France – d'où les grandes migrations d'Espagnols en France notamment à la fin du XV^e^ et au début du XVI^e^ siècle.

partenaires[66]. En fait, les relations de pouvoir s'étaient transformées depuis le mariage des futurs Rois Catholiques qui unissait la Castille à l'Aragon, augmentant ainsi sa puissance. Des rivalités entre la couronne française et celle de Castille-Aragon en Italie déclenchèrent alors une longue série de disputes et de guerres entre les deux anciens alliés. Depuis cette 'rupture' de l'ancienne alliance franco-castillane, les rapports bilatéraux étaient marqués – du moins au plan politique – par des guerres ou des mouvements stratégiques qui essayaient d'affaiblir l'autre. Cependant, les échanges culturels entre les deux pays n'ont jamais cessé à travers le commerce ou les Espagnols eux-mêmes qui vivaient en France voire d'autres qui choisirent de s'y établir.

On sait la forte antipathie que nourrissait notamment Henri IV à l'encontre des Espagnols dont il détestait surtout l'arrogance[67]. En 1603, il interdit même tout commerce avec l'Espagne. Plus étonnante est la stratégie qu'il employa pour affaiblir son ennemi surtout sur le terrain économique. Conscient des grandes richesses que les néo-chrétiens ou les juifs convertis possédaient encore et sachant la prospérité qu'ils pouvaient apporter à un pays grâce à leur habileté dans le travail et le commerce, il appliqua à leur égard la politique de ses prédécesseurs : il les attira et leur promit sa protection. Il fit de même avec les Morisques qui jouissaient d'une situation privilégiée dans le négoce et le commerce. Ces derniers furent chassés d'Espagne par Philippe III à la fin 1609, mais Henri IV les accueillit début 1610 dans son royaume. Leur nombre était considérable[68], ce qui causa pour le commerce et l'industrie espagnols un déclin qu'à fait remarquer Jules Mathorez :

---

[66] Selon Jules Mathorez, la détérioration des relations entre les deux pays provient en partie de l'antipathie que les Français nourrissaient à l'encontre des Espagnols qui traitaient avec cruauté les indigènes et les autres Européens voulant coloniser l'Amérique. Des livres relatant les actes espagnols donnaient l'image d'une « race de conquérants sanguinaires » (MATHOREZ 1916:88). Ayant approfondi la pénétration des Espagnols en France du XII^e^ au XVI^e^ siècle, Jules Mathorez croit déceler une forme d'antipathie des Français envers les Espagnols qui a contribué à freiner l'immigration de ces derniers à partir du XVII^e^ siècle (voir MATHOREZ 1916:89).

[67] Jules Mathorez cite le passage d'une lettre qu'Henri IV écrit à sa maîtresse, Catherine Henriette de Balzac d'Entragues, marquise de Verneuil, témoignant de l'aversion que ce roi ressentait envers tout ce qui était espagnol : « Je treuvay ce matin à la messe des oraisons en espagnol entre les mains de nostre fils ; il m'a dit que vous les luy aviés données. Je ne veulx pas qu'il saiche seulement qu'il ayt une Espagne » (MATHOREZ 1916:109-110). S'il avait seulement su que son fils Louis, le prince héritier, allait se marier avec une infante espagnole (Anne d'Autriche) la faisant reine de France et qu'une de ses filles (Élisabeth) allait devenir épouse du prochain roi d'Espagne…

[68] Selon les estimations des écrivains espagnols, pas moins de neuf cent mille Morisques abandonnèrent l'Espagne (voir MATHOREZ 1914:354). Selon l'hispaniste français Bernard Vincent, ils étaient plus de trois cent mille (voir *La Nueva España*, 9-05-2009). Sur ce sujet se tient actuellement un cycle de conférences à Oviedo. Une thèse sur l'expulsion des morisques d'Espagne est également en préparation par Jorge Gil Herrera sous la direction de Bernard Vincent.

> L'habileté politique d'Henri IV avait contribué aux mesures prises par le roi d'Espagne ; sans prendre les armes, il avait poussé son ennemi à provoquer lui-même la décadence de son royaume et il s'était enrichi à ses dépens.[69]

C'est donc en ouvrant ses portes que la France a affaibli son ennemi. En même temps, elle a développé l'opportunité de nouveaux échanges culturels. Bien que les immigrés de la Péninsule Ibérique se soient adaptés à leur nouvelle terre – ils ont en ce sens parcouru ce que nous appelons de nos jours un processus d'acculturation –, ils ont aussi coloré la France de plusieurs notes d'espagnolisme[70] ou du moins éveillé et entraîné un certain goût pour l'espagnol. La ville de Vitré, à l'époque centre prospère du commerce des toiles, est l'un des meilleurs exemples qui atteste de la présence espagnole et du mélange culturel qui a existé : les relations commerciales entre cette ville bretonne et l'Espagne était si fortement développées que l'on y parlait, lisait l'espagnol et rédigeait même la correspondance commerciale en espagnol[71] ! Il en était de même dans des villes telles que Nantes ou Rouen. Comme l'on sait, les frères Corneille – originaires de cette dernière – comprenaient et lisaient également la langue de Cervantès.

Si ce regroupement d'Espagnols semble s'être concentré au premier abord en province, l'espagnolisme, c'est-à-dire le goût pour tout ce qui est espagnol, ne tarda pas à arriver à Paris et à la cour. Ce phénomène se produisit en la personne d'Anne d'Autriche. Des négociations sur une nouvelle alliance franco-espagnole avaient prévu le double mariage de Louis XIII de France avec la fille de Philippe III d'Espagne et celui du futur Philippe IV d'Espagne avec Élisabeth, sœur de Louis XIII. Les deux mariages furent célébrés en 1615, le premier à Burgos et le deuxième à Bordeaux. Pour la France, ce n'était pas la première fois qu'une Espagnole montait sur son trône. Déjà en 1200, le futur Louis VIII de France avait épousé Blanche de Castille (1188-1252)[72] et, en 1530,

---

[69] MATHOREZ 1914:355.

[70] Notons que les juifs et les musulmans immigrés d'Espagne et du Portugal avaient gardé l'usage de leur langue, ce qui influença le parler vulgaire et les locutions régionales notamment dans les régions du sud de la France. Georges Cirot a publié entre 1906 et 1908 une suite d'articles concernant les juifs espagnols et portugais à Bordeaux. Son premier article regroupe des exemples du parler judéo-hispanique et des mots d'origine espagnole (voir G. CIROT, « Recherches sur les Juifs espagnols et portugais à Bordeaux », *Bulletin hispanique*, vol. VIII, 1906, p. 172-189). Les études de ce chercheur, qui englobent aussi la pratique de la religion, les funérailles et d'autres informations statistiques, se poursuivent sur les p. 279-296 et p. 383-391. Une suite se trouve dans le volume X, 1908, p. 68-86, p. 157-192 (sur les cimetières), p. 259-285 (situation religieuse au XVII^{e} et XVIII^{e} siècle), p. 353-367 (statistiques).

[71] MATHOREZ 1916:96. Selon les études de Jules Mathorez, Vitré est la ville dont la bibliothèque publique dispose du plus grand nombre d'œuvres écrites en espagnol par rapport à la population (MATHOREZ 1914:360).

[72] Elle était fille d'Alphonse VIII de Castille. Après la mort de son époux en 1226, elle assura la régence pour son fils Louis IX. Pour une description complète de la vie de cette reine d'origine castillane, voir

François I[er] s'était marié avec Éléonore de Habsbourg (1498-1558)[73]. La conséquence de tels mariages – et en cela les sources convergent sans exception – était le fait que la Cour se remplissait aussitôt de serviteurs espagnols. En effet, les nouvelles souveraines faisaient venir avec elles dames d'honneur, filles de chambre, officiers, confesseurs, médecins, cuisiniers de leur pays espagnolisant ainsi considérablement la cour[74].

Un air espagnol commença donc à souffler au Louvre à partir de 1615, marquant ainsi la présence d'une reine d'origine espagnole. Ce souffle se répandit ensuite dans la noblesse parisienne, notamment auprès des dames qui fréquentaient la Cour et qui avaient trouvé du goût dans les coutumes, la mode, les accessoires ou la décoration hispaniques[75]. La reine exerçait d'une certaine manière un rôle de *trend-setter* et apportait ainsi le goût et l'intérêt pour la culture espagnole dans les cercles parisiens. L'espagnol y devint à la mode.

La situation d'Anne d'Autriche changea cependant radicalement en automne 1618. Si à son arrivée elle avait le statut d'immigrée avec le privilège d'être entourée d'une cour et d'une ambiance qui lui rappelaient son pays natal – des troupes de comédiens venaient spécialement d'Espagne pour représenter devant elle les *comedias* à la mode[76] –, ce privilège se termina lorsque le roi décida en cette année 1618 de renvoyer tous les

---

Philippe DELORME, *Blanche de Castille. Épouse de Louis VIII, mère de Saint Louis*, Paris, Pygmalion / Gérard Watelet, 2002. Considérée dans les chroniques comme froide, autoritaire et dominatrice, Blanche de Castille a d'autres facettes moins connues comme le montre Gérard Sivéry dans la biographie qu'il lui consacre (Paris, Fayard, 1990).

[73] Éléonore de Habsbourg naquit à Louvain comme fille de Philippe le Beau et Jeanne la Folle, sœur de Charles Quint. Mariée d'abord à Manuel I[er] le Grand, elle fut reine du Portugal entre 1519 et 1521. Puis conformément au traité de Cambrai (1530), elle épousa François I[er] en 1530 et devint reine de France jusqu'à la mort du souverain en 1547, choisissant ensuite de se retirer aux Pays-Bas et en Espagne où elle mourût à Talavera onze ans plus tard.

[74] L'influence des Espagnols à la Cour de Blanche de Castille était telle qu'elle s'exerçait aussi sur la prononciation de certaines syllabes dans la langue française. Selon Mathorez : « il aurait été de mode de prononcer le *j* comme la *jota*, ce dont Gautier de Soignies semblerait avoir voulu se moquer dans une chanson. » (MATHOREZ 1922:44).

[75] On trouvera la reproduction des documents qui mentionnent et décrivent tous les bijoux et objets de culte, les ustensiles de toilette, les objets de table et de cuisine ainsi que le linge, la lingerie, la garde-robe et les bijoux personnels que l'infante Ana avait apportés dans son trousseau lors de son mariage avec Louis XIII dans l'ouvrage de Dalmiro de la Válgoma y Díaz-Varela, *El ajuar de Ana de Austria, Infanta de España, Reina de Francia*, Madrid, Gráficas Montañesas, 1949.

[76] Une première troupe de comédiens vint à Paris en 1615. Elle fit des représentations à la Foire Saint-Germain, mais sans grand succès. Le commentaire de Malherbe, considérant ces « merveilles en sottises et en impertinence », reflète les divergences qui existaient à l'époque entre le goût et les attentes de l'un et de l'autre public. Une autre troupe, celle de Francisco López, vint en 1618 pour amuser la reine. Elle répétera sa visite sept ans plus tard en 1625. À cette occasion, raconte Sophie Wilma Deierkauf-Holsboer, elle loua durant un mois (du 13 avril au 13 mai) la salle de l'Hôtel de Bourgogne (voir Sophie Wilma DEIERKAUF-HOLSBOER *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, vol. I : « 1548-1635 », Paris, Nizet, 1968, p. 125).

serviteurs espagnols de la cour, ne lui laissant qu'un médecin, un confesseur et sa fidèle duègne, doña Estefanía[77]. À partir de ce moment, Anne d'Autriche devint une immigrée dépaysée – une situation dont elle souffrit dans un premier temps[78], mais à laquelle elle dut s'habituer. Peu à peu, elle a fini par s'en accommoder et s'y adapter. Même si elle appréciait toujours tout ce qui lui rappelait son pays et qu'elle se faisait un plaisir de parler l'espagnol avec ceux qui maîtrisaient sa langue maternelle, elle apprit à vivre à l'heure française et à assumer ses responsabilités notamment comme mère du futur roi de France. Finalement, son histoire n'est-elle pas un exemple de ce que l'on désigne aujourd'hui par le terme d'acculturation ? Ajoutons que cette acculturation forcée l'a obligée à tourner le dos à l'Espagne de ses ancêtres pour la France en vue d'assurer le royaume à son fils au terme d'une régence de presque vingt ans. Mais Anne d'Autriche est le cas célèbre d'une étrangère à Paris. Tous ses compatriotes et plus généralement tous les immigrés vivent la même expérience en laissant derrière eux leur pays natal dans le processus d'intégration dans le nouveau pays. L'acclimatement à une autre culture dans un autre milieu – ce que les ethnologues et les sociologues désignent de nos jours comme acculturation – n'est pas un phénomène nouveau. Il a toujours existé et notamment au XVII^{e} siècle où cependant le concept était encore inconnu.

2.2. Le théâtre : un scénario pour la transculturalité ?

Les échanges entre deux pays favorisent sans doute l'intérêt mutuel des cultures l'une pour l'autre. Au XVII^{e} siècle, comme nous venons de le voir, les relations entre la France et l'Espagne étaient relativement denses, non seulement à la Cour du roi de France où un goût pour la mode, les ustensiles et les habitudes espagnoles s'était développé à travers la présence d'Anne d'Autriche, mais aussi dans tout le royaume où une curiosité pour tout ce qui venait d'Espagne s'était éveillée, notamment dans les villes de province qui entretenaient des liens commerciaux étroits avec la Péninsule Ibérique. La langue espagnole avait également pris pied en France, non seulement dans les sphères du négoce

[77] Précisons que la suite espagnole d'Anne d'Autriche comportait plus de cinquante personnes. Selon Philippe Delorme, elle « [excédait] largement les cinquante-trois individus prévus au contrat de mariage. » (Philippe DELORME, *Anne d'Autriche. Épouse de Louis XIII, mère de Louis XIV*, Paris, Pygmalion / Gérard Watelet, 1999, p. 67).

[78] L'interdiction de maintenir un contact épistolaire avec sa famille lui a été impossible. Comme l'on sait, elle a su esquiver cette interdiction pendant des années en écrivant des lettres lors de séjours au Val de Grâce.

où elle était utilisée comme langue d'affaires, mais aussi dans les cercles cultivés où elle était usitée. Apprendre l'espagnol formait part dès le XVI[e] siècle d'une bonne éducation[79], et comme disait Brantôme, « ceux [les Français] qui ont un peu veu, sçavent parler ou entendent ce langage. »[80] Selon Charles Mazouer, l'époque d'Anne d'Autriche en France marque l'âge d'or de l'influence espagnole dans ce pays[81].

L'apprentissage, voire la maîtrise de la langue espagnole, suscita évidemment un intérêt pour la littérature du pays de Cervantès. On lisait notamment des romans et des nouvelles dont il existait même quelquefois des traductions en français[82]. C'étaient souvent les négociants espagnols qui importaient des livres à succès de Barcelone, Bilbao ou Madrid. Les œuvres littéraires, quel que soit le genre dramatique, lyrique ou en prose narrative, ont pour caractéristique de refléter le pays, la société et l'époque dans lesquels elles s'inscrivent. De cette manière, les Français eurent accès à une partie de la culture espagnole, du patrimoine ibérique et des us et coutumes de leurs voisins grâce à la littérature.

Le théâtre espagnol n'était cependant pas lu dans les cercles que l'on vient d'évoquer – les études menées jusqu'à présent parlant uniquement de romans et de nouvelles aux mains des lettrés français. Rappelons aussi que les quelques *comedias* représentées à Paris par des troupes de comédiens espagnols avaient connu si peu de succès qu'elles ne suscitaient pas d'intérêt pour leur lecture. Finalement, pour sa diffusion en France, la *comedia* espagnole utilisa un autre levier beaucoup plus puissant que la seule lecture : celui de son adaptation à la culture dramatique française dans laquelle elle s'est vue véritablement intégrée.

Au commencement, la *comedia* espagnole a été importée en France par Antoine Le Métel d'Ouville. Certes, Rotrou et Pierre Corneille avaient déjà donné des pièces inspirées du théâtre espagnol, mais le cas de d'Ouville est particulier. À la différence de ses

---

[79] Ronsard considérait l'espagnol comme l'une des langues qu'il fallait apprendre à côté du grec, du latin et de l'italien (voir Pierre de RONSARD, « Préface sur la Franciade », [1587], dans : *Œuvres complètes*, vol. XVI : *La Franciade (1572)*, éd. Paul Laumonier, Paris, Nizet, « Société des Textes français modernes », 1983, p. 351).

[80] MATHOREZ 1916:96.

[81] Charles MAZOUER, « Préface » à l'édition de LAMBERT, *La Magie sans magie*, Strasbourg, Cicero, 1993, p. 8. En 1990 déjà, le CMR avait organisé un colloque intitulé *L'âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche*. Les actes de ce colloque (éd. Charles Mazouer, Mont de Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1991) rassemblent un grand nombre d'articles abordant divers domaines.

[82] Nous reviendrons dans le chapitre 4 sur ces traductions.

contemporains, ce géographe a vécu plusieurs années en Espagne où il a assisté à plusieurs pièces de théâtre espagnoles avant de les importer en France. À son retour au pays, il ne cherche cependant pas à faire la promotion de la *comedia* telle quelle auprès du public français : plutôt que d'en faire une traduction ou une adaptation tout en préservant le statut d'origine de pièce espagnole, comme l'on pourrait s'y attendre, il prend le parti de transformer la pièce espagnole en une comédie française, faisant disparaître au passage son étiquette d'origine. Nous reviendrons sur les raisons possibles de ce choix dans les prochains chapitres. En attendant, sa méthode a été suivie et appliquée par d'autres auteurs contemporains pendant une vingtaine d'années au cours desquelles ce type de comédie francisée était déjà qualifié à l'époque de « comédie espagnole ». Cela montre que, malgré le travail d'assimilation de la matière par l'auteur, des éléments espagnols subsistaient. La particularité de ce type de comédie réside dans son hybridité : née dans une culture, la *comedia* a ensuite été transplantée dans une autre culture tout en étant adaptée aux mœurs locales sans perdre cependant toutes ses caractéristiques originelles. Elle sublime donc les traits culturels de deux théâtres : ceux dont elle vient et ceux vers lesquels elle va.

Précisons que les deux théâtres français et espagnol que la *comedia* adaptée tente de réunir diffèrent considérablement l'un de l'autre. Comme l'on sait, le théâtre ne consiste pas seulement en l'écriture de textes dramatiques, il se développe surtout à travers le spectacle qu'il donne à un public dont il dépend pour sa survie. L'auteur dramatique écrit – au moins à cette époque – à destination d'un public précis au goût et aux attentes duquel il tente de répondre. Ce goût diffère évidemment de société à société et de pays à pays. Mais le théâtre ne dépend pas uniquement du public. D'autres facteurs jouent un rôle important, par exemple les dispositions matérielles pour réaliser un spectacle : s'agit-il d'un endroit fermé ou ouvert ? Dispose-t-on d'un décor qui fasse paraître le spectacle plus réel ou faut-il intégrer des descriptions dans les récits des personnages afin de permettre au public de s'imaginer le contexte de la scène ? Ce ne sont que quelques éléments qui contribuent à ce qu'un théâtre se développe tout naturellement dans l'une ou dans l'autre direction sans que le public remette les choix de l'auteur en question. Un autre aspect qui agit sur le théâtre est son rôle dans la société : a-t-il un rôle important ou secondaire dans la vie sociale ? Rassemble-t-il un groupe de spectateurs très précis et restreint ou tout type de spectateur formant ainsi un public hétérogène avec des attentes et des goûts différents ? Le fait d'aller au théâtre, fait-il partie des habitudes d'une société, est-il accessible à tous formant ainsi un ingrédient de plus dans la vie sociale, un divertissement partagé par tous ? Chaque société

a ses traditions. La place que l'on donne au théâtre peut influencer considérablement sa production. Portons un regard sur l'Espagne précisément du Siècle d'Or pour constater que le théâtre formait un des piliers du divertissement social. Les milliers de pièces écrites pour divertir les Espagnols témoignent de l'importance de cette institution qui ne faisait pas seulement partie de la société mais aussi de la culture espagnole à cette époque. Le rôle du théâtre en France a été tout autre, mais lui aussi a joué un rôle important dans la culture gauloise. C'est pour cette raison que nous parlons de deux cultures dramatiques différentes dans le sens où chacune porte des éléments qui reflètent la société qu'elle représente et qui dépendent aussi de l'air du temps, de la sensibilité et du génie de l'auteur de même que des possibilités matérielles dont il dispose pour créer ses pièces. Nous parlons ainsi de culture dramatique étant donné que le théâtre se développe avec la société qu'il a pour objectif de divertir.

Si l'on revient maintenant sur la définition que Fernando Ortiz donna de *transculturation*, la désignant comme un processus à travers lequel les éléments d'une nouvelle culture sont acquis et rajoutés aux traits existants, en même temps que d'autres éléments de la culture d'origine sont rejetés et que de nouvelles caractéristiques culturelles se forment, on déduit que le processus de transformation de la *comedia* espagnole en comédie française est susceptible de répondre à cette définition. Nous supposons dans notre thèse que la *comedia*, transformée en une comédie, intègre au passage de nouveaux éléments propres à l'esthétique dramatique française qui fusionnent avec certains de ses traits espagnols d'origine. En même temps, elle doit abandonner une partie de son caractère espagnol jugé par l'auteur non compatible avec la nouvelle culture d'appartenance. Poursuivant la description d'Ortiz, on conçoit aisément que ce processus de transformation pourrait donner naissance à de nouveaux traits et autres éléments caractéristiques de ce nouveau type de comédie que nous désignons comme comédie 'à l'espagnole'. S'il en est ainsi, le processus décrivant la transculturalité se verrait donc appliqué à la comédie 'à l'espagnole' dès le XVII^{e} siècle.

CHAPITRE 2

LA CULTURE DRAMATIQUE EN FRANCE : D'UNE SITUATION DE REPLI À LA RENAISSANCE DU THÉÂTRE

Née dans une culture dramatique, transplantée et adaptée dans une autre, la comédie 'à l'espagnole' est censée renfermer des éléments des deux cultures comme nous venons de l'expliquer dans le chapitre précédent. Avant de nous consacrer à l'étude détaillée des comédies 'à l'espagnole' pour distinguer les éléments espagnols et français qui s'entremêlent, nous nous proposons d'abord d'explorer les deux cultures dramatiques de part et d'autre des Pyrénées. Nous commençons ici par la culture d'accueil : comment se caractérisait la culture dramatique en France ? Quel rôle avait le théâtre dans la société ? Dans quel contexte culturel la comédie 'à l'espagnole' a-t-elle été propulsée ?

1. La situation du théâtre en France dans le premier tiers du XVII[e] siècle

Au début du XVII[e] siècle, Paris ne possédait pas de théâtre stable. Cependant, des représentations se tenaient à la Cour où Marie de Médicis, amateur de la *Commedia dell'arte*, faisait venir entre autres divertissements des troupes de comédiens, et dans les collèges où des pièces moralisatrices et spirituelles étaient jouées. Le théâtre était également présent dans le domaine public. Ainsi, l'Hôtel de Bourgogne[83], propriété des Confrères de la Passion[84], accueillait des troupes de passage dans la capitale. Fondé en 1548, ce lieu était la seule salle de théâtre – officielle si l'on peut dire – dont Paris

[83] À l'origine, cet hôtel était une demeure seigneuriale appelée précisément l'Hôtel de Bourgogne. Tombée en ruines, le terrain fut acheté par la Confrérie de la Passion et Résurrection de Notre Seigneur Jésus Christ en 1548 qui y bâtit des édifices dont une salle de théâtre où des mystères furent représentés tout au début et jusqu'à leur interdiction. Puis la salle de théâtre fut louée à des troupes de passage.

[84] La Confrérie de la Passion et Résurrection de Notre Seigneur Jésus Christ était une organisation de bourgeois parisiens qui s'étaient associés pour jouer des mystères sacrés. Elle fut fondée probablement dans la deuxième moitié du XVI[e] siècle, voire en 1402. Elle avait d'abord donné des représentations à l'Hôtel de la Trinité jusqu'en 1535, puis s'était installée à l'Hôtel de Flandres jusqu'en 1543. Selon Riccoboni, « [l]es Acteurs de ces Représentations se pourvûrent en Cour ; & pour se rendre plus recommandables, ils érigèrent leur Societé en Confrérie, sous le titre de Passion // de Notre-Seigneur. » (Louis RICCOBONI, *Reflexions historiques et critiques sur les differens theatres de l'Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation*, Paris, Jacques Guerin, 1738, p. 102-103) « Les Acteurs qui représentoient les Mystéres à Saint Maur, ne prirent peut-être le nom de Confréres de la Passion, qu'à l'exemple de la Confrerie del Gonfalone, fondée à Rome l'an 1264, dont le principal institut étoit de représenter la Passion de Notre-Seigneur » (RICCOBONI 1738:102, n. 3).

disposait au début du siècle. Détenteurs du privilège qui leur assurait le monopole des représentations théâtrales dans la capitale, les confrères profitaient de cette exclusivité pour louer la salle à des prix très élevés. De cette manière, des troupes de comédiens venues à Paris donner quelques représentations s'y installaient pendant quelques mois avant de laisser la place à une nouvelle troupe. Aussi, des représentations y avaient toujours lieu[85], même si la fréquence des spectacles pouvait varier. Ajoutons que Paris n'était pas la seule ville de théâtre au début du siècle. La capitale n'avait pas encore à l'époque la place prééminente qu'elle regagnera quelques années plus tard. On ne saurait donc passer sous silence toutes les troupes itinérantes de comédiens professionnels qui passaient de ville en ville et donnaient des spectacles partout en France.

Peut-on alors parler de culture de théâtre à ce moment ? Si l'on s'appuie sur la définition de Robert Muchembled, celui-ci précise que :

> la culture est un liant collectif. Elle exprime une vision du monde propre à un groupe social, à travers une langue et des langages symboliques. À la fois pensée (pas obligatoirement écrite) et action, phénomène vécu au quotidien et capacité de transmission aux générations futures des acquis du passé, elle *produit du sens* entre des individus et relie des ensembles humains.[86]

Bien que des théâtres existent en France au début du XVII^e^ siècle, comme on vient de le voir, il est encore difficile de reconnaître la présence d'une culture de théâtre. En effet, le théâtre était éparpillé dans Paris et dans tout le pays ; il n'était pas unifié ni institutionnalisé et n'était pas non plus un divertissement qui faisait partie de la culture commune d'une même société ou qui aurait agit comme « liant collectif ». En fait, qui était le public qui assistait aux pièces représentées à l'Hôtel de Bourgogne ? Qui allait voir jouer les comédiens ambulants en province et à Paris ? Excepté la présence de quelques bourgeois et écrivains libertins, la plus grande partie du public était avant tout populaire. Une chose est certaine : la bonne société parisienne n'allait pas au théâtre ! L'Hôtel de Bourgogne était considéré à cette époque comme un lieu non fréquentable où ni les femmes ni les honnêtes gens n'osaient se montrer. Au début du XVII^e^ siècle, la haute société, celle des nobles et aristocrates, mais aussi les poètes et les lettrés se divertissaient dans les salons. Cette mode, lancée par la marquise de Rambouillet en 1618[87] lorsqu'elle

[85] Mentionnons l'existence de la Foire Saint-Germain où étaient représentées des farces. Celles-ci relèvent d'un genre dramatique mineur. Pour cette raison, nous ne les intégrons pas dans notre étude.

[86] MUCHEMBLED 1995:8.

[87] C'est Madeleine Bertaud qui propose cette date (M. BERTAUD, *Le XVII^e^ siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1998, p. 37). En revanche, Jean-Pierre Landry et Isabelle Morlin datent

commença à recevoir chez elle, dans sa célèbre « Chambre bleue »[88], consistait surtout à s'amuser tout en maniant les règles de bienséance de la société de l'époque. Loin d'être un lieu de réunion des précieux, les salons étaient avant tout, au début du siècle, un lieu de divertissement, de jeu et de plaisir que l'on cherchait dans les bals, les soupers, les mascarades ou les promenades[89].

Caractérisé par l'émiettement, l'irrégularité et l'instabilité, attirant seulement une partie de la société, le théâtre n'opérait pas en tant que lien entre les différentes couches sociales et n'était pas non plus l'« expression d'une vision du monde » correspondant à une collectivité, comme le propose Muchembled pour une culture. Ainsi, au début du XVII[e] siècle, il est difficile de parler d'une culture dramatique en France.

2. Les germes d'un renouveau du théâtre français

Les germes d'un renouveau du théâtre français se manifestent à partir du début des années 1620. Sans se consacrer entièrement au métier de dramaturge, un petit groupe d'auteurs réussit à attirer l'attention sur leurs pièces. *Les Bergeries* (1620-21 [1625][90]) de Racan[91], *Pyrame et Thisbé* [1623] de Théophile de Viau ou la *Sylvie* de Mairet affichent un style d'écriture nouveau se caractérisant par une langue moderne, l'expression délicate de tout sentiment, et surtout par l'introduction de la politesse mondaine sur scène. Ce nouveau style réussira à trouver un public et des succès durables. Jusqu'à la fin des années 1620, profitant d'une lente amélioration des conditions de représentation – parmi lesquelles se trouve l'établissement de deux théâtres fixes –, le terrain d'alors se prête à l'arrivée de

---

l'ouverture de ce premier salon en 1606 (Jean-Pierre LANDRY / Isabelle, MORLIN, *La littérature française du XVIIe siècle*, Paris, Armand Colin 1993, p. 8).

[88] Ce salon se trouvait dans la belle maison de la Marquise, l'Hôtel de Rambouillet, située rue Saint-Thomas-du-Louvre. C'est surtout entre 1625 et 1648 que ce salon a connu son plus grand succès (voir BERTAUD 1998:37).

[89] Une fois que le théâtre se sera rétabli dans la société quelques années plus tard, il fera aussi partie des divertissements de ces cercles : les membres des salons fréquenteront l'Hôtel de Bourgogne et le Théâtre du Marais pour y voir les pièces des auteurs à la mode et en discuter. Pour plus de détails sur les différents salons qui s'établirent à Paris au début du XVII[e] siècle, le public qui les fréquentait et les divertissements dont jouissaient les gens de ces cercles, voir Georges MONGREDIEN, *La Vie littéraire au XVIIe siècle*, Paris, Tallandier, 1947, p. 14 *sqq*.

[90] Nous mettons entre crochets la date de la publication d'une pièce, celle de sa représentation sera mise entre parenthèses.

[91] Bien qu'elle marque un échelon important dans l'histoire de la pastorale et qu'elle semble avoir été considérée comme « une sorte d'*Astrée* destinée à la scène » (BERTAUD 1998:75), cette pièce n'a jamais été jouée selon Jacques Scherer (Jacqueline DE JOMARON (éd.), *Théâtre en France*, vol. I : « Du Moyen Âge à 1789 », Paris, Colin, 1988, p. 110).

changements qui ont contribué à faire du théâtre cette grande institution culturelle qu'il est devenu à partir du deuxième tiers du XVII[e] siècle.

Finalement, à partir des années 1630-1640, le visage du théâtre en France change radicalement. Comme le fait remarquer Bernard Dort :

> en moins de dix ans, le théâtre français prend une face nouvelle. Il se réinvente. Il s'accorde avec une société qui, elle-même, se transforme prodigieusement. Il se tourne vers le pouvoir. Et celui-ci, en retour, le reconnaît.[92]

En effet, le théâtre semble retrouver un public intéressé et de nouveau une place dans la société. Plusieurs facteurs ont contribué peu à peu à ce changement remarquable qui conduit à cette nouvelle face du théâtre évoquée par Bernard Dort. Tout d'abord, le rôle du Cardinal de Richelieu a sans doute été fondamental. Homme d'Église, homme d'État et amateur de théâtre, il a su tirer parti de ses fonctions religieuses et politique pour faire de sa passion personnelle un événement culturel de la bonne société. D'une part, c'est lui qui, par sa fonction de ministre d'État[93] et ayant accès aux fonds publics, instaure un système de financement permettant l'établissement des poètes et des comédiens dans la société. Cette initiative change la donne. Jouant un rôle de mécène[94], il fait fonder la Société des Cinq auteurs (composée par François Le Métel de Boisrobert, Guillaume Colletet, Pierre Corneille, Claude de l'Estoile et Jean de Rotrou) et lui commande des pièces.

L'autre grand changement concerne le théâtre en tant que lieu et institution : dans le premier quart du siècle, Paris ne disposait pas d'un théâtre fixe. On a vu que la seule salle de spectacles officielle qui existait était l'Hôtel de Bourgogne[95], mais que les nombreuses troupes qu'elle accueillait n'y restaient que pour un temps limité. Cette situation change en 1629. À ce moment, deux troupes de comédiens s'installent de façon permanente dans la

---

[92] Bernard DORT, « Préface », dans : Colette SCHERER, *Comédie et société sous Louis XIII*, Paris, Nizet, 1983, p. VII.

[93] Membre du Conseil du Roi depuis 1624, il est nommé ministre d'État par Louis XIII en 1629.

[94] Selon Jacques Scherer, le plus ancien à avoir exercé la fonction de mécène fut le prince de Condé, père du Grand Condé, en soutenant Montchrestien et Hardy (Jaques SCHERER, « Introduction », dans : *Théâtre du XVII[e] siècle*, éd. Jacques Scherer, vol. I, Paris, Gallimard, 1975, p. XVI ; dorénavant nous citerons ce titre sous SCHERER 1975a). Néanmoins, le rôle du plus important mécène revient sans doute à Richelieu qui devient le premier protecteur de l'État, accordant des gratifications à grand nombre d'auteurs dramatiques tels que Mairet, Rotrou, Tristan l'Hermite ou Pierre Corneille. Il coexiste avec des mécènes privés tels que Gaston d'Orléans, frère du roi, le duc de Montmorency ou le comte de Belin.

[95] Rappelons que les propriétaires de l'Hôtel de Bourgogne, les Confrères, gardaient le monopole des spectacles à Paris ; non seulement ils louaient leur salle à des prix très élevés aux troupes qui souhaitaient jouer dans la capitale, mais ils prélevaient aussi des taxes sur les comédiens qui s'installaient dans un autre lieu à Paris (que ce soit dans un tripot, un manège, une cour ou dans l'un des nombreux jeux de paume de la ville).

capitale : par ordonnance du Conseil de Louis XIII, la troupe de Robert Guérin, dit Gros-Guillaume, et Pierre Le Messier, dit Bellerose, appelée aussi Les Comédiens du Roi, s'installe avec un bail de trois ans à l'Hôtel de Bourgogne[96], tandis que la troupe concurrente[97], celle de Guillaume Desgilberts, dit Mondory, et Charles Le Noir – connue comme la Troupe du Prince d'Orange – s'installe dans le quartier du Marais et investit en 1634 sa salle définitive au Théâtre du Marais qui lui donna aussi son nom définitif[98]. Les deux troupes bénéficieront de l'appui de l'État dont les pensions leur permettront de subsister aisément et de trouver une stabilité économique[99]. En fin de compte, ce système de rétribution a permis d'assurer la marche de ce nouveau type de théâtre permanent en rémunérant les créateurs et les interprètes des pièces tout en couvrant les dépenses du lieu de représentation. À partir de 1630, Paris dispose donc de deux troupes permanentes et de deux salles offertes au public pour découvrir les pièces les plus récentes, notamment celles du tout jeune Corneille et de Rotrou, mais aussi de Mairet, Mareschal et Scudery.

D'autre part, l'intérêt et le goût de Richelieu pour le théâtre[100], qu'il a aussi transmis au Roi[101], ont déclenché une montée en estime de cette forme de spectacle qui portera

---

[96] En fait, cette troupe ne quittera plus cette salle jusqu'en 1680.

[97] En effet, les deux troupes étaient déjà concurrentes avant 1629. Comme précise Alan Howe, une nouvelle période dans l'histoire de l'Hôtel de Bourgogne avait commencé en 1622, lorsque la troupe des Comédiens du Roi et celle des Comédiens du Prince d'Orange ont commencé à se disputer la scène de la rue Mauconseil (voir HOWE 2000:85. L'auteur présente dans la page suivante une liste qui montre comment les deux troupes se disputaient cette salle, leurs périodes de location se suivant étroitement : ainsi, chaque troupe attendait que le bail de l'autre se termine pour s'installer dans la salle).

[98] Comme l'explique Alan Howe : « Ayant quitté la salle des Confrères le 30 novembre 1629, à l'expiration de leur bail, Charles Le Noir et ses associés passèrent d'un tripot à l'autre dans le quartier du Marais avant de s'établir enfin rue Vieille-du-Temple, au jeu de paume appelé « Les Marestz », enseigne dont la compagnie devait tirer son nom. » (Alan Howe, *Documents du Minutier central des notaires de Paris. Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2000, p. 113).

[99] Cette stabilité se limitait à la condition économique de la troupe, car celle de la composition de ses membres pouvait être altérée par l'intervention du Roi. Celui-ci pouvait demander le transfert d'un, voire de plusieurs comédiens d'une troupe à l'autre, causant ainsi des troubles sérieux dans la troupe victime de l'ordre royal. Cela a notamment été le cas en décembre 1634 lorsque quatre comédiens du Théâtre du Marais furent transférés à l'Hôtel de Bourgogne entraînant ainsi la fermeture du Théâtre du Marais pendant un an (voir HOWE 2000).

[100] Cet intérêt pour le théâtre a été interprété dans la littérature non seulement comme un goût personnel du Cardinal, mais aussi comme un instrument de propagande nationale et monarchique. Tant que le théâtre divertit le peuple, celui-ci ne doute pas de l'excellence de son gouvernement et ne s'aperçoit pas de tous les échecs politiques. Colette Scherer attire l'attention sur l'exécution du Duc de Montmorency (1632), sur la révolte du Duc d'Orléans (1636) et sur le refus des Parlements d'enregistrer les édits financiers (1637), tous trois des circonstances politiques qui n'ont pas connu de grands tumultes dans le peuple (voir Colette SCHERER, *Comédie et société sous Louis XIII*, Paris, Nizet, 1983, p. 20) – mais était-ce vraiment grâce au théâtre ?

[101] Louis XIII avait certes assisté à des représentations de théâtre à la Cour. On sait que sa mère Marie de Médicis aimait beaucoup la *commedia dell'arte* qu'elle lui avait fait connaître parmi d'autres

dorénavant l'étiquette de divertissement de culture, entendement, finesse et honnêteté. De plus, la position du Cardinal en tant qu'homme d'Église a contribué aussi à faire taire les courants rigoristes du Clergé, hostile au théâtre. Quelques années plus tard, en 1641, la déclaration royale sur l'honorabilité de la profession de comédien donnera finalement aux acteurs un statut respectable dans la société. C'est ainsi que la voie s'est ouverte aux faveurs du public qui renoue alors avec le théâtre ; surtout les dames, qui osent alors se montrer au théâtre. Fréquentant depuis le début du siècle les salons, comme nous l'avons évoqué plus haut, l'aristocratie parisienne et les lettrés vont enrichir leur programme de divertissement par des sorties au théâtre. S'élevant petit à petit au rang d'art, le théâtre devient alors un ingrédient de plus dans la quête de culture de la société. Comme le fait remarquer Jacques Scherer, « [q]uand s'achève le demi-siècle préclassique, le théâtre est […] devenu un phénomène social de premier plan »[102].

3. L'établissement d'une nouvelle culture dramatique à partir de 1629

Le Cardinal de Richelieu est le personnage clé qui a permis au théâtre de sortir de sa position périphérique et de devenir ce « phénomène social de premier plan ». Comme on le sait, il en rehaussa le statut en lui donnant une importance qu'il n'avait jamais eue auparavant. Son premier souci fut de réorganiser la vie théâtrale et de définir les grandes lignes d'une esthétique capable de redonner au théâtre sa place dans la société et parmi les cercles de la haute société.

La vision de Richelieu explique le *Projet de rétablissement du théâtre français* que d'Aubignac commença à écrire à sa demande, même s'il fut publié beaucoup plus tard en tant que *Pratique du théâtre*. Ce *Projet* soulève les points problématiques du théâtre qui l'empêchent de prospérer et propose des remèdes pour en faire un guide de bon théâtre. L'idée générale était d'épurer le théâtre, de le purger de ses dérèglements afin qu'il

---

divertissements. Le jeune Louis XIII n'a cependant jamais voulu être un mécène du théâtre, ses préférences étant, semble-t-il, la musique, la peinture et le ballet (voir Charles MAZOUER, *Le Théâtre français de l'âge classique*, vol. I : « Le premier XVII^e^ siècle », Paris, Honoré Champion, 2006, p. 21). On sait de même que la reine Anne d'Autriche, grande amatrice elle aussi du théâtre, avait fait venir dès son arrivée en France en 1615 des troupes de comédiens de son pays pour faire représenter les pièces de Lope de Vega ou Tirso de Molina alors à la mode en Espagne. Louis XIII était ainsi entouré d'amateurs de théâtre, mais ce n'est qu'à partir de 1629 qu'il devient véritablement le mécène de la troupe qui portait son nom. Selon précise Charles Mazouer, dans les premières décennies du siècle, les troupes qui sont protégées par le souverain ou des princes sont rares ; la seule exception est le prince de Condé, Henri II de Bourbon, qui protégea une troupe pendant plusieurs années (MAZOUER 2006:32).

[102] SCHERER 1975a:XI.

devienne un spectacle qui puisse être représenté devant des honnêtes gens. Afin que les pièces – en tant qu'art – se rapprochent de la perfection de la nature selon la doctrine classique, des règles pour améliorer la vraisemblance firent leur apparition (unités d'action, de temps et de lieu). Il en est de même pour la bienséance qui est une convenance entre l'œuvre et sa nature, et entre l'œuvre et son public, rendant l'œuvre belle, comme le définit René Bray[103]. Ces nouvelles prescriptions commencèrent à être appliquées dans les années 1630 par les jeunes poètes talentueux que le Cardinal soutenait et protégeait. De ce fait, un nouveau répertoire se développa, suscitant d'une part l'intérêt de la haute société qui dorénavant se mit à fréquenter les salles de spectacle, et d'autre part des discussions entre théoriciens, doctes, dramaturges et gens cultivés comme ce fut le cas avec la *Querelle du Cid* de Corneille. Le théâtre faisait parler de lui !

Mais le changement de répertoire par rapport aux farces et aux tragi-comédies violentes auxquelles était habitué le public n'entraîna pas tout de suite un changement d'auditoire. En 1640, tout honnête homme ne fréquentait pas encore l'Hôtel de Bourgogne ou le Théâtre du Marais. Ce n'est qu'au début des années 1640 que le projet de Richelieu se concrétisa. Nous disposons du témoignage de Sorel qui, en 1642, décrit la situation de théâtre comme formée de « comédiens illustres, entretenus des rois et des princes, qui y représentent des pièces graves et sérieuses, dignes des plus chastes oreilles et de l'austérité des philosophes »[104]. Ce sont donc la propagande du mécénat de Richelieu et la proposition de pièces de théâtre répondant au goût de la noblesse qui firent que cette dernière se rendit au théâtre et que l'art dramatique devint un nouveau centre d'intérêt et de divertissement.

Étant donné que le public s'élargissait désormais aux couches supérieures de la société, comment se répartissait-il dans le lieu de spectacle et quelle était la composition de ce nouvel auditoire qui appréciait notamment les comédies de source espagnole ? Issues de la transformation d'une salle de jeu de paume en salle de spectacle – c'est le cas du Théâtre du Marais – ou ayant été précédemment fréquentées par un public moins distingué que celui des salons, comment se présentaient ces salles nouvelles ? Il est vrai qu'elles avaient subi des aménagements importants afin d'accueillir la nouvelle classe de spectateurs. Prenons l'exemple de l'Hôtel de Bourgogne. Les documents nous fournissent les

[103] René BRAY, *Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1945, p. 216.

[104] Charles SOREL, *La Maison des jeux*, [1658], Genève, Slatkine, 1977, p. 408-409.

informations suivantes[105] : la scène se situait à une hauteur de 1,92 mètre au-dessus du niveau du sol, elle faisait 14 mètres de profondeur et occupait toute la largeur du théâtre, soit 18,5 mètres (sa superficie atteignait alors 259 m^2). Au-dessus de cette scène principale se trouvait à une hauteur non spécifiée le « petit théâtre », une sorte de 2^e étage sur scène. L'espace de la salle se distribuait de la façon suivante : juste devant la scène se trouvait le parterre qui s'étendait jusqu'au fond de la salle (cette espace faisait 18,5 mètres de longueur et de largeur). Des aménagements réalisés en 1647[106] prévoyaient que des bancs soient installés sous les loges de côté. Au fond de la salle, en face de la scène et des deux côtés se trouvaient les loges (larges de 1,95 mètre et profondes de 1,30 mètre). À partir de 1647, deux rangs de loges superposés furent ajoutés, chaque rang comptant 19 loges dont six de chaque côté de la salle et sept au fond de la salle, ce qui fait un total de 38 loges. Au-dessus du second rang de loges au fond de la salle, l'amphithéâtre avait été érigé en 1647 et s'étendait sur toute la largeur du fond de la salle ; au-dessus du deuxième rang des loges de côté se situait le paradis.

À l'issue de la description des lieux, nous terminons cette partie consacrée à la renaissance du théâtre français par le public. Sommairement, nous indiquons que c'est aux premières loges que les seigneurs de la Cour prenaient place, de même que sur les sièges des deux côtés de la scène, car l'on sait que l'habitude avait été prise de mettre à disposition ces places au prix le plus fort. Dans les secondes loges se rencontre, selon Pierre Mélèse, « un public plus mêlé, petits abbés, jeunes gens entreprenants, belles peu farouches, plus soucieux de chercher des aventures que de s'intéresser au spectacle »[107]. Enfin, depuis le parterre, c'est la foule de spectateurs qui ne pouvaient se permettre de payer plus que les 5 sols que coûtait l'entrée en 1630 (le prix triplera jusqu'en 1660) qui suivait le spectacle. Il s'agissait d'officiers, poètes, lettrés, bourgeois, artisans et laquais[108].

---

[105] Nous nous limitons à donner une description sommaire de cette salle de théâtre. Pour plus de détails, voir les deux ouvrages de Sophie Wilma DEIERKAUF-HOLSBOER, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris, Nizet, 1973, p. 16-17 et surtout *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, vol. I : « 1548-1635 », Paris, Nizet, 1968. Voir également le travail plus récent d'Alan HOWE (2000).

[106] En cette année 1647, des aménagements furent réalisés dans cette salle. C'est en fait un acte notarié daté du 17 avril de la même année fournissant des informations sur des travaux à exécuter qui a permis de reconstituer l'intérieur de cette salle mythique de spectacles.

[107] Pierre MELESE, *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV, 1659-1715*, Génève, Slatikne Reprints, 1976, p. 210.

[108] Le premier acte dans l'œuvre de Rostand, *Cyrano de Bergerac*, montre assez clairement l'ambiance qui pouvait régner au théâtre à cette époque.

Mais le public du parterre, un public populaire, était bruyant ce qui gênait souvent les représentations. À cet endroit, tout le monde était debout et forcément se bousculait. C'est ainsi que le tumulte pouvait dissuader, tout au moins au début, les honnêtes gens de fréquenter le théâtre. Mais les pièces étaient devenues si attrayantes que toute la société se rendit bientôt au théâtre pour partager les œuvres qui y étaient représentées.

Finalement, à partir du deuxième tiers du XVII^e siècle, le théâtre avait réussi à rassembler toutes les couches sociales et à agir comme « liant collectif » – ce lien qui relie les ensembles humains comme le décrit Muchembled[109]. En tant que nouveau lieu de divertissement notamment pour la haute société qui découvrait cet univers, il était aussi devenu un centre d'intérêt majeur à travers lequel se reflétaient et se développaient le goût et les idées de la société française de l'époque. Ainsi, sous l'impulsion de Richelieu, le théâtre avait pris son envol pour donner naissance à une véritable culture dramatique.

[109] Voir MUCHEMBLED 1995:8.

CHAPITRE 3

UN REGARD OUTRE-MONTS : LE THÉÂTRE EN ESPAGNE OU LE DÉVELOPPEMENT D'UNE CULTURE DRAMATIQUE NATIONALE

Sachant dans quel contexte théâtral la comédie 'à l'espagnole' a surgi et a trouvé sa place en France, nous nous tournons maintenant vers l'autre culture, celle dont elle tire ses racines : l'espagnole. Dans quelles conditions le théâtre en Espagne est-il né, quel rôle jouait-il dans la société du XVII^e^ siècle, quel était son fonctionnement et qui était son public ? Affichant un répertoire incomparable de 10.000 à 30.000 productions dramatiques, le Siècle d'Or espagnol a été le théâtre le plus fécond d'Europe. Pour mieux le distinguer de son voisin transpyrénéen, nous cherchons à savoir ce qu'il recouvrait en Espagne.

1. Les débuts du théâtre en Espagne

Le théâtre espagnol du Siècle d'Or a commencé à se développer à partir de la deuxième moitié du XVI^e^ siècle. Certes, le théâtre existait bien avant. Par exemple, à la fin de l'époque médiévale, deux formes précoces de théâtre s'étaient déjà formées : l'une à connotation religieuse destinée aux fêtes de Noël ou de Pâques, l'autre étant plutôt mondaine et servant de divertissement à l'occasion des grandes fêtes à la Cour ou dans la noblesse. Si rudimentaires ces deux formes puissent-elles paraître, elles furent le fondement des deux grands courants dramatiques qui ont brillé en Espagne tout au long du XVII^e^ siècle, c'est-à-dire l'*auto sacramental*[110] et la *comedia*. Ajoutons que, pendant la première moitié du XVI^e^ siècle, des auteurs tels que Torres Naharro, Juan del Encina et Gil Vicente ont aussi écrit des pièces de théâtre qui se jouaient dans les salons de leurs mécènes – des pièces que l'on pourrait désigner comme une première forme de *comedia*[111].

[110] Nous nous limiterons ici à décrire et à traiter uniquement ce qui a concouru à la création du genre de la *comedia* espagnole. Dans l'histoire du théâtre espagnol, évoquons aussi le genre particulier des *autos sacramentales*, ces pièces allégoriques religieuses qui se déroulaient en un acte et qui traitaient du thème de l'eucharistie lors de la Fête-Dieu. Leur évolution et leur mise en scène, dans des lieux complètement différents de ceux des *comedias*, représentent un genre à part. Pour cette raison, nous les écartons de notre étude.

[111] En effet, il s'agit de pièces de théâtre dans un état encore embryonnaire par rapport aux œuvres que vont écrire Lope de Vega et sa génération quelques décennies plus tard. Néanmoins peut-on déjà relever des éléments caractéristiques qui se retrouveront dans les *comedias* postérieures. Par exemple, Juan del Encina (1485-1530), considéré comme l'un des pères du théâtre espagnol, écrivait des églogues, des mystères et des pastorales dans lesquelles les personnages utilisaient le langage du *sayagüés*, un langage

Cependant, la construction du premier *corral de comedias* à Valladolid, initiative prise en 1558 par Lope de Rueda[112] et bientôt relayée dans toute l'Espagne[113], a

---

essayant de reproduire le parler rural, un langage vulgaire et rustique – c'est de là qu'est né le personnage du berger maladroit et bête dont s'inspirera le *gracioso* de la *comedia*. Une autre nouveauté dans l'œuvre de ce poète est le côté musical qui s'y trouve intégré : des chansons et des danses jouent un rôle important dans ses pièces de théâtre.

Pour sa part, Bartolomé de Torres Naharro (1480/1485-1530/31) écrivait des pièces fondées sur des thématiques plautiniennes. Ses drames faisaient référence à des événements et des coutumes de l'époque et s'adressaient à un public de toutes les classes. Norman Shergold le considère comme « [t]he first dramatist to write 'comedias' in Spanish, and to get them acted » (Norman David SHERGOLD**,** *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 145). Les similitudes de cette forme de comédie embryonnaire avec celle qui sera plus tard la *comedia de capa y espada* et les *dramas de honor* a conduit Guillaume Huszar à considérer que « [c]'est à Torres Naharro […] que l'on doit la forme primitive de la comedia de *capa y espada* » (Guillaume HUSZAR *Pierre Corneille et le théâtre espagnol*, Paris, Bouillon, 1903, p. 62-63). Le *Proemio*, préface de sa *Propalladia* (un recueil de *comedias* publié en 1517), est considéré comme le traité espagnol le plus ancien de préceptes dramatiques. Il y propose une distinction entre drames réalistes (*comedia a noticia*) et drames fictifs (*comedia de fantasía*), établit une distribution de l'action en cinq *jornadas*, propose le concept de la vraisemblance, un nombre défini de personnages (entre six et douze) et un décor défini. Selon Manfred Tietz, c'est Torres Naharro qui fait l'apport le plus important à la théorie et la pratique théâtrale (Manfred TIETZ, « Das Theater im Siglo de Oro », dans : Hans-Jörg Neuschäfer (éd.), *Spanische Literaturgeschichte*, Stuttgart, Metzler, 1997, p. 154).

Quant à Gil Vicente (1565-1536), la thématique de ses pièces ressortit au bucolique ; il mélange dans ses pièces des éléments comiques et sérieux, une caractéristique qui survivra dans la *comedia*. C'est grâce à lui que le genre des jeux mythologiques est né et s'est développé.

Parallèlement à la *comedia* se développa aussi le théâtre religieux. Le premier *auto sacramental* à avoir été représenté fût une pièce anonyme intitulée « Farsa sacramental » qui date de 1521. Il s'agit de la première pièce représentée pendant la Fête-Dieu dans laquelle se retrouvent le thème eucharistique, une figure allégorique et une discussion dogmatique (Bruce WARDROPPER, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. La evolución del "auto sacramental"*, Madrid, Revista de Occidente, 1953, p. 324). Le *Códice de los autos viejos* réunit 96 des *autos* écrits entre 1550 et 1590, ceux de la première moitié du siècle ayant malheureusement disparu.

[112] C'est du 26 octobre 1558 que date la première mention d'un *corral* au sens de « théâtre ». Selon Othón Arróniz, il s'agirait d'une permission que Lope de Rueda obtint de la municipalité de la ville de Valladolid pour bâtir un *corral* (voir Othón ARRONIZ, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, p. 54, n. 1).

[113] Dans la décade des années 1570, les mentions de *corrales* deviennent de plus en plus fréquentes. À Madrid, on trouve à cette époque les *corrales* de La Pacheca, de Burguillos, de Valdivieso et del Puente ; à Séville avait été bâti en 1574 le *Corral de las Atarazanas* et en 1576 celui de Tolède, nommé *El Mesón de la Fruta*. Des années 1580 date la construction du *Corral de La Olivera* à Valence (1584) et celle du *Corral del Carbón* de Grénade, construction qui semble avoir été entreprise avant 1588 (pour plus de détails concernant les *corrales*, voir ARRONIZ 1977:54, n. 1, SHERGOLD 1967:194-197, José María RUANO DE LA HAZA / John Jay ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, p. 19 et les divers articles dans Luciano GARCIA LORENZO / John Earl VAREY (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis, 1991 et dans la revue *Cuadernos de Teatro Clásico*, numéro 6, dédié aux « Corrales y Coliseos en la Península Ibérica », 1991). Néanmoins, la construction des deux *corrales* principaux à Madrid, le *Corral de la Cruz* en 1579 et le *Corral del Príncipe* en 1582, qui d'un coup ont écarté les autres lieux de spectacle de la ville, marquent une polarisation du théâtre dans la capitale (voir SHERGOLD 1967:187). Bâtis à une distance de seulement 200 mètres l'un de l'autre, ils formaient une sorte de complexe théâtral dans le quartier appartenant à la Paroisse de San Sebastián – où d'ailleurs habitaient presque tous les comédiens (voir ARRONIZ 1977:73, n. 25) – donnant par conséquent le sceptre de ville de théâtre à Madrid. Ces deux *corrales* sont à l'origine du grand nombre d'informations et de détails dont nous disposons aujourd'hui, même si les investigations sur les *corrales* en Espagne se sont multipliées durant

certainement joué un rôle fondamental, car l'établissement d'un lieu fixe pour les représentations, c'est-à-dire l'établissement d'un théâtre permanent où les comédiens s'installaient à long terme, a ouvert sans doute la voie à ce qui deviendra une tradition de théâtre en Espagne[114]. Ce n'était plus les acteurs ambulants qui cherchaient leur public de ville en ville, mais le public qui cherchait le théâtre. On a pu constater le même phénomène quelques années plus tard en France lorsque deux salles de théâtre permanentes s'établirent à Paris : le fait que le théâtre s'installe dans un lieu fixe semble alors être un facteur de développement de la culture dramatique. Ainsi, en Espagne, une nouvelle forme de « marketing », fondée sur le principe de l'offre et de la demande, commença à s'instaurer. Une offre initiée surtout par Lope de Vega qui fit ses débuts comme auteur de *comedias* justement à cette époque et qui a suscité par le choix de ses sujets, comme on le verra plus tard, l'intérêt de toute une population. Cet intérêt soudain pour les spectacles, marqué par la présence d'une foule nombreuse lors des représentations et la demande accrue de nouvelles pièces, montre à quel point le théâtre espagnol avait fait son entrée dans la vie sociale en Espagne. À la fin du XVI^{e} siècle, la période d'établissement était conclue pour le théâtre : le grand siècle du théâtre pouvait commencer.

2. L'établissement du lieu de spectacle

Du fait que l'établissement des *corrales* comme lieu fixe de théâtre a permis l'essor de la *comedia* en Espagne, il convient de décrire ce lieu de théâtre typiquement espagnol. Mais auparavant, attardons-nous sur l'institution qui a contribué au développement et à la mise à profit de ce lieu de spectacle : les *cofradías*.

2.1. Les *cofradías* et leur rôle dans le développement du théâtre espagnol

Les confréries commencèrent à exister en Europe dès le Moyen Âge. En Italie, la Compagnia de Gonfalone s'était formée à Rome au XIII^{e} siècle et, en France, la Confrérie de la Passion s'était constituée à Paris au XIV^{e} siècle. Il s'agissait d'associations laïques de bienfaisance qui s'occupaient des pauvres et des malades dans des hôpitaux construits à

---

les dernières années, apportant ainsi un lot d'informations supplémentaires sur des théâtres de villes plus à l'écart (voir ARRONIZ 1995:64).

[114] Rappelons qu'auparavant le théâtre avait été un spectacle plutôt spontané : les comédiens, dont les pratiques n'avaient pas trop changées depuis l'époque des *juglares*, menaient une vie de nomades ; ils allaient de ville en ville et donnaient des représentations sur la place centrale de la ville. La scène était improvisée et les spectateurs formaient en cercle autour des comédiens.

cette fin. En Espagne, les *cofradías* commencèrent à exister depuis la deuxième moitié du XVI[e] siècle et c'est en collaboration avec elles et grâce à leurs techniques de financement nées de la nécessité de subventionner leurs projets de charité que les premiers théâtres fixes ont pu s'établir en Espagne[115].

Une de ces confréries espagnoles, la *Cofradía de la Sagrada Pasión y Sangre de Jesucristo*, la plus connue aussi, se constitua en 1565[116] et, c'est elle qui, selon un accord avec l'État, prenant en charge plusieurs actes de charité et la construction d'un nouvel hôpital, obtînt le monopole de la représentation du théâtre. En d'autres termes, elle avait le droit de louer des lieux à des troupes de comédiens pour leurs représentations couvrant de leurs revenus le financement des projets de bienfaisance. Il s'agissait alors de l'idée de commercialiser le théâtre à des fins bénéficiaires[117]. Les lieux mis à disposition pour les spectacles n'étaient autres que la cour intérieure d'un carré, normalement celui appartenant à l'hôpital de la confrérie que l'on nomma les *corrales*. C'est ainsi que le 5 mai 1568 se donna dans le Corral de N. Burguillos[118] l'une des premières représentations de théâtre qui soient documentées, une pièce de Jerónimo Velázquez.

---

[115] Ajoutons que l'idée de tirer profit des représentations théâtrales pour collecter des fonds était partie des hôpitaux, nécessiteux à l'époque et sans ressource. John Varey rajoute à ceci l'importance qu'a joué la professionnalisation du métier d'acteur : entretenus antérieurement par des mécènes tels que le duc d'Alba, le roi de Portugal ou le vice-roi de Valencia, ils s'émancipent à partir de la deuxième moitié du XVI[e] siècle, à l'époque de Lope de Rueda, sans doute sous l'influence des troupes italiennes de la *commedia dell'arte*, et deviennent ainsi disponibles pour créer ce qui deviendra l' « entreprise théâtre » (John Earl VAREY, « Los hospitales y los primeros corrales de comedias vistos a través de documentos del Archivo histórico nacional », dans : Luciano García Lorenzo / John Earl Varey (éds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis, 1991, p. 11).

[116] Une autre confrérie, la *Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad*, fut fondée le 21 mai 1567 (Casiano PELLICIER, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, [1804], éd. José María Díez Borque, Barcelona, Labor 1975, p. 47). Elle était concurrente, puisqu'en 1574, elle mit en question le monopole du théâtre de la *Cofradía de la Sagrada Pasión* présentant ses propres projets de bienfaisance et revendiquant également le droit de pouvoir mener des *corrales*, surtout après avoir contribué à l'aménagement de celui de Burguillos. Cette demande fut finalement acceptée, de sorte que dorénavant il y avait deux confréries qui administraient l'organisation du théâtre ; elles se partageaient les revenus et les frais pour l'entretien des théâtres 2:1 (voir Charles DAVIS / John Earl VAREY, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid : 1574-1615. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis, coll. « Fuentes para la historia del teatro en España, XX », 1997, p. 15-16).

[117] En effet, il semble que c'est grâce au revenu des représentations (une partie des entrées passait à la confrérie et l'autre aux acteurs) que le système carritatif des hôpitaux a pu se maintenir, sinon il se serait bien vite terminé, écrit Casiano Pellicer : « Continuó la cofradía de la Sagrada Pasión disponiendo, sin contradicción alguna, se representasen comedias en sus corrales alquilados, de las cuales sacaba limosna tan importante, que sin ella hubiera cesado la hospitalidad, se dicen en los citados papeles. » (ref. al libro original, que se custodia en la Contaduria de los Reales Hospitales; en el lomo lleva el título: *Libro de las Demandas que se hacen en la cofradia de la Sagrada Pasion desde 5. de Octubre de 1567. hasta 2. de Febrero de 1582.*) (PELLICER [1804] 1975:50).

[118] Voir ARRÓNIZ 1977:54 et PELLICER [1804] 1975:49-50.

Ajoutons enfin que cette forme de financement étroitement liée aux œuvres caritatives mit aussi le théâtre à l'abri de la censure et de l'Église, son apport aux œuvres de bienfaisance servant d'argument pour empêcher tout discrédit. En outre, du fait que le théâtre avait été ouvert à toute la société, au peuple entier, cela avait fait de ce dernier le mécène principal[119] ! C'est grâce à sa présence jour après jour que les auteurs et les acteurs étaient payés, et c'est grâce à ce succès que la machinerie économique des *corrales* était capable d'apporter une contribution substantielle aux hôpitaux. En définitive, la formule de l'époque se résume en quelques mots : le peuple s'aide lui-même tout en se divertissant !

2.2. Description du lieu de théâtre : l'architecture des *corrales*

Comme le fait remarquer Ignacio Arellano[120], l'instauration des *corrales* a occasionné deux changements fondamentaux dans le lieu de théâtre que l'on avait coutume de voir dans les deux premiers tiers du XVI^e^ siècle en Espagne. Premièrement, la scène s'est rehaussée de sorte qu'une plus grande distance entre la scène et le public s'établit, une distance qui dirigeait le regard des spectateurs vers un espace complètement détaché du sien : un espace dramatique propre, capable de créer un lieu illusoire. Deuxièmement, le lieu de spectacle s'est circonscrit. Si auparavant les comédiens choisissaient des lieux publics comme les grandes places pour donner leur spectacle, profitant de ces lieux de passage et de rassemblement pour faire de l'audience, le fait de ramener le théâtre à une enceinte lui étant exclusivement réservée a ouvert la voie à une réorganisation. Le théâtre devient alors une sorte d'entreprise, ce qui lui permet de contrôler et l'assistance et les revenus pour chaque spectacle, et d'établir de cette manière une programmation régulière des spectacles à long terme.

Comme nous venons de le mentionner, le lieu de spectacle se trouvait à l'intérieur d'un carré, entouré de maisons et en plein air. L'architecture intérieure d'un tel *corral* correspondait à l'esquisse suivante[121] : au fond du *corral* se trouvait la scène. Elle était à une hauteur de 2,5 mètres environ, ouverte des trois côtés au public et protégée d'un toit. Les dimensions de la scène variaient, mais d'après les investigations faites pour

[119] Voir VAREY 1991:16-17.

[120] Voir Ignacio ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 69.

[121] Nous nous limitons à donner une description élémentaire des *corrales* espagnols. Des informations plus détaillées se trouvent dans les œuvres et travaux de RUANO DE LA HAZA (1991), ARRONIZ (1977) et RUANO DE LA HAZA/ALLEN (1994). Dans l'œuvre de ces derniers, on trouvera une esquisse des *corrales* dans les p. 171-173.

reconstruire l'intérieur des *corrales*, elle mesurait à peu près 8,5 mètres par 4,8 mètres (la scène du *Corral de la Cruz* mesurait 31,75 m^2 et celle du *Corral del Príncipe* était avec ses 47 m^2 un peu plus grande[122]. Les deux scènes étaient donc beaucoup plus petites que les scènes des deux théâtres parisiens). Derrière la scène se trouvaient les vestiaires pour les acteurs.

Le public prenait place dans le reste de la cour qui mesurait à peu près 18 mètres par 18,5 mètres et disposait d'une répartition très rigoureuse des lieux selon le rang social des spectateurs. Juste devant la scène, en plein centre du *corral* et en plein air[123] se trouvait le *patio* (~ 8 m x 12 m). Se distribuait ici le public masculin qui restait debout pendant tout le spectacle et qui, par conséquent, faisait aussi beaucoup de bruit, dérangeant souvent la représentation. On les appelait aussi les *mosqueteros*, de sorte que le lieu se désignait aussi comme le *patio de los mosqueteros*. Des deux côtés de ce *patio* se trouvaient les *gradas* qui étaient des sièges réservés aux spectateurs de plus haute société que la plèbe : des marchands et des artisans ; ils étaient à peu près à la même hauteur que la scène. Au-dessus se trouvaient les *aposentos*, une forme de loges, qui le plus souvent n'étaient que des chambres des maisons toutes proches dont les fenêtres donnaient sur cette cour du *corral*. Il s'agissait des places les plus chères, occupées normalement par la noblesse et la haute bourgeoisie qui réservaient ses places le plus souvent pour toute une saison. Tout en haut, situés immédiatement sous le toit, se trouvaient les *desvanes*, l'endroit où prenaient place les érudits. Du côté qui faisait face à la scène se trouvaient au niveau du deuxième étage les *aposentos del Consejo de Castilla y de la Villa de Madrid*, c'est-à-dire les places réservées aux autorités municipales, et au-dessus, sous le toit, les *tertulias*, l'endroit depuis lequel le clergé suivait le spectacle[124].

---

[122] Voir Josef OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993, p. 22.

[123] Cette cour des *corrales* castillans n'a jamais été couverte d'un toit (on verra dans le chapitre suivant qu'il en était autrement pour les théâtres méditerranéens). Une simple toile pouvait être accrochée afin de protéger les spectateurs du soleil, mais en cas de ciel couvert, on la décrochait rapidement afin de profiter au maximum de la lumière. Lorsqu'il commençait à pleuvoir, les spectateurs qui suivaient le spectacle du centre du *corral* étaient donc exposés à la pluie.

Néanmoins, Arellano écrit que ce toit « parece destinado a difuminar y repartir la luminosidad natural, permitiendo una mejor visibilidad des escenario. » (ARELLANO 2005:70), c'est-à-dire que ce toit servait aussi de dispositif pour illuminer la scène.

[124] Dans leur article « Las tertulias de los corrales de Madrid », John Varey et Charles Davis abordent justement les interdictions au clergé d'aller au théâtre qui existaient encore au début du XVII[e] siècle. Cependant, à partir des années 1620, leur participation dans les spectacles était normale, et ils s'installaient dans les *desvanes* dont, selon ces deux chercheurs, le nom de *tertulia* n'apparaît dans des documents qu'à partir de 1665 (voir John Earl VAREY / Charles, DAVIS « Las tertulias de los corrales de comedias de Madrid », dans : Heraclia Castellón *et al.* (éds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 1992, p. 153-180).

À toutes ces places décrites jusqu'ici n'avaient accès que les hommes. Pour les dames, des places spécifiques étaient réservées. Elles occupaient le grand balcon qui faisait face à la scène, au niveau du premier étage, que l'on nommait *corredor* ou *grada de mujeres*[125]. À cause de la chaleur qui régnait en ce lieu, on se mit à nommer cet endroit par le terme un peu ironique de *cazuela* ('casserole'). À l'époque de l'agrandissement des *corrales*, une deuxième *cazuela*, la *cazuela alta*, fut installée juste au-dessus des loges de la municipalité. Enfin, face à la scène se trouvait l'entrée, la caisse, les vestiaires et les escaliers qui conduisaient aux places situées dans les étages supérieurs.

À ce que l'on peut voir, les *corrales* étaient très bien structurés et organisés. En quelques années, ils avaient trouvé un fonctionnement qui répondait à une distribution des places conforme à la hiérarchie existante dans la société sans pour autant exclure les classes plus modestes. Avant d'approfondir justement ce phénomène du « public arc-en-ciel », jetons un bref regard sur le *teatro mediterráneo*, celui qui s'était développé surtout dans les villes littorales comme Valencia, Málaga et Cádiz, plus influencé par le théâtre italien de la Renaissance et de ses modèles dramatiques. Sans vouloir trop entrer dans le détail de ces lieux de théâtre qui se différencient des *corrales* castillans, une comparaison rapide permet de révéler quelques variantes dans la construction à l'origine d'une autre disposition des places et d'une illumination intérieure plus raffinée.

2.3. La particularité des théâtres méditerranéens[126]

Déjà le nom du théâtre de Valencia, désigné comme « *casa de comedias* » au lieu de « *corral* », montre une grande différence par rapport aux théâtres castillans. « La Olivera », comme s'appelait le théâtre de Valencia, ressemblait en effet à une maison. Il s'agissait d'un bâtiment clos avec un toit. Dans la cour – *el patio* – des sièges étaient disposés, de sorte que, contrairement au lieu des *mosqueteros* dans les théâtres castillans, l'endroit était

[125] Dans la *grada de mujeres*, il n'existait pas de distinction hiérarchique ; toutes les femmes qui venaient au spectacle s'installaient en cet endroit. La seule exception concernait les femmes de la haute noblesse qui avaient accès aux loges des *aposentos* (voir José María DIEZ BORQUE, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978, p. 143).

[126] Étant donné que l'on ne dispose que de très peu d'informations précises et détaillées sur les théâtres de Málaga et de Cádiz, nous nous limitons ici à décrire les particularités du théâtre de Valencia en tant que représentant du théâtre méditerranéen. En fait, c'est grâce au *Libro del Registro del Hospital General*, un registre tenu par cet hôpital qui, en même temps était l'institution qui administrait les spectacles de la ville de Valencia, et grâce au fait que l'un des plans du théâtre de Valencia, le théâtre de La Olivera, ait été conservé (ce qui n'a pas été le cas pour les théâtres de Málaga ou de Cádiz), que l'on dispose d'assez d'informations pour permettre la reconstruction de ce lieu de théâtre différent de ceux de la capitale (voir ARRONIZ 1977:100).

prestigieux et très demandé. Chaque siège était réservé à l'avance et il était difficile d'obtenir une telle place. Par conséquent, à Valencia, le public dans son intégralité voyait le spectacle assis ! Et même les personnes moins riches avaient accès à de telles places, à la différence qu'il s'agissait de places plus au fond de la cour et sans dossier. Cette construction avait des conséquences sur la distribution des spectateurs dans la salle et du coup sur l'ambiance du spectacle : tout était plus courtois, comme le fait remarquer Othón Arróniz, soulignant aussi que Valencia était à l'époque une ville très cultivée et dévote au théâtre[127].

Une seconde différence de taille : la scène. On a bien dit que le théâtre de La Olivera était couvert d'un toit. Cette construction – qui d'un point de vue climatique semble peut-être plus nécessaire dans les *corrales* de Castille que dans les théâtres près de la Méditerranée – n'a rien à voir avec la protection contre le soleil ou la pluie, mais avec l'utilisation du soleil comme lumière scénique. En effet, le toit disposait de plusieurs fenêtres et de tabatières (lucarne) qui, selon leur disposition, créaient des espaces avec plus ou moins de lumière. C'est ainsi que se distinguaient deux zones dans le théâtre : celle où étaient assis les spectateurs et qui se trouvait un peu dans la pénombre, et celle de la scène – le lieu de fiction – qui était illuminée.

Othón Arróniz relève dans son œuvre plus de détails encore, caractéristiques du modèle italien[128]. Nous nous limitons ici à ces deux exemples qui montrent, même superficiellement, que le théâtre méditerranéen était plus bourgeois et qu'il traduisait moins ce mélange de couches sociales que l'on a pu percevoir dans la distribution de l'espace intérieur des *corrales* castillans. Pourtant, le théâtre valencien était sans doute beaucoup plus développé en ce qui concerne les raffinements dans sa conception géométrique, traduisant précisément des éléments du courant de l'art roman, comme le fait remarquer cet auteur, mais aussi en ce qui concerne l'éclairage, comme nous avons vu – résultat, lui aussi, de ce concept raffiné. C'est pour ces différences qu'Othón Arróniz désigne le *teatro valenciano* comme révolutionnaire pour son époque[129].

[127] Voir ARRONIZ 1977:104.

[128] Voir ARRONIZ 1977:100 *ssq*.

[129] ARRÓNIZ 1977:103.

3. Le public : homogénéité dans l'hétérogénéité

Que ce soit dans les *corrales* castillans ou dans les théâtres du littoral méditerranéen, une particularité distingue le théâtre ibérique : celle de rassembler des spectateurs provenant de toutes les couches sociales – un public complètement hétérogène. Ainsi, trouve-t-on un public composé d'aristocrates, de bourgeois, de représentants de la bureaucratie et de la municipalité, aussi bien que de petits commerçants et d'artisans marchands, de valets, de cochers et de chevaliers appauvris.

Le fait que l'architecture intérieure, telle qu'on l'a décrite plus haut, prévoit des places pour toutes les catégories – c'est-à-dire qu'il existe des places à un prix plus bas permettant ainsi l'accès aux classes sociales plus modestes – contribue à ce que chaque couche ait sa place au théâtre et que, par conséquent, celui-ci soit ouvert à toute la société espagnole sans exclusion. La structure des *corrales* unit le public de toutes classes sociales sans pour autant bouleverser la rigidité existant dans cette structure sociale : il s'agit d'une union sans fusion, comme le fait remarquer Othón Arróniz[130].

Certes, cela conduisait à différents degrés de compréhension du spectacle. Par exemple, les spectateurs des *desvanes* étaient d'une érudition bien supérieure à celle des *mosqueteros*. Mais les différences de niveau intellectuel étaient acceptées par la société et, d'une certaine manière, elles se voyaient compensées par une « homogénéité culturelle », comme l'indiquent Frédéric Serralta et Marc Vitse[131]. Ces derniers évoquent le fonds « folklorico-linguistique » commun que partageaient tous les spectateurs. Des *romanceros*, des contes traditionnels, des mythes et des légendes ainsi que des bons mots connus du public, indépendamment de leur rang social, se trouvaient souvent intégrés dans les *comedias* enrichissant les pièces et donnant au spectacle un accent national. Ce fonds culturel commun réduisait considérablement le fossé que les différences sociales auraient pu créer pour faire des spectateurs un groupe partageant les mêmes idées, traditions et valeurs en tant qu'Espagnols[132]. Karl Vossler souligne également l'existence d'une culture de base, propre à toute la société espagnole indépendamment du rang social, qui faisait que tous connaissaient les règles de l'honneur, les mœurs, les valeurs religieuses aussi bien que

[130] « Es un espectáculo que los une, pero sin fundirlos », écrit Arróniz (1977:63).

[131] Marc VITSE / Frédéric SERRALTA, « El teatro en el siglo XVII », dans : José María DÍEZ BORQUE (éd.), *Historia del teatro en España*, vol. I : « Edad Media, siglo XVI, siglo XVII », Madrid, Taurus, 1983, p. 679-680.

[132] Voir VOSSLER, Karl, *Lope de Vega und sein Zeitalter*, München, Biederstein, 1947, p. 191-192.

les grands moments de l'histoire de leur pays. Le fait de retrouver sur scène ces éléments de leur culture commune transformait ce public hétérogène en un « véritable peuple ». Il n'y a pas de doute que le dramaturge était conscient de cette base commune qui permettait de satisfaire chacun des spectateurs, du plus noble au plus pauvre dans le *corral de comedias*. Pour cette raison, on va souvent trouver dans les pièces de théâtre du Siècle d'Or des éléments les enracinant dans la culture espagnole, ce qui n'arrive que très rarement dans le théâtre d'autres pays de la même époque.

Unis donc par un même système d'idées, de croyances et de valeurs qu'ils connaissaient, respectaient et appliquaient ou voyaient appliquées dans la vie quotidienne, les spectateurs suivaient les représentations de théâtre comme un acte culturel et rituel[133] aussi bien que social, comme l'affirme José María Díez Borque[134]. Le théâtre était aussi un lieu de rencontre collective et de vie sociale qui permettait à chaque individu le contact avec ses concitoyens.

4. Les sujets des *comedias* en réponse au goût du public

La question des sujets traités dans les *comedias* espagnoles est étroitement liée à la gageure d'enthousiasmer des spectateurs de toutes les couches sociales par un même spectacle. José María Díez Borque désigne un tel théâtre – qui ne se contente pas de plaire à un seul groupe social mais qui réussit à s'adresser à toute la société dans sa globalité – comme un « phénomène socio-culturel non répétable et d'une importance capitale »[135].

C'est à Lope de Vega que revient l'accomplissement de ce phénomène. Son plus grand souci, comme il l'expliquait dans son *Arte nuevo de hacer comedias en estos tiempos*, était avant tout de répondre aux attentes du public. Cette nouveauté est l'une des raisons qui ont fait de Lope de Vega le fondateur de la *comedia nueva*. À l'inverse de ce que la France développera quelques années plus tard (on a vu dans le chapitre précédent l'importance que Richelieu accordait à la définition des règles classiques pour rétablir le théâtre), la technique du grand *Fénix* partait de la pratique au lieu de la théorie. Ainsi la théorie ne précédait pas la pratique.

---

[133] VITSE/SERRALTA 1983:682.

[134] « [I]r al teatro era tanto un acto social y de convivencia ciudadana, como un acto meramente cultural. » (DIEZ BORQUE 1978:184).

[135] DIEZ BORQUE 1978:140.

Étant donné que la culture et les valeurs étaient le point commun qui permettait à toutes les couches de la société espagnole de se rassembler sans que personne ne fût mal à l'aise dans les *corrales*, Lope de Vega s'appuya justement sur cette base culturelle commune pour choisir les sujets de ses pièces[136]. Ainsi intégrait-il dans ses pièces l'histoire nationale du Moyen Âge et l'histoire biblique, les légendes, les thèmes de chevalerie popularisés à travers les *novelerías*, etc., ce que le public connaissait déjà par tradition orale. De cette manière, il appliquait le procédé de la reconnaissance[137]. À la base du succès de son théâtre, cette technique produisait un effet de déjà-vu qui impressionnait fortement l'auditoire[138].

Par ailleurs, le même Lope de Vega privilégiait deux thèmes qui lui paraissaient les plus intéressants à être mis en scène. Comme il l'indiqua, même si ce n'est que très brièvement dans son *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* [1609], il s'agit de l'honneur et de la vertu qui trouvent, selon lui, le plus d'écho auprès du public :

Los casos de la honra son los mejores	Les affaires d'honneur font les meilleurs sujets :
porque mueven con fuerza a toda gente,	Elles émeuvent violemment toutes les âmes.
con ellos las acciones virtuosas,	On y ajoutera les actions vertueuses
que la virtud es dondequiera amada [...][139].	Car la vertu, où que ce soit, est bien aimée.

[136] Comme par hasard, Lope de Vega commença à écrire juste au moment où les théâtres fixes commencèrent à s'établir. Par conséquent, son œuvre trouve alors dans les nouveaux *corrales* un marché qui lui convient parfaitement pour atteindre le succès qu'il a connu. À son tour, Lope de Vega, à travers son œuvre, a contribué à l'augmentation du public et à sa présence régulière au théâtre assurant ainsi la pérennité des *corrales*, surtout à Madrid, comme le fait remarquer José María Díez Borque : « Hay una estrecha conexión e interdependencia entre la producción de Lope y el establecimiento de estos dos teatros fijos [el corral del Príncipe y el de la Cruz]. Lope comienza a escribir, justo cuando comienzan a desarrollarse estos nuevos corrales que ofrecen un mercado regular para su obra, pero, a su vez, el incremento del público teatral que permite la continuidad del teatro de la Cruz y del Príncipe se debe a Lope. Son estos dos teatros los que reciben, sobre todo a partir de 1600, el repertorio de la nueva Comedia » (DÍEZ BORQUE 1978:6).

[137] Juan Luis Alborg parle plutôt d'une « formule » appliquée par Lope de Vega : « Cuando se oye proclamar a Lope creador del teatro nacional español, no debe pensarse que los temas de su teatro respondan a ningún género de estrecho nacionalismo: lo verdaderamente español, y lopesco, es la *fórmula* de su teatro, con la cual acertó a proporcionar al español de su tiempo el espectáculo dramático que apetecía y que era capaz de entender y de gozar. Sin embargo, en cuanto a la 'materia' con que el genial inventor amasó sus innumerables producciones, reina la más inclasificable variedad » (ALBORG 1993:262).

[138] Juan Luis ALBORG, *Historia de la literatura española: época barroca*, Madrid, Gredos, 1993, p. 264. « Para todos los espectadores aquella maravilla escénica encerraba un doble placer: de un lado, puesto que el tema esencial de tales piezas dramáticas les era conocido, gozaban de su 'reconocimiento'; y, de otra parte, sentíanse arrastrdos por el interés de nuevos episodios con que el poeta vestía y adobaba los hechos básicos. »

[139] LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias*, vers 327-330. Traduction française : d'André Labertit, dans : Robert MARRAST (éd.), *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, vol. II, Paris, Gallimard, 1999, p. 1422.

La capacité d'émouvoir avait donc une importance majeure dans la dramaturgie, de même que les actions vertueuses que le public semblait apprécier. Cette prédilection souligne ce qui a été précédemment dit sur le public : celui-ci connaissait bien les valeurs de la société et c'est la complication des situations et la capacité à les rétablir qui plaisait surtout.

Outre ces *comedias* à fondement historique et religieux qui se prêtaient à l'intégration de multiples références culturelles connues de tous, qu'en est-il des *comedias* qui traitaient des thèmes liés à la société de l'époque ? Nous faisons ici référence à cet ensemble de sous-genres formé par les *comedias de costumbres, comedias de capa y espada, comedias de figurón, de palacio*, etc. Cette forme de *comedias* était plus répandue à partir du début du XVII^{e} siècle et avait surtout été créée et perfectionnée par Calderón de la Barca au commencement de sa carrière de poète dramatique. Comme l'on peut s'y attendre, ses caractéristiques sont différentes des autres sous-genres de *comedias* précédemment abordés puisqu'elles s'attachent à dépeindre la société, en particulier le monde de la noblesse. Dans ce cas concret, on ne trouve pas tout l'héritage culturel qui permettait l'homogénéisation des spectateurs, ce qui laisse à penser que ce type de pièce ait pu être rejeté par les couches populaires (le *vulgo*). Mais il n'en fut rien. José María Díez Borque, dans son analyse de la sociologie de la *comedia*, arrive à la conclusion qu'un désir d'assimilation à la haute société a toujours existé dans toutes les couches sociales et qu'en fin de compte, l'homogénéisation a pu tout de même se produire.[140]

Ce chapitre nous montre comment le théâtre espagnol se distingue du théâtre français du fait de son histoire, de sa forte composante sociale et de sa volonté de répondre au goût du public. Formant un lieu de rassemblement unique, il met en scène la mémoire collective et la société de l'époque. L'approche de Lope de Vega – l'auteur illustre qui a introduit les concepts de la *comedia nueva* –, partant des attentes du public plutôt que de règles théoriques, montre également une différence fondamentale avec les principes du théâtre français. Finalement, l'ensemble de ces caractéristiques propres au théâtre espagnol sont l'expression d'une culture dramatique à fort caractère national et populaire.

[140] DÍEZ BORQUE 1978:139.

CHAPITRE 4

LA LITTÉRATURE ESPAGNOLE ET SA FORTUNE EN FRANCE

Le premier chapitre nous a rappelé combien la France et l'Espagne ont toujours entretenu d'étroites relations malgré les situations politiques tendues voire difficiles que les deux pays ont traversées à partir du XVI^e^ siècle. Les migrations démographiques et les échanges dans le commerce ont favorisé l'apprentissage de la langue espagnole. Des dictionnaires et des grammaires de la langue espagnole circulaient en France depuis le XVI^e^ siècle témoignant ainsi de l'intérêt culturel porté pour le pays voisin. Même si la célèbre phrase de Miguel de Cervantes n'est pas à prendre au pied de la lettre : « en France personne, homme ou femme, ne laisse d'apprendre la langue castillane »[141], une bonne partie de la population lettrée française parlait l'espagnol à l'instar des frères Corneille[142]. Cet intérêt pour la culture, notamment pour la littérature espagnole, s'est aussi manifesté à travers la lecture des grands romans qui avaient vu le jour en Espagne entre le XVI^e^ et le XVII^e^ siècle et qui avaient été traduits en français dès le début du XVI^e^ siècle. Des œuvres telles que *La Celestina* ou l'*Amadís de Gaula* sans oublier le chef-d'œuvre de Cervantès *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*[143] étaient donc connus en France.

---

[141] « [E]n Francia ni varón ni mujer deja de aprender la lengua castellana » (Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [1617], éd. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2002, livre III, chap. 13, p. 567). Pour la traduction française : CERVANTES, *Les Travaux de Persille et Sigismonde*, trad. par Maurice Molho, Paris, Corti, 1994, p. 427.

[142] Voir CIORANESCU 1983:143-151 ; José Manuel LOSADA GOYA, « Les salons et l'Espagne. À propos de quelques querelles littéraires », *Littératures classiques* 58, 2006, p. 47-55.

[143] En 1525, la traduction du roman *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro est publiée sous le titre, *Cárcel de amor. La Prison d'amour. En deux langues, espagnol et français, pour ceux qui voudront apprendre l'un et l'autre* (Paris, Galliot de Pré). Cette traduction connut plusieurs rééditions au XVI^e^ siècle. En 1527, parait ensuite la traduction de l'œuvre célèbre de Francisco de Rojas, *La Celestina* (*La Célestine*, Paris, du Pré & Cousteau). Les 21 tomes de l'*Amadís de Gaula* font également l'objet d'une traduction au XVI^e^ siècle. Entre 1540 et 1548, Nicolas de Herberay, Seigneur des Essarts, traduit les huit premiers livres de cette œuvre (publiés à Paris chez divers éditeurs) ; les livres neuvième jusqu'au 21^e^ sont ensuite traduits par différents auteurs et publiés entre 1551 et 1581, de même que *La Diana* de Montemayor qui parait en 1578 sous le titre *Les Septs Livres de la Diane de George de Montemayor* (traduction de Nicolas Colin, Reims, de Foigny). Au XVII^e^ siècle, la première partie du *Don Quichotte* de Miguel de Cervantes a été traduite par César Oudin et publiée à Paris (chez J. Foüet) en 1614. Un an plus tard, en 1615, sont publiées *Les Nouvelles exemplaires* du même auteur (à Paris chez Richer & Mauger) traduites par François de Rosset et Vital d'Audiguier. En 1618, c'est la traduction de François de Rosset de la seconde partie de *Don Quichotte* qui voit le jour (à Paris chez du Clou & Moreau). Pour plus de détails sur les traductions d'œuvres espagnols en France, voir CIORANESCU 1983:175 *sqq*. Ces multiples traductions montrent que les Français ont ainsi toujours disposé des œuvres les plus représentatives du Siècle d'Or espagnol. À propos des traductions d'œuvres espagnoles pour l'apprentissage de la langue, nous

La présence de la littérature espagnole en France ne se limite pas à des traductions ; elle transparaît également dans un nombre important d'ouvrages français qui s'inspirent des œuvres espagnoles ! La *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e^ siècle* de José Manuel Losada Goya a montré l'influence de l'Espagne sur la production littéraire française. Elle recense jusqu'à 440 pièces de théâtre, nouvelles, romans, poèmes, etc. qui ont trouvé leur source dans un modèle espagnol. Pour le seul chef-d'œuvre de Cervantès, *Don Quichotte de la Manche* (*Don Quijote de la Mancha*), Losada Goya relève – indépendamment de la traduction des deux tomes en français – pas moins de soixante créations littéraires du côté français qui se fondent sur le célèbre roman[144]. On dénote ainsi une forte présence de la littérature espagnole dans la littérature française des XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Le théâtre français n'échappa pas non plus à la vague espagnole dont l'influence sera multiple et prendra plusieurs formes au milieu du XVII^e^ siècle. Il sonne ce qu'Alexandre Cioranescu désigna pour le théâtre français comme « l'heure espagnole »[145].

La description de la culture dramatique française et espagnole que nous venons d'effectuer a pourtant montré que les deux théâtres se sont développés de manière différente. Au début du deuxième quart du XVII^e^ siècle, ils n'avaient pas la même maturité. Étant donné que le théâtre français était en train de se rétablir, qu'il cherchait encore sa voie, il n'est pas surprenant de constater que les auteurs français se soient tournés vers une culture dramatique riche, en pleine effervescence et ayant du succès afin d'y trouver l'inspiration nécessaire pour enrichir leur propre théâtre. Le paradoxe vient du fait que le théâtre français se soit inspiré d'une culture dramatique premièrement nationale – donc très enracinée dans la culture espagnole – et deuxièmement sans correspondance avec ses propres critères esthétiques. De plus, les critiques françaises sur le théâtre espagnol étaient le plus souvent négatives, comme le témoignent les écrits de Saint-Amant, Guez de Balzac ou Chapelain[146]. Malgré l'antipathie des doctes, il demeure que la littérature espagnole a véritablement joué un rôle important pour le théâtre en France.

---

rapportons néanmoins la remarque d'Alexandre Cioranescu qui affirme qu'elles « sont mauvaises, mais il y en a plus de deux mille » (CIORANESCU 1983:182).

144 Voir LOSADA GOYA 1999:164 *sqq*.

145 CIORANESCU 1983:275.

146 Ainsi, Chapelain considérait que Lope de Vega ignorait tous les principes de l'art du théâtre, voire leur existence (voir Jean CHAPELAIN, *Opuscules critiques*, éd. A. C. Hunter, Paris, Droz, 1936, p. 474.

L'objet du présent chapitre concerne justement l'étude de la présence de la littérature espagnole dans le théâtre français au cours des années 1636 à 1660. En recensant les pièces françaises qui se fondent sur un modèle espagnol du Siècle d'Or – un roman, une nouvelle ou une pièce de théâtre –, nous allons chercher à évaluer l'étendue de cette présence espagnole. Combien de pièces de théâtre françaises tirent leurs sujets d'une œuvre d'outre-monts et quelle est leur proportion par rapport aux pièces inspirées d'autres sources ? Lequel des trois grands genres – comique, tragi-comique et tragique – a le plus profité de cet enrichissement ? Du côté des sources, quel est le genre littéraire qui a le plus influencé le théâtre français à partir de 1630 ? Mais auparavant, remontons aux premières heures de l'« heure espagnole » du théâtre français.

1. Les débuts d'une influence espagnole sur le théâtre français

Malgré le rayonnement du théâtre en Espagne et ses retombées jusqu'en France, les pièces de théâtre espagnoles – contrairement aux romans et aux nouvelles qui étaient traduits en langue française – n'ont jamais bénéficié d'aucune traduction, ni pour la scène ni pour la lecture, pour en favoriser l'accessibilité. En effet, aucune des *comedias* aussi fameuses que celles de Lope de Vega, Calderón de la Barca ou Tirso de Molina n'a fait l'objet d'une traduction littérale à cette époque[147]. Ce travail ne sera tenté qu'en 1700, date à laquelle Alain-René Lesage prendra l'initiative de publier *Le Théâtre espagnol ou les Meilleures comédies des plus fameux auteurs espagnols traduites en François*, petite compilation de deux *comedias* – l'une de Lope de Vega, l'autre de Rojas Zorrilla[148] – traduites en prose. Mais à l'époque, son initiative ne rencontra qu'un piètre succès du fait que la mode du théâtre 'à l'espagnole' était déjà passée et que ses traductions étaient plutôt destinées à la lecture qu'à la scène[149]. Après une nouvelle tentative, l'auteur abandonna

[147] Selon A. M. Martín, aucune œuvre de Calderón n'a été éditée en France jusqu'à la moitié du XIX^e^ siècle. (Voir A. M. MARTÍN, « Ensayo bibliográfico sobre las ediciones, traducciones y estudios de Calderón de la Barca en Francia », *Revista de Literatura*, XVII, 1960, p. 54.

[148] Il s'agit de *La traición busca el castigo* de Francisco de Rojas Zorrilla dont le titre français est *Le Traître puni* et de *Guardar y guardarse* de Lope de Vega intitulé en français *Don Félix de Mendoce*.

[149] En effet, quarante ans après la mode de la comédie 'à l'espagnole', Lesage revient sur le fait que le théâtre espagnol, malgré ses défauts, montre des qualités dignes d'être reprises : « il me semble qu'en laissant ce qu'ils ont d'outré, on pourroit les imiter [les Espagnols] en ce qu'ils ont de brillant & d'ingenieux, & par ce moyen rendre nos Pieces de Theatre plus parfaites, en ajoûtant les beautés qui nous manquent, à celles que nous possedons déjà », dit-il dans sa « Préface ». Son projet consistait à tester le goût du public à travers plusieurs traductions et dans le cas d'une réception positive, il prévoyait de continuer ce travail, précisant qu'il le fera « toûjours dans le mesme dessein d'encourager nos Auteurs à sattacher plus qu'ils ne font à l'intrigue de leurs Poëmes ; par là ils rendront plus vif le plaisir que nous

définitivement tout projet de traduction[150]. Il fallut alors attendre un siècle pour que les œuvres de Lope de Vega et de Calderón de la Barca soient finalement intégralement traduites en langue française. Auparavant, le théâtre espagnol n'était tout simplement pas accessible pour le public français, à l'exception de ces lettrés qui lisaient l'espagnol ou des voyageurs qui, à l'occasion d'un séjour en Espagne, avaient pu assister à des représentations en terre d'Espagne.

Bien que le théâtre du Siècle d'Or n'ait bénéficié d'aucune traduction pour favoriser sa diffusion en France, un autre procédé – celui de l'adaptation – lui a permis d'atteindre la scène française et de s'y maintenir pendant plus de 20 ans. Au travers de différents processus d'adaptation que nous analyserons dans la deuxième partie de ce travail, le texte de la *comedia* espagnole se voit donc adapté au goût du public et aux normes esthétiques françaises tout en gardant des caractéristiques espagnoles. De ce mélange résultera le genre que nous désignons aujourd'hui comme la comédie 'à l'espagnole'. Il en était de même pour le roman et la nouvelle d'origine espagnole qui ont également inspiré la scène française à travers d'autres formes de transformation et d'adaptation. C'est finalement par ce moyen que la littérature espagnole a inspiré le théâtre français en lui apportant plusieurs modèles que les dramaturges de l'époque auront adaptés à la scène française.

Mais à quelle date remonte précisément la première adaptation d'une œuvre espagnole en une pièce de théâtre française au XVII[e] siècle ? Qui est le premier dramaturge français à s'être lancé dans l'aventure ? Quel est le genre de la première pièce de théâtre adaptée de l'espagnol ?

---

prenons aux spectacles. » (LESAGE, « Préface » dans *Le Théâtre espagnol ou les Meilleures comédies des plus fameux auteurs espagnols traduites en François*, Paris, Jean Moreau, 1700).

Morel-Fatio aussi bien que José Manuel Losada Goya ne considèrent pas le travail de Lesage comme une traduction littérale des originaux, étant donné que l'auteur français a laissé de côté des intrigues secondaires tout en remaniant le style (voir A. Morel-Fatio, *Études sur l'Espagne*, 1[re] série, Paris, Bouillon, 1888, p. 60-62). Le dernier considère la traduction de Lesage plutôt comme « une 'accommodation' conformément aux normes de l'adaptation. » (LOSADA GOYA 1999:407). Néanmoins, c'est la première fois qu'un auteur français publie des pièces dramatiques espagnoles en tant qu'œuvre de l'auteur original et qu'il les désigne comme des traductions. Rappelons que le titre de ce volume est : *Le Théâtre espagnol ou les Meilleures comédies des plus fameux auteurs espagnols traduites en François*.

[150] Après le premier tome renfermant deux *comedias*, Lesage risque une deuxième tentative avec la traduction de deux autres *comedias* : en 1702 *Le Point d'honneur* (adaptation de *No hay amigo para amigo* de Rojas Zorrilla dont il existe une version remaniée de 1725) et en 1707 *Don César Ursin* (adaptation de *Peor está que estaba* de Calderón de la Barca). Pourtant, même si celles-ci étaient conçues pour être représentées, cela fut encore une fois un échec. (Pour plus de détails sur les traductions de Lesage, voir l'article d'Annie KAMINA, « Le Théâtre de Lesage et la „comedia" espagnole », *Revue de Littérature comparée*, XLIII, 1983, p. 305-319.)

Sur la production dramatique du début du XVII[e] siècle, peu d'informations sont aujourd'hui disponibles. On sait seulement qu'Alexandre Hardy (1572-1632), reconnu comme étant le premier dramaturge professionnel en France, a écrit plusieurs pièces de théâtre dans les premières années du XVII[e] siècle. Cependant, de son immense production que lui-même déclare être supérieure à 600 pièces, seule une petite partie a été publiée[151]. En effet, en tant que poète à gages, il perdait systématiquement tous ses droits d'auteur en vendant ses pièces à des troupes de théâtre. Ce n'est que plus tard, à partir de 1623, qu'il réussit à changer cette disposition et qu'il commence à publier ses œuvres. Parmi le faible nombre de pièces qui nous est parvenu de cet auteur, seule *La Force du sang* s'avère être tirée d'une source espagnole, en l'occurrence de Cervantès[152]. Sachant qu'une pièce à source espagnole existe, il est donc possible que Hardy ait écrit d'autres pièces inspirées du même auteur ou de Lope de Vega dont les créations existaient dès le début du siècle. Mais rien n'atteste ce fait.

Faute d'éléments suffisants, on considère alors que Rotrou (1609-1650) est le premier auteur à s'être inspiré de la littérature, en particulier du théâtre espagnol. Sa pièce *La Bague de l'oubly* (1629 [1635])[153] reste, à notre connaissance, la première comédie, voire la première pièce de théâtre inspirée du théâtre espagnol qui fut représentée sur la scène française au XVII[e] siècle, comme le constate aussi Lancaster considérant que cette pièce « makes an important date in the history of the French stage, for it was the first time that a French dramatist based a play on a Spanish play. »[154] Rotrou lui-même dit de sa pièce, la deuxième de toute son œuvre, que « c'est une pure traduction de l'auteur espagnol de Vega. »[155] Dans les années qui suivent, Rotrou écrit encore plusieurs pièces inspirées de

---

[151] Voir Jacques SCHERER, « Notice » sur Hardy, dans : Jacques Scherer (éd.), *Théâtre du XVII[e] siècle*, vol. I, Paris, Gallimard, 1975, p. 1167. Que l'immensité de la production de Hardy ait impressionné ses contemporains, Eugène Rigal y fait allusion en citant des passages de *La Comédie des comédiens* (II, 1) de Scudéry et des *Mémoires* de Marolles (vol. II, p. 233) où il est question de 800 pièces que Hardy aurait écrites au XVII[e] siècle (voir Eugène RIGAL, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI[e] et au commencement du XVII[e] siècle*, [[1]Paris 1889], Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 62-64).

[152] Cette pièce est une adaptation de la nouvelle *La fuerza de la sangre* de Cervantès. José Manuel Losada Goya s'est intéressé entre autres à cette tragi-comédie dans son travail sur le réalisme espagnol dans des adaptations françaises (voir J. M. LOSADA GOYA, « La réception du réalisme espagnol en France », dans : Didier Souiller (éd.), *Réalisme et réalité en question au XVII[e] siècle*, Dijon, Presses de l'Université de Bourgogne, 2002, p. 121-130).

[153] Nous signalons que les dates que nous mettons entre crochets font toujours référence à la date de publication ; quant aux dates entre parenthèses, elles correspondent à la date de représentation la plus probable de la pièce.

[154] LANCASTER 1966, I-1:362.

[155] ROTROU, Jean, « Au lecteur ». *La Bague de l'oubly*, [1635], dans : Jacques SCHERER (éd.), *Théâtre du XVII[e] siècle*, vol. I, Paris, Gallimard, 1975, p. 732.

la littérature espagnole : quelques comédies, plusieurs tragi-comédies et une tragédie, soit au total plus d'une douzaine de pièces qui se fondent toutes sur une *comedia*, une nouvelle ou un roman espagnols[156].

Outre les apports de Rotrou, la scène française s'est enrichie au début des années 1630 d'autres créations inspirées ou tirées de la littérature espagnole. Des épisodes de l'*Amadís de Gaula* et de *Don Quichotte de la Manche* de Cervantes, qui, comme on l'a vu, avaient été traduits au français, fournirent respectivement les sujets à *La Fidèle Tromperie* de Gougenot [1633] et aux *Folies de Cardénio* de Pichou [1630]. On compte également deux autres tragi-comédies – *L'Inconstance punie* de La Croix [1630] et *La Généreuse Allemande* de Mareschal [1631] – et une comédie – *Le Matois Mari* [1634] d'auteur inconnu – inspirées de *comedias* qui ont été jouées à cette époque.

Ainsi, les influences espagnoles dans le théâtre français du premier tiers du XVII^e^ siècle se limitent principalement à l'œuvre d'un seul dramaturge – Rotrou – et aux créations sporadiques de quelques auteurs. La production de pièces à couleur espagnole était donc occasionnelle ; elle ne répondait pas à une demande véritable du public et ne correspondait pas à un schéma ni à une esthétique qu'un groupe d'auteurs aurait adoptés.

Cependant, un tournant s'opéra. À compter de 1636, mais surtout à partir des années 1640, un vent espagnol souffla sur la scène française. Son influence s'est maintenue jusqu'à la fin des années 1650 comme le montre l'analyse suivante portant sur l'ensemble des pièces créées entre 1636 et 1660.

2. L'« heure espagnole » du théâtre français

Pour une vue d'ensemble de la production des œuvres de l'époque, le tableau 1 ci-après récapitule la totalité des pièces représentées dans la période de 1636 à 1660 pour chacun des trois genres dramatiques principaux : comédie, tragi-comédie et tragédie[157].

Afin de mieux appréhender l'arrivée de la vague espagnole, nous avons intégré les deux années qui précédent ce mouvement, soit 1636 et 1637. Le tableau spécifie par

[156] Pour une étude détaillée des pièces de Rotrou inspirées du théâtre espagnol, nous renvoyons à la thèse de Sven Birkemeier (BIRKEMEIER 2007).

[157] Nous avons établi ce tableau – et ceux qui suivent dans ce chapitre – en nous basant sur la date possible de représentation des pièces. À l'inverse de la date de publication qui peut intervenir quelques années plus tard (comme c'est le cas par exemple pour les *Engagemens du hazard* de Thomas Corneille, créée probablement vers 1649 et publiée en 1657), la date de représentation nous semble être plus en rapport avec le goût du public. En effet, celle-ci correspond à la réalité de la programmation de l'époque.

ailleurs l'origine de la source dont les pièces sont tirées pour chacun des trois genres analysés. La source est soit espagnole – ici nous ne distinguons pas encore les différents genres auxquels peut appartenir la source espagnole – soit autre qu'espagnole : antique, italienne, française, etc.

	Comédies			**Tragi-comédies**			**Tragédies**		
	Source espagnole : *comedia* roman, nouvelle	Autres sources : antique, italienne, française	Total	Source espagnole : *comedia* roman, nouvelle	Autres sources : antique, italienne, française	Total	Source espagnole : *comedia* roman, nouvelle	Autres sources : antique, italienne, française	Total
1636	0	3	3	3	7	10	0	4	4
1637	0	6	6	3	10	13	0	14	14
1638	4	3	7	0	14	14	0	4	4
1639	0	1	1	0	7	7	0	5	5
1640	0	1	1	0	11	11	0	10	10
1641	1	2	3	1	11	12	0	10	10
1642	1	1	2	0	5	5	0	5	5
1643	3	0	3	1	4	5	0	5	5
1644	3	1	4	0	6	6	0	9	9
1645	2	3	5	0	7	7	1	7	8
1646	1	3	4	1	3	4	0	11	11
1647	0	1	1	1	2	3	0	2	2
1648	1	0	1	0	2	2	0	4	4
1649	3	2	5	1	2	3	0	5	5
1650	1	2	3	0	1	1	0	3	3
1651	3	1	4	0	0	0	0	1	1
1652	2	1	3	0	3	3	0	3	3
1653	1	3	4	1	2	3	0	5	5
1654	2	1	3	1	1	2	0	1	1
1655	6	2	8	2	3	5	0	0	0
1656	1	7	8	1	3	4	0	3	3
1657	2	1	3	0	4	4	0	4	4
1658	1	2	3	0	4	4	0	3	3
1659	1	5	6	0	3	3	0	5	5
1660	1	11	12	0	2	2	0	5	5
Total	**40**	**63**	**103**	**16**	**117**	**133**	**1**	**128**	**129**

Tableau 1 : Recensement des comédies, tragi-comédies et tragédies créées en France entre 1636 et 1660 (par année de création et par source)

Une première analyse montre que la production dramatique de l'époque se répartit approximativement en trois parts égales entre les genres comiques, tragi-comiques et

tragiques. Avec 103 pièces, les comédies comptabilisent plus d'un quart des pièces produites (~ 28 %), tandis que les tragi-comédies et les tragédies, avec respectivement 133 et 129 créations, atteignent un pourcentage légèrement supérieur à un tiers (~ 37 % pour les tragi-comédies et ~35 % pour les tragédies).

Mais le genre le plus influencé par la vague espagnole est sans aucun doute celui de la comédie pour laquelle 40 pièces sont de source espagnole par rapport à 16 pour les tragi-comédies et seulement une pour les tragédies. Les ratios sont respectivement de 39 %, 12 % et 1,5 %, ce qui montre que la comédie est le genre théâtral en France qui a le plus bénéficié de l'influence de la littérature espagnole entre 1636 et 1660. Bien que l'influence espagnole se soit étendue aux tragi-comédies, elle reste non significative, surtout si l'on retire les six premières pièces produites en 1636 et 1637 – période en dehors de notre corpus. Ce genre a principalement utilisé d'autres sources que la littérature espagnole sans pour autant l'avoir laissée complètement de côté.

Quant à la seule tragédie d'origine espagnole créée en 1645[158], elle relève plutôt d'une exception. À cette différence près, ce genre est resté hermétique à toute forme d'influence espagnole qui ne semble donc pas se prêter à la tragédie française. Selon Christophe Couderc, la raison en est la suivante :

> Si les exemples sont peu nombreux de tragédies françaises à modèle espagnol, c'est d'abord parce que la tragédie […] est minoritaire, sinon rare, dans le répertoire théâtral espagnol, mais aussi parce qu'elle prend moins exclusivement que la tragédie française classique ses sujets dans l'Antiquité, et qu'à ce titre elle intéressait *a priori* moins les dramaturges français.[159]

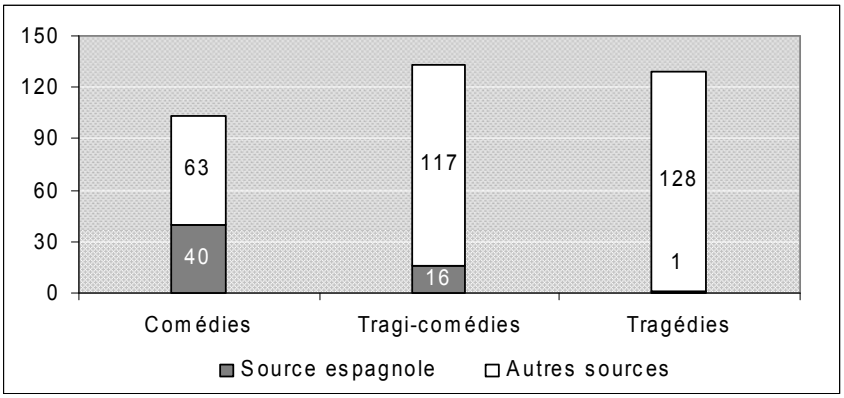
D'un point de vue chronologique, la présence de comédies inspirées de la littérature espagnole commence à se manifester en 1638 où, subitement, quatre comédies de source espagnole font leur apparition. Après une période d'accalmie de quatre ans où seulement deux nouvelles comédies d'inspiration espagnole sont données, la présence perceptible et régulière de pièces d'influence espagnole dans ce genre prend place à partir de 1643. On compte alors la représentation chaque année d'entre une et trois pièces jusqu'en 1660, sauf en 1647 où aucune pièce n'est jouée. Le succès est tel que cinq comédies de source espagnole connaîtront les feux de la rampe pour la seule année 1655.

---

[158] Il s'agit de *Le Véritable Saint Genest* [1647] de Rotrou représentée en 1645 et inspirée de la pièce de Lope de Vega *Lo fingido verdadero*.

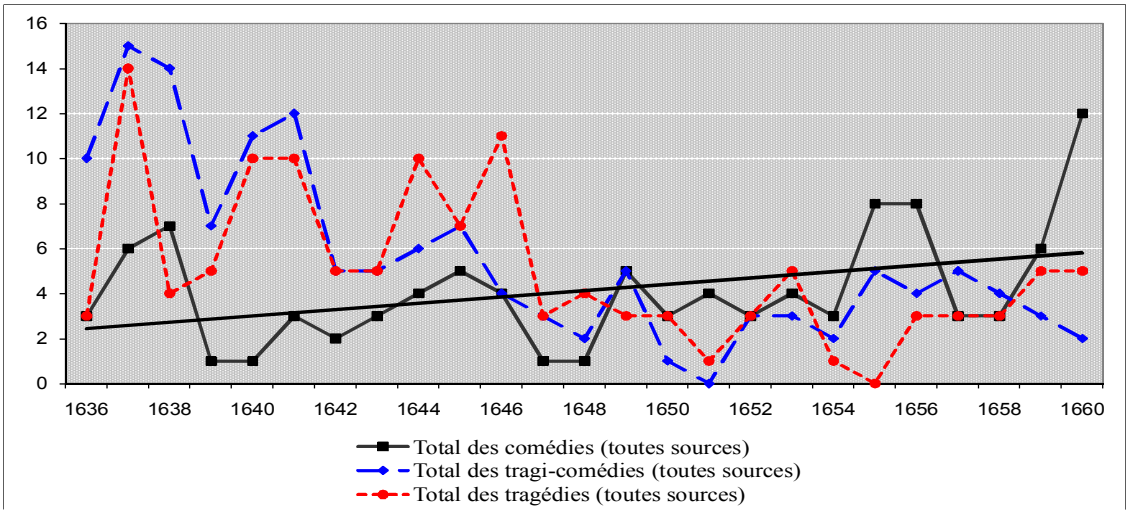
[159] Christophe COUDERC, *Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or*, Paris, PUF, 2007, p. 332.

L'influence de la littérature espagnole sur le théâtre français décrit donc un phénomène bien réel qui se reflète dans 57 pièces pendant plus de 20 ans. Mais il s'adresse principalement au genre comique, comme l'illustre sans ambiguïté le graphique 1 suivant :



Graphique 1 : Part des comédies, tragi-comédies et tragédies à source espagnole dans le répertoire des œuvres dramaturgiques créées en France entre 1636 et 1660

Avant d'analyser la nature des sources espagnoles qui ont servi de modèles à près de 40 % des comédies créées en France entre 1638 et 1660, nous terminons cette section consacrée à l'heure espagnole du théâtre français par une analyse de l'évolution des trois genres à cette époque précise. Le théâtre français traversait-il une période faste où les trois genres étaient en forte progression ? Les trois genres connaissaient-ils une évolution comparable ou bien l'un d'eux se démarquait-il des autres ? La réponse à ces questions tient dans le graphique 2 tiré du tableau 1 où l'évolution de chaque genre théâtral sur la base du nombre total de pièces jouées par an est représentée.



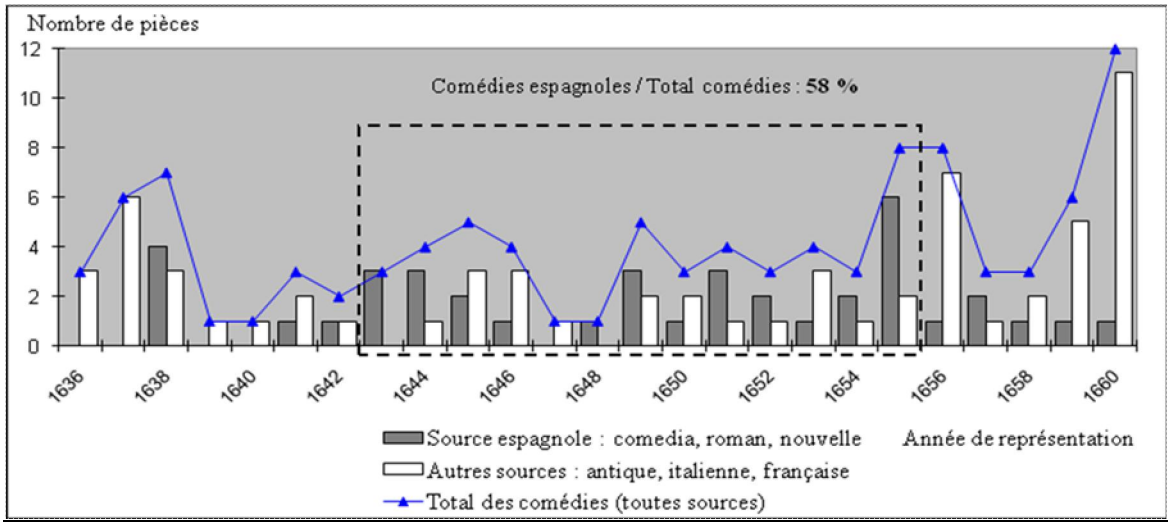
Graphique 2 : Chronologie des comédies, tragi-comédies et tragédies créées en France entre 1636 et 1660 (en nombre par année de représentation)

Cette représentation montre deux phénomènes. Le premier est le déclin des tragi-comédies et des tragédies dont l'évolution est similaire. Le deuxième montre à l'inverse une progression constante des comédies qui bénéficient probablement de « l'effet espagnol ». Ainsi, malgré une contribution quasi équivalente en nombre de pièces pour chacun des genres, des différences de tendance apparaissent entre les comédies, les tragi-comédies et les tragédies. Seules les comédies sont en vogue et connaissent un succès grandissant à cette époque, tandis que les tragi-comédies et les tragédies déclinent pendant le même temps.

3. L'influence espagnole sur la comédie française

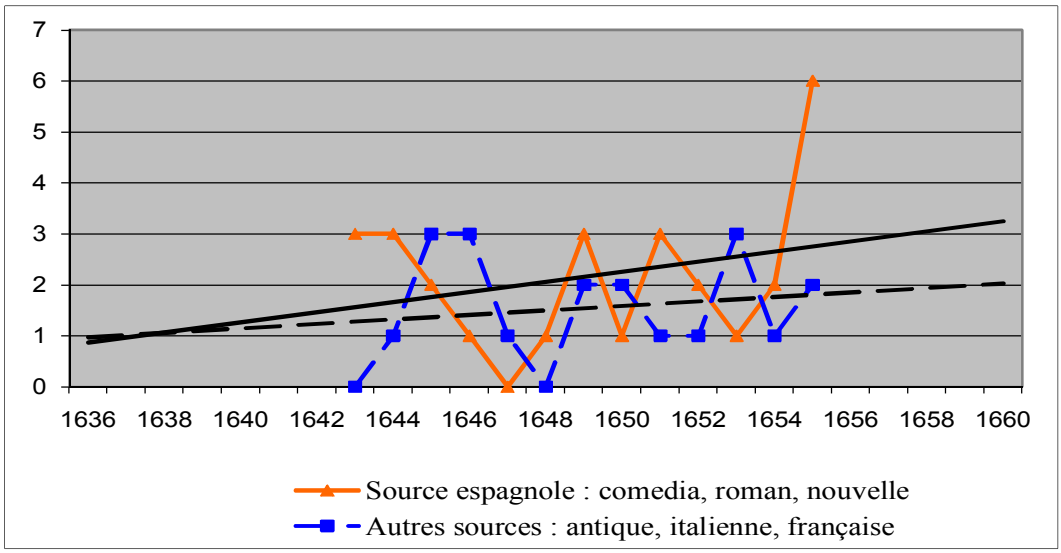
Nous venons de voir que l'influence espagnole a principalement influencé le genre comique du théâtre français entre 1636 et 1660. À cette époque, celui-ci semble avoir connu une véritable renaissance, notamment grâce à l'adaptation sous forme de comédie de plusieurs chefs d'œuvres de la littérature espagnole. Par une analyse plus détaillée de la chronologie des comédies inspirées de l'espagnol et des différents types de source utilisés, cette troisième partie a pour objectif de mettre en évidence les phases principales de naissance, de développement et de déclin de la vague espagnole ainsi que la nature des textes (*comedia*, roman ou nouvelle) qui lui ont servi de modèles.

Dans le but d'appréhender les différentes phases d'évolution des comédies à source espagnole, le graphique ci-dessous représente la chronologie de la totalité des comédies à la date de leur première représentation. Sont ensuite distinguées les comédies de source espagnole des autres comédies de source antique, italienne, française, etc.



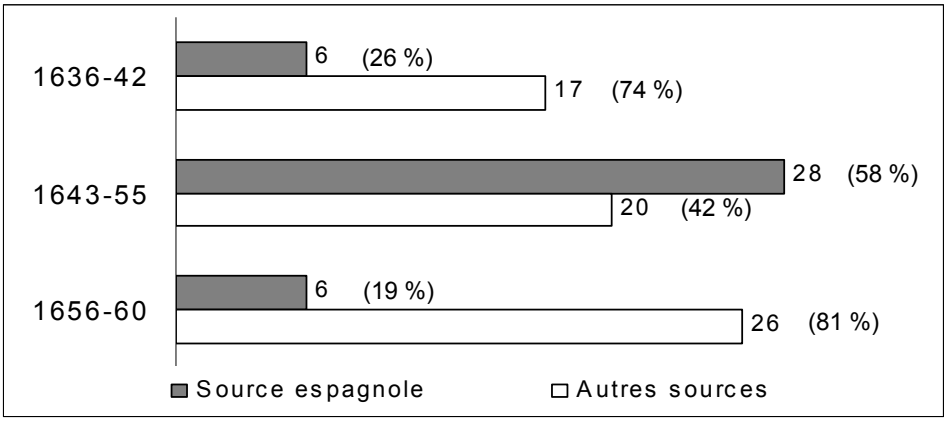
Graphique 3 : Chronologie des comédies créées en France (1638-1660)

Ce graphique nous enseigne tout d'abord que les comédies ont toujours occupé la scène française sans interruption entre 1636 et 1660. Cependant, trois périodes distinctes se détachent au regard des sources utilisées. En premier lieu, soulignons une forte concentration des comédies à source l'espagnole entre 1643 et 1655. Au cours de cette période relativement longue, la création de comédies inspirées de la littérature espagnole concurrence celles tirées d'une autre source antique, italienne, française, etc. jusqu'à les dépasser à plusieurs reprises. Pendant plus de 12 ans, les comédies à source espagnole se développent tant et si bien qu'elles dominent finalement l'ensemble de la production des comédies entre 1643 et 1655. À ce stade, le taux de croissance des comédies inspirées de l'espagnol est d'ailleurs soutenu. Comme le montre le graphique 4, il s'élève à 70 % et représente le double de celui des comédies inspirées d'une autre source.



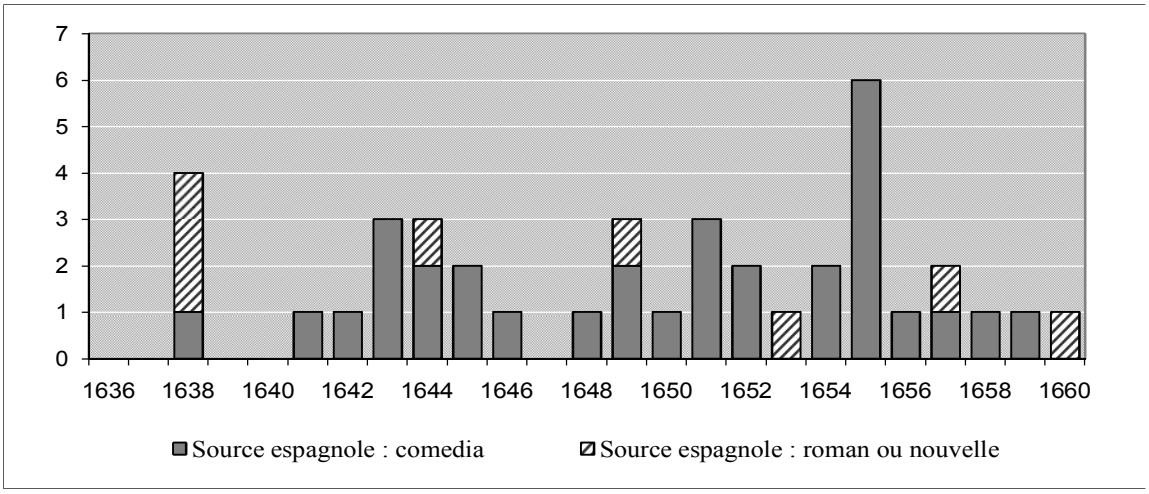
Graphique 4 : Évolution des comédies de source espagnole (+ 70 %) par rapport aux comédies de source antique, italienne et française (+ 35 %) entre 1643 et 1655

Représentant 58 % des comédies jouées pendant ces 12 années où le théâtre français était à l'« heure espagnole », les comédies à source espagnole ont donc joué un rôle important dans le développement de la comédie en France. Les deux autres périodes (1636-1642 et 1656-1660) désignent les phases de naissance et de déclin avant et après la période de montée en puissance des comédies à source espagnole où elles représentent respectivement 26 % et 19 % des comédies produites. Une représentation graphique des trois périodes distinguées montre pour chacune le poids des influences espagnoles et non espagnoles (voir graphique 5).



Graphique 5 : Répartition des comédies par période et par source (en nombre et %)

Après avoir montré trois périodes distinctes de l'influence espagnole sur les comédies, la question se pose de savoir à quel genre appartenaient les modèles espagnols qui ont inspiré les 40 comédies à source espagnole produites entre 1638 et 1660. En effet, nous souhaitons distinguer les comédies 'à l'espagnole' – s'inspirant exclusivement d'une *comedia* – des comédies à source espagnole pouvant s'inspirer aussi d'un roman ou d'une nouvelle. Une analyse de la répartition des deux types de modèles espagnols (*comedia*, roman ou nouvelle) pendant la période de 1636 à 1660 révèle la distribution suivante :



Graphique 6 : Représentation des comédies de source espagnole par type de source (comedia ou roman et nouvelle) par année de représentation entre 1636 et 1660

Le choix d'un roman espagnol comme source pour une comédie française se manifeste à quatre reprises à la fin des années 1630 et au début des années 1640, période à laquelle les traductions de romans et de nouvelles espagnoles sont encore assez fréquentes et connues du public. Les quatre comédies en question sont tirées de divers épisodes de

Don Quichotte de la Manche. Trois d'entre elles sont créées par Guérin de Bouscal[160] dans la seule année 1638 – selon Lancaster[161] – tandis que la quatrième représentée en 1644 provient de Brosse le Jeune[162]. Mises à part quatre autres comédies créées en 1649, 1653, 1657 et 1660 et inspirées d'une nouvelle espagnole pour les trois premières[163] et d'un *entremés* pour la quatrième[164], on constate que les modèles utilisés pour la création de comédies à source espagnole sont, à partir de 1645, surtout et presque exclusivement des *comedias*. Au total, les *comedias* ont servi de modèle à plus de 80 % des 40 comédies à source espagnole, donnant ainsi naissance à 32 comédies 'à l'espagnole'.

---

[160] Il s'agit de *Don Quichotte de la Manche* (tirée des chapitres 27-31, 36, 37, 44, 45 du premier volume de l'œuvre de Cervantès et des chapitres 37, 39, 40 et 42 du deuxième volume), *Don Quichotte de la Manche* « seconde partie » (tirée des chapitres 2, 5, 6, 12-14, 31-36 du deuxième volume) et *Le Gouvernement de Sanche Pansa* (tirée des chapitres 43, 44, 48 et 54 du deuxième volume).

[161] Voir LANCASTER 1966, II-1:273.

[162] Il s'agit de *Le Curieux Impertinent* qui reprend l'histoire de *El curioso impertinente* racontée dans les chapitres 33 à 35 de *Don Quichotte* (LANCASTER 1966, II-2:471).

[163] En 1649, Pierre Corneille fit représenter *Don Sanche d'Aragon* [1650]. Cette « comédie héroïque » est « toute d'invention, mais elle n'est pas toute de la mienne » comme déclare le dramaturge qui mentionne dans son « Examen » de la pièce les diverses sources ayant servi d'inspiration pour différents passages de cette comédie. Outre la pièce *El palacio confuso* de Mira de Amescua (cette pièce fut longtemps attribuée à Lope de Vega, mais comme le précise José Manuel Losada Goya (1999:317), elle est plutôt de la plume de Mira de Amescua), le roman de Juvenel *Dom Pélage, ou l'entrée des Maures en Espagne* a fourni à Corneille une partie du sujet. Comme il ne s'agit pas de l'adaptation directe d'une *comedia* en comédie, nous avons classé cette pièce dans les comédies à source espagnole, et non pas dans la catégorie des comédies 'à l'espagnole'.

La pièce *Les Rivales* [1655] représentée en 1653 est l'œuvre de Quinault. Il s'agit également d'un cas particulier. En effet, il s'agit d'une reprise d'une comédie écrite par Rotrou (*Les Deux Pucelles*) inspirée d'une nouvelle de Cervantes (« Las dos doncellas », *Novelas ejemplares*). Les critiques se doutent que Quinault ait lu la nouvelle espagnole originale. Néanmoins, le sujet est espagnol, ce qui nous a amené à la classer aussi dans le groupe des comédies à source espagnole.

On attribue l'année 1657 à *La Belle Invisible* [1656] de Boisrobert. Mais l'auteur étant tombé en disgrâce (il fut exilé pendant six mois en 1656 mais ne retrouva les faveurs de la reine qu'en 1658 (LANCASTER 1966, III-1:66)), il n'est donc pas sûr qu'il ait pu faire jouer cette comédie en 1657. Quant à la composition de cette pièce, elle est l'amalgame de plusieurs sources. La nouvelle « Los afectos que haze el amor » de Castillo Solórzano (elle se trouve dans le recueil de nouvelles *Los alivios de Casandra*) constitue la source principale. Mais celle-ci ayant servi de modèle à Scarron pour *L'Histoire de l'amante invisible* dans son *Roman comique*, la même question se pose qu'avec la création de Quinault, à savoir si Boisrobert s'est inspiré directement de la source originale espagnole ou s'il a « recyclé » la première adaptation. De plus, Losada Goya relève pour *La Belle invisible* une contamination par deux comédies 'à l'espagnole' préexistantes : *La Jalouse d'elle-mesme*, créée par Boisrobert (< Tirso de Molina, *La celosa de sí misma*) et d'*Aymer sans savoir qui*, adaptation de son frère d'Ouville (< Lope de Vega, *Amar sin saber a quién*).

[164] Il s'agit de *Lubin, ou le sot vengé* de Poisson jouée en 1660 et dont la source est l'*entremés* attribué à Moreto *La reliquia*. C'est Couët qui avait relevé cette source en 1886. Cependant, tous les critiques actuels ne sont pas d'accord avec ce rapprochement, considérant qu'il s'agit plutôt d'une anecdote folklorique dont les deux auteurs, l'espagnol et le français, se seraient servis (cf. LOSADA GOYA 1999:345 *sq*.).

Après l'introduction de romans et de nouvelles traduits de l'espagnol dans la société française, le théâtre profite à son tour de l'influence espagnole. À partir de 1638, sonne l'heure espagnole du théâtre français ! Jusqu'en 1660, près de 60 pièces trouvent leurs sources dans la littérature espagnole. Notamment, la comédie profite de cette influence et connaît son « heure de gloire » entre 1638 et 1660 où 40 pièces sont créées au moment même où les tragi-comédies et les tragédies connaissent une baisse significative. Parmi ces 40 comédies à source espagnole se distinguent 32 pièces inspirées exclusivement d'une *comedia* que nous désignons sous le nom de comédies 'à l'espagnole'. Celles-ci constituent notre corpus et sont au cœur de nos travaux.

DEUXIÈME PARTIE

LA COMÉDIE 'À L'ESPAGNOLE' – GENÈSE ET TYPOLOGIE D'UN GENRE HYBRIDE

CHAPITRE 5

DE LA *COMEDIA* À LA COMÉDIE 'À L'ESPAGNOLE' : GENÈSE D'UN GENRE NOUVEAU

Les analyses du chapitre 4 nous ont révélé que la comédie est le genre qui a le plus bénéficié de l'influence du théâtre espagnol. Le nombre croissant de comédies et la prédominance de ce genre dramatique à partir du milieu du siècle face aux tragédies et aux tragi-comédies résultent de l'adaptation de sources espagnoles. À partir de 1643, les comédies 'à l'espagnole' sont rapidement devenues majoritaires face aux comédies de source antique, italienne et française. Mais comment s'explique ce phénomène ? Par quel événement déclencheur les premières pièces sont-elles apparues ? Qui sont les auteurs français qui ont développé ce type de pièces ? Pour répondre à ces questions, nous analyserons tout d'abord la situation de la comédie en France avant l'arrivée de la comédie 'à l'espagnole'. La description du contexte dans lequel la comédie 'à l'espagnole' a surgi nous permettra ensuite d'étudier sa genèse en présentant les auteurs et les différentes pièces qui forment notre corpus.

1. Vers une renaissance après le silence du début du siècle

Comme nous l'avons vu dans le chapitre 2, le théâtre en France était au début du XVII^e^ siècle presque inexistant et n'intéressait qu'une minorité de la société. Son éveil et sa popularisation à partir des années 1620 se fait surtout à travers des tragi-comédies, des tragédies et des pastorales[165]. Mais qu'en est-il de la comédie ? En dehors de la *Commedia dell'arte* jouée par des troupes italiennes qui venaient s'installer temporairement à Paris pour donner quelques représentations, le genre de la comédie ne compte qu'avec quelques

[165] Dans son ouvrage élémentaire *La Dramaturgie classique*, Jacques Scherer montre à travers un diagramme l'évolution du nombre de publications par genre de pièce. Même si, comme l'auteur l'indique, les courbes montrent un certain retard par rapport au « vrai » moment où les pièces ont surgi – étant donné que l'analyse prend en compte la date de publication et non celle de leur représentation – on s'aperçoit que la tragédie était déjà présente en tant que genre au début du siècle, et que la pastorale et surtout la tragi-comédie ont connu un rapide développement jusqu'en 1630. Quant à la comédie, ce genre ne commencera à démarrer vraiment qu'à partir de 1630 (voir Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, s.l.n.d., rééd. Paris, Nizet, 2001, p. 457-459).

rares pièces très proches de la farce[166]. La comédie ne connaît presque pas la scène et moins encore de publications[167]. Hardy, qui a certainement écrit des pièces de ce genre, n'en a publié aucune, comme le constate Colette Scherer qui ne dénombre que cinq comédies publiées entre le début du siècle et 1633[168], date à laquelle apparaît *Mélite* de Pierre Corneille. En effet, jusqu'à la création de cette comédie en 1629, la comédie est « pratiquement inexistante », comme le fait remarquer Gabriel Conesa[169]. Sa renaissance ne commencera finalement qu'à partir des années 1630 lorsque le théâtre bénéficie d'un nouveau statut dans la société. L'esthétique transmise par une nouvelle génération d'auteurs lui permettra également de se développer.

1.1. La comédie en France avant l'arrivée des comédies 'à l'espagnole'

Bien qu'une amélioration de l'image et du statut du théâtre ait eu lieu à partir du deuxième quart du XVII^e^ siècle, l'essor de la comédie n'a pas été immédiat. Les raisons de cette lente renaissance s'expliquent par des freins sociologiques et doctrinaux liés à l'évolution du goût du public et à la critique des théoriciens. Ce public, qui était encore néophyte, se composait, comme on l'a vu dans le chapitre dédié à la culture dramatique en France, de diverses couches sociales. Mais c'est surtout la noblesse et la haute société (c'est justement cette catégorie que Richelieu souhaitait voir dans les salles de théâtre) à qui les auteurs cherchaient à plaire. Cette partie de la société avait fui l'ambiance de la Cour considérée comme rude et grossière[170] et avait créé des salons où régnait une

[166] Parmi ces rares comédies créées au début du siècle, dans les années 1620 comptent des pièces comme *Les Ramoneurs*, œuvre anonyme, *La Chasse royale* de Mainfray ou *La Supercherie d'amour*, d'auteur anonyme.

[167] La comédie humaniste, née dans la deuxième moitié du XVI^e^ siècle à travers l'influence des théoriciens et des modèles latins et italiens et qui, selon Roger Guichemerre, a fait surgir ce qui sera la comédie moderne (Roger Guichemerre, *La Comédie classique en France. De Jodelle à Beaumarchais*, Paris, PUF, 1989, p. 20) n'a pas eu d'entrée remarquable au XVII^e^ siècle. Cependant, il faut tenir compte de divers actes royaux qui avaient restreint entre 1579 et 1588 la représentation de comédies et qui, par conséquent, avaient freiné son développement (voir SCHERER, C. 1983:17). Le comique en tant que tel ne se maintient qu'à travers la farce, un spectacle qui a trouvé une grande présence sur scène alors que la comédie en était absente.

[168] Voir SCHERER, C. 1983:18. Faisant référence à l'œuvre des Frères Parfaict, Victor Fournel, lui aussi, constate qu'au XVII^e^ siècle le nom de comédie n'apparaît qu'en 1611 en relation avec les trois dernières pièces de Larivey – un homme qu'il considère du siècle précédent vu que la plus grande partie de son œuvre apparaît dans le XVI^e^ siècle – et qu'ensuite ce genre ne resurgira vraiment qu'à partir de Rotrou, Corneille et Mairet, une quinzaine d'années plus tard (voir Victor Fournel, *Le Théâtre au XVII^e^ siècle – La comédie*, [[1]Paris, 1892], Genève, Slatkine, 1968, p. 2).

[169] Gabriel CONESA, *Le Comédie de l'âge classique (1630-1715)*, Paris, Seuil, 1995, p. 33.

[170] Voir LANDRY/Morlin 1993:8. Madeleine Bertaud à son tour commente : « Sous le règne d'Henri IV, le foyer de la culture, de la politesse, le lieu des conversations spirituelles, n'était plus, comme à l'époque

ambiance galante et raffinée. Amateurs de romans tels que l'*Astrée* et *Polexandre*, ses membres appréciaient surtout les genres de la pastorale et de la tragi-comédie, genres qui combinaient le romanesque avec l'héroïque, le spectaculaire avec le surprenant et qui se terminaient par une fin heureuse. La comédie, quant à elle, ne correspondait pas à ce goût : son lien trop étroit avec la farce – considérée par la haute société comme grossière – explique en partie le dédain qu'elle lui porte[171].

Mais la disgrâce que connaissait la comédie venait aussi des théoriciens français du XVII[e] siècle. Le mépris avec lequel ils considéraient ce genre dramatique se fonde sur l'argumentation d'Aristote qui ne s'intéressait qu'à la tragédie – considérant la comédie comme un genre inférieur. Dans le court passage qui lui est consacrée dans sa *Poétique*, il explique :

> La comédie est, comme nous l'avons dit, l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure, non en toute espèce de vice mais dans le domaine du risible, lequel est une partie du laid. Car le risible est un défaut et une laideur sans douleur ni dommage ; ainsi, par exemple, le masque comique est laid et difforme sans expression ni douleur.[172]

Autorité incontestable dans le développement de la doctrine classique, le jugement porté par le philosophe grec sur la comédie et sa condamnation esthétique ont été repris par les théoriciens français qui ne lui accordent alors qu'une faible importance. Il suffit de consulter les textes théoriques les plus importants du siècle – la *Lettre* de Chapelain à Godeau (1630), la *Poétique* de La Mesnardière (1639) ou la *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac – pour constater que la comédie n'y est presque pas mentionnée. Outre le dédain pour ce genre, le rire, que la comédie est censé provoquer et qu'Aristote considère comme faisant partie du laid, gênait aussi les moralistes. Le fait de rire, provoquant un mouvement incontrôlé et causant des déformations du corps et du visage, ne correspondait pas au comportement normal de la société.

Ce double mépris manifesté à l'encontre du genre de la comédie fait qu'il n'a jamais vraiment été défini en tant que tel mais toujours par rapport à la tragédie. Il n'existe donc pas d'esthétique particulière de la comédie. Les caractéristiques qui lui sont attribuées résultent de l'opposition faite avec la tragédie. C'est seulement grâce à ce que Gabriel

---

des Valois, le Louvre : les rudes compagnons du Vert Galant préféraient comme lui-même des divertissements moins distingués. » (BERTAUD 1998:36).

[171] Voir SCHERER, C. 1983:18.

[172] ARISTOTE, *Poétique*, éd. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1952, chap. 5, 1949a, p. 35.

Conesa appelle « le sentiment de l'unité du théâtre »[173] que la comédie a bénéficié en partie des réflexions théoriques faites sur la tragédie.

Une autre raison pouvant expliquer le manque d'attrait pour la comédie au début du siècle serait due, selon Victor Fournel, à l'absence de modèles. Si pour la création d'une tragédie les auteurs disposaient de plusieurs sources d'inspiration telles que le théâtre antique, les fables ou l'histoire, il n'y avait pas de véritable « guide » pour le genre de la comédie. Le théâtre étranger n'étant pas encore considéré, il ne restait que la possibilité de l'invention ou de l'observation de la société – ce qui était pour « l'inexpérience générale une difficulté sérieuse », relève Victor Fournel. Faute de pouvoir inventer, la comédie sera donc quasiment absente de la scène pendant les trois premières décennies du siècle[174].

1.2. La renaissance de la comédie par les initiatives de Rotrou et Pierre Corneille

Les premières tentatives sérieuses de relance du genre de la comédie sont attribuées à Jean Rotrou et Pierre Corneille à partir de la fin des années 1620. Sans avoir déclenché une mode à cette époque, ils sont à l'origine de pièces qui ont contribué à faire sortir la comédie de sa mauvaise réputation, tout en montrant que le comique pouvait être obtenu sans tomber dans le grotesque ou le grossier et se dérouler dans une ambiance sociale aisée et pas seulement populaire.

Rotrou est le premier qui ouvre cette nouvelle voie lorsqu'il fait représenter en 1628/29[175] sa première comédie intitulée *La Bague de l'oubly* [1635][176]. Il s'agit d'une

---

[173] CONESA 1995:36.

[174] Voir FOURNEL 1968:2.

[175] Dans l'« Avis au lecteur » de son édition de 1635, Rotrou mentionne que six ans se sont écoulés depuis la première représentation de sa pièce. Or Arthur Ludwig Stiefel, partant de la date du privilège (le 3 juillet 1634), date la représentation en 1628 (A. L. STIEFEL, « Ueber die Chronologie von Jean Rotrou's dramatischen Werken », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 16:1, 1894, p. 8). En revanche, Henry Carrington Lancaster, conscient de ce calcul, considère qu'il faut partir de la date de l'achevé d'imprimer (le 18 janvier 1635) proposant 1629 comme date de représentation (LANCASTER 1966, I-1:361).

[176] Selon Jacques Scherer, Rotrou a composé cette pièce lorsqu'il était poète à gages à l'Hôtel de Bourgogne. Elle appartiendrait donc à la série des pièces que l'auteur a pu récupérer plus tard pour les faire publier (Jacques SCHERER, « Notice » à *La Bague de l'oubly*, dans : Jacques Scherer (éd.), *Théâtre du XVII^e siècle*, vol. I, Paris, Gallimard, 1975, p. 1300 ; dorénavant nous citerons ce titre sous SCHERER 1975b). Nous rappelons qu'au XVII^e siècle le droit d'auteur n'existait pas et que les pièces, une fois dans les mains du directeur d'une troupe, n'appartenaient plus à l'auteur qui les avait écrites, le privant ainsi de les faire publier plus tard sous son nom. À l'époque, Rotrou est l'un des seuls auteurs qui a réussi à rentrer en possession de quelques-unes de ses pièces écrites pour la troupe de l'Hôtel de Bourgogne.

pièce tirée de l'espagnol[177] – aspect sur lequel nous reviendrons ci-après – et dans laquelle les personnages appartiennent à la noblesse, voire à la maison royale. Or sans avoir besoin d'intégrer des personnages ridicules ou des bouffons qui pouvaient choquer les spectateurs, Rotrou réussit à créer un type de comique qui ressort de l'action – l'enchantement d'une bague et les effets qu'elle cause sur les personnes qui la portent – gardant ainsi la dignité de tous les personnages. Le fait que l'action se déroule dans un monde lointain et irréel sans rapport avec le présent[178] – ce qui d'ailleurs sera aussi le cas des autres comédies sorties de la plume de Rotrou, lesquelles montrent encore de grandes similitudes avec la pastorale et la tragi-comédie – a conduit Colette Scherer à désigner ce type de comédie pratiqué par Rotrou comme une comédie « de l'imaginaire »[179] encore très proche de la tragi-comédie et de la pastorale dont elle garde le ton romanesque et la multiplication des complications. Elle fait que le spectateur s'évade dans un pays imaginaire, loin du présent, en même temps qu'il découvre le plaisir tout à fait légitime de regarder une pièce du genre comique. Le rehaussement de la couche sociale des personnages, un comique décent et l'évasion dans des mondes lointains et fictifs seront donc les caractéristiques que l'on retrouvera dans les comédies que Rotrou écrira ensuite, inspirées du théâtre plautinien, italien et des *comedias* espagnoles.

Outre le fait d'être la première comédie de cette ère nouvelle du théâtre, *La Bague de l'oubly* présente aussi la particularité d'avoir été la première pièce dramatique française fondée sur une pièce de théâtre espagnole[180]. Dans l'« Avis au lecteur », Rotrou lui-même

---

[177] Pourquoi Rotrou a-t-il eu l'idée de s'inspirer justement du théâtre espagnol, nul ne le sait. Certes, il y avait des liens entre l'Espagne et la France comme on l'a vu dans le chapitre 1, et la Cour française a reçu une grande influence espagnole lors de l'arrivée d'Anne d'Autriche. Celle-ci avait fait venir à plusieurs reprises des comédiens d'Espagne pour faire jouer des *comedias* qui étaient à la mode dans son pays d'origine. Cette circonstance nourrit la supposition de Arthur Ludwig Stiefel que Rotrou avait probablement vu quelques-unes de ces pièces à la Cour et qu'il avait eu l'idée de s'en inspirer lorsqu'il commença à écrire pour la scène française (voir A. L. STIEFEL, « Über Jean Rotrous spanische Quellen », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 29, 1906, p. 201).

[178] Souvenons-nous que *La Bague de l'oubly* se joue à Palerme, en Sicile. Déjà la pièce de Lope de Vega plaçait l'action dans un pays lointain et sans rapport avec la réalité espagnole : la Hongrie.

[179] Voir SCHERER, C. 1983:59 *ssq*.

[180] Vu que seulement une petite partie de la production immense de Hardy, notamment celle des dernières années a été publiée (comme Jean Rotrou après lui, Hardy aussi avait été poète à gages, ce qui fait que toute son œuvre était la propriété exclusive des troupes pour lesquelles il avait écrit) et que l'on ignore tout sur ses autres œuvres dramatiques qui ont été seulement représentées, on ne saura pas dire si parmi ces pièces se trouvaient déjà des imitations du théâtre espagnol. Comme nous l'avons indiqué dans le chapitre 4, nous connaissons seulement l'existence de la pièce *La Force du sang* qui a été inspirée de Cervantès. Par conséquent, *La Bague de l'oubly* reste, à notre connaissance, la première comédie, voire pièce de théâtre inspirée du théâtre espagnol qui fut représentée sur la scène française au XVII[e] siècle, comme le constate aussi Lancaster considérant que cette pièce « makes an important date in the history of

dévoile son modèle, Lope de Vega[181], dont il s'inspirera à plusieurs reprises pour créer principalement des tragi-comédies. Cependant, la technique de Rotrou de suivre le modèle de pièces espagnoles n'est pas répandue à cette époque. Elle n'a pas non plus déclenché une mode ou une dynamique d'adaptation, comme cela sera le cas dix ans plus tard lorsque d'Ouville lancera la mode « à l'espagnole ». Rotrou reste dans les années 1630 le principal auteur à faire appel au théâtre espagnol ; il le fait en choisissant des modèles qui lui permettent de créer un type de théâtre de « transfert », pourrait-on dire, qui tente de répondre au goût de l'époque, encore imprégné de la préférence pour le sentimental et le romanesque. L'espagnolisme en soi, c'est-à-dire la nature et le reflet hispanique des sources, était encore sans intérêt pour le public. D'ailleurs, on fera remarquer que *La sortija del olvido*, l'œuvre de Lope de Vega ayant servi de source à *La Bague de l'oubly*, ne comportait à l'origine aucune caractéristique typiquement espagnole : appartenant au sous-genre des *comedias palatinas*[182], l'action de cette pièce se déroule dans un pays lointain, la Hongrie, et ne montre aucune relation avec l'histoire et la société espagnoles[183].

---

the French stage, for it was the first time that a French dramatist based a play on a Spanish play. » (LANCASTER 1966, I-1:362).

Étant donné que *La Bague de l'oubly* ne fut imprimée qu'en 1635, José Manuel Losada Goya fait remarquer qu'il y a « au moins cinq pièces inspirées de modèles espagnols dont la publication précède celle de la pièce de Rotrou : *Les Folies de Cardénio* de Pichou [1630], *L'Inconstance punie* de La Croix [1630], *La Généreuse Allemande* de Mareschal [1631], *La Fidèle tromperie* de Gougenot [1633] ou *Le Matois Mari* d'auteur inconnu [1634]. » (LOSADA GOYA 1999:507). Outre le fait que les pièces de Pichou, de Gougenot et celle de l'auteur inconnu sont inspirées de modèles en prose (*Don Quijote* et *Amadís de Gaula* pour les deux premiers cas, un roman de Salas Barbadillo dans le dernier cas) et que seulement celles de La Croix et de Mareschal suivent une source dramatique (voir LOSADA GOYA 1999), il s'agit, à l'exception de la dernière pièce, de tragi-comédies, ce qui fait que malgré le retard de sa publication, la pièce de Rotrou demeure la première comédie inspirée du théâtre espagnol ayant été publiée.

[181] Rotrou dit à son lecteur : « […] je te veux seulement advertir que c'est une pure traduction de l'Autheur Espagnol de Vega, si quelque chose t'y plaist donnes-en la gloire à ce grand esprit : & les deffaux que tu y treuveras, que l'âge où j'estois quand je l'entrepris te les fasse excuser. » (Jean ROTROU, « Au lecteur », *La Bague de l'oubly*, 1635).

[182] Les *comedias palatinas* ou *comedias cortesanas* sont des *comedias* qui se jouent, comme le dit leur nom, au palais ou à la cour. D'une intrigue très riche et compliquée où les passions – surtout celles de l'amour et de la jalousie – jouent un rôle prépondérant, comme d'ailleurs dans toute *comedia* espagnole d'intrigue, leur particularité repose sur le fait que les personnages appartiennent à la catégorie des princes, des rois et grands seigneurs et que le lieu de l'action est transposé volontairement par l'auteur dans un pays lointain et fictif, sans relation avec son public : l'Italie, la Hongrie, Vienne ou les Pays-Bas. Il s'agissait justement de transporter les spectateurs dans un autre monde où l'action qui se déroulait sur scène devenait possible (pour plus de détails, voir Marcelino MENENDEZ Y PELAYO, « Comedias de capa y espada y géneros inferiores », dans : M. Menéndez y Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. III, Santander, Aldus, 1941, p. 271). On reviendra sur la description des différents types de *comedia* dans le chapitre 7.

[183] Nous ne nous attardons pas plus sur cette comédie, étant donné qu'elle n'appartient pas au cycle que nous nous proposons d'étudier. Nous renvoyons le lecteur intéressé à la notice de cette pièce que Jacques Scherer donne dans son édition (SCHERER 1975b:1300 *ssq*.), aussi bien qu'aux études dédiées à cette comédie dans les œuvres d'Ernest Martinenche (MARTINENCHE 1900), Federico del Valle Abad (*Influencia española en la literatura francesa. Ensayo crítico sobre Jean Rotrou*, Ávila, Senén Martín,

Néanmoins, pionnier dans le domaine de cette renaissance de la comédie où il se verra bientôt rejoint par d'autres auteurs tels que Corneille et Mairet, Rotrou sera le principal pourvoyeur de comédies entre 1629 et 1640, écrivant plus du tiers des comédies de cette décennie[184].

Tout autres sont les premiers pas de Pierre Corneille dans le monde du théâtre. Conservant la thématique des comédies antérieures – celle notamment de l'amour contrarié – l'originalité de ses pièces repose sur le fait d'avoir créé sur scène un milieu réel et bien connu de son public : celui de la bonne société parisienne, c'est-à-dire le milieu auquel appartenait la plupart des spectateurs eux-mêmes. Ses premières comédies – *Mélite* (créée en 1629-30), *La Veuve* (1631-32), *La Galerie du Palais* (1632-33), *La Suivante* (1633-34) et *La Place Royale* (1633-34) – se veulent « française[s] et réaliste[s] » comme le constate Charles Mazouer[185]. On y trouvera intégré des éléments du quotidien[186], aussi bien que le reflet des mœurs et des concepts de l'époque qui faisait de la comédie un divertissement agréable et amusant pour le public sans pour autant dépasser les bornes d'un comique qui aurait déplu dans la salle[187]. « On n'avait jamais vu jusque-là que la Comédie fît rire sans Personnages ridicules, tels que les Valets bouffons, les Parasites, les Capitans, les Docteurs, etc. »[188], remarquera Corneille une trentaine d'années plus tard en examinant ses pièces de jeunesse. Effectivement, la montée en estime dont bénéficie la comédie pendant ces années se produit grâce à ce comique fin que Corneille réussit à développer tout en intégrant le ton poli qui correspondait à la société représentée sur scène. Il désigna lui-

---

1946, p. 89 *sqq*.), Gerda Schüler (*Die Rezeption der spanischen Comedia in Frankreich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Lope de Vega & Jean Rotrou*, Köln, 1966), et notamment à la récente thèse de doctorat de Sven Birkemeier portant sur l'imitation du théâtre espagnol à travers les œuvres de Jean Rotrou (BIRKEMEIER 2007).

184 Voir SCHERER 1975b:1301.

185 Charles MAZOUER, *Le Théâtre français de l'âge classique*, vol. I, « Le premier XVII^e siècle », Paris, Honoré Champion, 2006, p. 239.

186 Voir à cet égard SCHERER, C. 1983:81 *ssq*. Une structure que l'on trouvera aussi dans *L'Esprit fort* de Claveret (1630 [1637]), *Les Vendanges de Suresne* de Du Ryer [1633], ou *L'Advocat duppé* de Chevreau [1637].

187 Henry C. Lancaster remarque à cet égard que « [n]o one else before Molière contributed so large a number of comedies that really helped develop the genre by giving it life and bringing it into relation with manners of the day » (LANCASTER 1966, I-2:613).

188 « Examen » de *Mélite*, dans : Pierre CORNEILLE, *Œuvres complètes*, éd. Georges COUTON, vol. I, Paris, Gallimard, 1980, p. 6. Le comique créé par ce type de personnages se trouvait notamment dans les comédies de Plaute et de Térence et également aussi dans l'imitation de ceux-ci dans la comédie humaniste.

même ce genre comme la « peinture de la conversation des honnêtes gens » qui causa « ce bonheur surprenant, qui fit alors tant de bruit. »[189]

Après avoir donné cinq comédies, Corneille semble clôturer cette phase de comédies pour se tourner – à la seule exception de *L'Illusion comique* (créée en 1635-36) – vers la tragédie et la tragi-comédie. Ce n'est qu'en 1643 que Corneille se remettra à la comédie en créant *Le Menteur*, puis *La Suite du Menteur* que nous évoquerons plus loin de façon plus détaillée et approfondie. Concluons sur le fait que Corneille réussit, lui aussi, à créer un type de comédies lui étant propre, sans pour autant ouvrir une nouvelle voie dans laquelle s'inscrirait tout un cercle d'auteurs, mais haussant considérablement l'acception du genre de la comédie dans la société théâtrale. Selon Madeleine Bertaud, c'est Corneille qui « a donné au 'genre moyen' qu'était la comédie ses lettres de noblesse. »[190]

2. Les grandes étapes de la genèse des comédies 'à l'espagnole'

Le genre de la comédie 'à l'espagnole' fait son entrée sur la scène française en 1638 avec *L'Esprit folet* de d'Ouville. Cette première pièce sera suivie de plus de 30 pièces écrites par sept auteurs différents durant une vingtaine d'années jusqu'en 1659. Pour avoir une idée du rythme auquel les comédies 'à l'espagnole' se sont succédé en France, le diagramme ci-après affiche, auteur par auteur, les 32 pièces en question dans l'ordre chronologique de leur création. À première vue, on remarque que la production des comédies 'à l'espagnole' a été relativement continue du début à la fin, avec néanmoins quatre périodes creuses en 1639, 1640, 1647 et 1653 où aucune pièce n'est produite, et à l'inverse, des périodes de profusion où trois pièces et plus sont créées la même année (trois en 1643, 1651 et 1654, cinq en 1655).

[189] « Examen » de *Mélite*, éd. 1980:5-6.

[190] BERTAUD 1998:84.

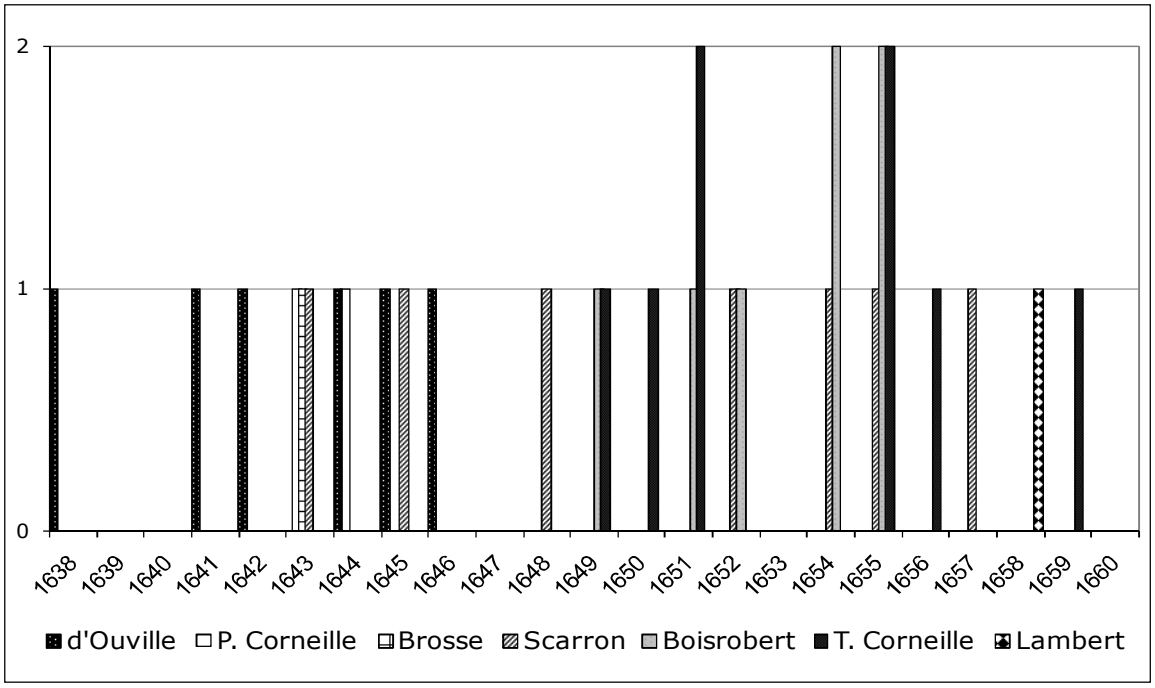


Diagramme 1 : Production des comédies 'à l'espagnole' par auteur par année (1638-1659)

Par une analyse plus fine, on constate que la production de comédies 'à l'espagnole' est cependant très inégale entre deux groupes d'auteurs. Trois auteurs se limitent à la création d'une ou deux comédies – Pierre Corneille en écrit deux, Brosse et Lambert chacun une –, alors que les quatre autres dramaturges – d'Ouville, Scarron, Boisrobert et Thomas Corneille – apportent entre six et huit pièces chacun, soit près de 88 % de la totalité des comédies 'à l'espagnole'.

On distingue aussi deux périodes de recouvrement entre deux groupes d'auteurs. La première s'étale entre 1638 et 1646 où d'Ouville, Pierre Corneille, Scarron et Brosse écrivent au total onze pièces. En ce qui concerne la deuxième période, elle débute à la fin de 1648 et se termine en 1659 avec la production de 21 œuvres de la part de Scarron, Boisrobert, Thomas Corneille et Lambert. Notons au passage que Scarron aura été le passeur entre les deux groupes avec une longévité de plus de 15 ans !

L'analyse chronologique des pièces créées entre 1638 et 1659 révèle finalement trois périodes principales entre les premières pièces de d'Ouville et les dernières en 1659. En effet, on constate que l'établissement du genre s'opère d'abord lentement sous la direction de d'Ouville entre 1638 et 1642 quand il crée trois pièces en cinq ans avant d'être rejoint par Pierre Corneille, Scarron et Brosse. Au moment où arrive Pierre Corneille en 1643, s'amorce la deuxième période où huit pièces sont écrites en l'espace de quatre ans sous la plume de d'Ouville, Pierre Corneille, Scarron et Brosse. À ce stade, la mode de la comédie

'à l'espagnole' semble lancée. Après pause de presque deux ans[191], le mouvement reprend de plus belle avec l'arrivée de trois nouveaux auteurs : Boisrobert, Thomas Corneille et Lambert (même si la contribution de ce dernier n'est que marginale). Cette troisième vague est la plus importante de toutes dans le sens où trois de ces quatre auteurs vont produire la majeure partie des comédies 'à l'espagnole'.

L'absence de comédies 'à l'espagnole' en 1647-48 est d'autant plus curieuse qu'elle ne peut pas s'expliquer par la Fronde qui n'éclatera qu'en 1648. Malgré tout, après deux années d'interruption, ce genre nouveau revient sur scène et cela à travers des créations non seulement de Scarron, mais aussi de deux nouveaux auteurs ! La comédie 'à l'espagnole' semble relancée. Cependant se pose la question de savoir ce qui a incité Thomas Corneille et Boisrobert à s'embarquer si tardivement dans ce genre. Pour sa part, Scarron avait déjà de l'expérience ; il avait découvert la comédie 'à l'espagnole' au cours de la phase précédente et, à la différence de ses collègues qui ont abandonné ce genre vers la fin des années 1640, il poursuivait son œuvre. Il est d'ailleurs le seul auteur à être resté fidèle à ce genre pendant quasiment toute sa vie, assurant ainsi le fil de la continuité. En revanche, comment les nouveaux venus sont-ils arrivés aux comédies 'à l'espagnole', ont-ils suivi les traces de leurs prédécesseurs ou ont-ils redynamisé le genre par un souffle nouveau ?

Du fait de la succession pendant 20 ans de plusieurs auteurs, il semble évident que la comédie 'à l'espagnole' ait évolué et bénéficié de plusieurs influences. On devine que chaque auteur a pu y apporter ses marques propres que nous nous proposons de décrypter dans la troisième partie de ce travail consacrée à l'analyse intrinsèque des comédies 'à l'espagnole'. En attendant, ce chapitre est dédié à l'étude de la genèse des comédies 'à l'espagnole' à travers la contribution des différents auteurs. Qui étaient les auteurs qui ont créé ce type de comédies ? À quel moment dans la petite histoire de la comédie 'à l'espagnole' intervient chacun d'entre eux et à quelle période de leur propre carrière dramatique surgit ce genre ? Il s'agit donc d'une part de retracer l'histoire de ce genre de comédie et de présenter les auteurs qui ont contribué à son développement tout en s'interrogeant sur le rôle qu'ils ont joué et sur l'impact que la comédie 'à l'espagnole' a eu dans leur carrière respective. Notons que tous les auteurs n'avaient pas le même statut et que certains d'entre eux étaient des débutants alors que les autres étaient des auteurs

[191] Selon Henry C. Lancaster, *L'Héritier ridicule* de Scarron aurait été représenté au plus tôt à la fin 1648 (LANCASTER 1966, II-2:453).

établis, voire célèbres. D'autre part, se pose la question de savoir ce qui a conduit les dramaturges à créer des comédies en se fondant sur une *comedia* : Quelles étaient les motivations du premier auteur ? Et quelles étaient celles de ceux qui l'ont suivi ?

Conformément aux premiers constats que l'on a pu tirer du diagramme 1, nous allons segmenter l'histoire de la comédie 'à l'espagnole' en trois phases principales. Tout d'abord, la genèse débute par une phase d'initiation par d'Ouville entre 1638 et 1642 ; intervient ensuite la phase de lancement véritable du genre entre 1643 et 1646 ; enfin, les comédies 'à l'espagnole' vont connaître une phase de développement longue de plus de 10 ans à partir de 1648 jusqu'à ce qu'elles ne s'éteignent vers 1659. Nous ajouterons une quatrième phase pour traiter du petit écho que le passage de la mode de la comédie 'à l'espagnole' a eu sur la scène française à travers la reprise de quelques pièces, notamment par la troupe de Molière.

2.1. Initiation des comédies à 'l'espagnole' par d'Ouville

Les premières pièces appartenant au genre de la comédie 'à l'espagnole' sont l'œuvre d'Antoine Le Métel d'Ouville. Au départ « hydrographe, ingénieur et géographe » comme l'atteste son frère, l'abbé de Boisrobert[192], son rapport avec le théâtre semble n'être, jusqu'à ce moment, qu'une source de divertissement. Grâce à son métier, d'Ouville a séjourné une vingtaine d'années à l'étranger. Quatorze ans passés en Italie et sept autres années passées en Espagne firent de lui un grand connaisseur non seulement de la langue, mais aussi de la culture et de la littérature de ces deux pays. Ses compétences linguistiques en tous cas lui valurent une mention de la part de son frère qui en fit l'éloge dans l'avis au lecteur de l'une de ses traductions de l'espagnol qu'il fit publier après sa mort comme « l'homme de toute la France, qui parloit le mieux Espagnol, & qui connoissoit le plus

[192] C'est dans une épître à l'abbé Fouquet que Boisrobert dévoile cette information (voir l'« Épistre à Monsieur l'abbé Fouquet », dans : *Les Epistres en vers et autres œuvres poetiques de Mr. de Bois-Robert-Metel*, Paris, Courbé, 1659, p. 131). En effet, spécialiste en cartographie marine des eaux (selon Furetière, l'hydrographie est « la science qui apprend l'art de naviger, de faire les cartes marines, de conduire les vaisseaux, & de connoistre dans les voyages de long cours le lieu precis où on est » (Antoine FURETIERE, *Dictionnaire universel*, La Haye / Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, vol. II, 1690)), d'Ouville accompagna le comte de Dognon, personnage d'importance pendant les années de la Fronde, dans ses exploits navals dans la Méditerranée. Pour plus de détails sur la vie de d'Ouville, voir Alain HOWE, *Écrivains de théâtre, 1600-1649*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2005, p. 136 et Frederick A. DE ARMAS, « Antoine Le Métel d'Ouville : The 'Lost' Years », *Romance Notes*, XIV:3, 1973, p. 538-543.

parfaitement toutes les graces de cette Langue. »[193] Cette maîtrise de la langue et le fait d'être véritablement entré en contact avec la culture des pays voisins lui ont sans doute permis d'apprécier aussi la culture dramatique de ce pays qui apportait aux auteurs espagnols succès et célébrité.

Néanmoins, quelles étaient les motivations d'un géographe par rapport à la dramaturgie ? D'Ouville lui-même ne dit rien à cet égard lorsqu'il fait publier en 1642 sa première comédie 'à l'espagnole' intitulée *L'Esprit folet*[194]. Il en est de même pour les cinq autres comédies qui ont suivi cette première création. Dans ces circonstances, il est difficile de connaître les motivations de cet auteur qui se révélera plus tard être l'initiateur de ce genre nouveau. Tout au moins pouvons-nous faire des suppositions à partir des informations qui nous sont connues. En effet, *L'Esprit folet* tout en étant la première comédie 'à l'espagnole' de d'Ouville, n'est pas sa première création. Un an auparavant, en 1636-37, il avait déjà donné une tragi-comédie intitulée *Les Trahizons d'Arbiran* qu'il a publiée en 1638[195] accompagnée d'une dédicace à « Monseigneur Bouthiller, conseiller du Roy en ses conseils d'estat, et Privé, et Surintendant de ses Finances » et d'un prologue. Nous savons aujourd'hui que cette première pièce, elle aussi, se base sur une source espagnole, même s'il ne s'agit pas dans ce cas d'une *comedia de capa y espada*. Cependant, le regard vers l'Espagne était déjà là et d'Ouville, malgré le fait de ne pas en avoir fait mention dans l'épître de cette première création, avoue :

> [C]'est la premiere que j'ay faite ; ce que je n'eusse jamais osé entreprendre sans le commandement d'un Maistre à qui personne ne peut, ny ne doit desobeïr, & dont il semble que les commandements portent avec soy, à celuy qui les reçoit, le pouvoir de les exectuer. Si elle a plû, c'est parce qu'il m'a commandé qu'elle fust faite.[196]

Ainsi apprend-on qu'il s'est lancé dans la dramaturgie sous l'influence de ce « Maistre » qui ne peut être que Richelieu[197] dont d'Ouville a pu faire la connaissance à travers son frère Boisrobert, à l'époque très lié au Cardinal. En effet, on peut supposer que d'Ouville lui ait parlé de son long séjour en Espagne – n'oublions pas qu'il y vécut pendant sept

---

[193] BOISROBERT, « Avis au lecteur », dans : D'OUVILLE, *La Fouyne de Séville, ou l'Ameçon des Bourses. Traduit de l'espagnol de Castillo Solorzano*, Paris, Billaine & Courbé, 1661. En effet, à ce qu'il semble, cette dernière traduction de d'Ouville a été trouvée entre ses papiers après sa mort, comme l'explique Boisrobert plus loin dans le même avis au lecteur.

[194] Antoine LE METEL D'OUVILLE, *L'Esprit folet, comédie*, Paris, Toussaint Quinet, 1642.

[195] Antoine LE METEL D'OUVILLE, *Les Trahizons d'Arbiran*, Paris, Courbé, 1638.

[196] Dédicace, *Les Trahizons d'Arbiran*, 1638.

[197] Lancaster fait la même supposition en parlant de ce passage de l'épître (voir LANCASTER 1966, II-1:90).

ans – et probablement de théâtre, cette grande passion que partageait Richelieu. Les succès de la *comedia* en Espagne étant déjà connus en France, pourquoi ne pas penser que le Cardinal lui ait demandé de mettre à profit sa connaissance de la langue et de la culture espagnoles afin de transposer une *comedia* à succès dans le contexte du théâtre français ? La question d'alors était d'essayer de reproduire le succès obtenu dans la Péninsule Ibérique. Dans ce cas, pourquoi d'Ouville ne cite-t-il pas les sources de son inspiration dans l'épître ou le prologue ? Peut-être faut-il tenir compte du fait que cette première tragi-comédie a été créée la même année que *Le Cid* de Corneille en 1637 ? Or nous savons la polémique que *Le Cid* – lui-même d'origine espagnole – a déclenchée si bien que d'Ouville a peut-être préféré garder le silence sur la véritable origine de sa pièce lors de sa publication en 1638 afin d'empêcher toute forme de discrédit alors que la pièce rencontrait un assez grand succès sur scène, comme l'auteur le mentionne dans son épître[198].

On peut également supposer que Richelieu ait invité d'Ouville à se lancer dans la dramaturgie à l'instar de son frère Boisrobert qui était déjà un auteur établi. Mais en tant que débutant, sans savoir-faire ni point de repère, mais connaisseur comme on vient de le voir du théâtre espagnol, il aurait pris des pièces espagnoles comme modèles qu'il francisa au maximum afin de ne pas révéler leur origine étrangère et ainsi l'outil qui lui fournissait l'invention. Dans ce cas, la technique de création de d'Ouville ne s'approcherait-elle pas de ce que l'on désignerait aujourd'hui comme une forme de plagiat ?

Quels que soient le contexte personnel dans lequel d'Ouville a écrit ses premières pièces et les raisons qui l'ont conduit à utiliser des sources espagnoles, il semble avoir toujours utilisé la même technique de travail qui consistait à s'approprier des pièces espagnoles qu'il traduisait en français. Sa stratégie n'a pas varié, même lorsque certains de ses contemporains pouvaient déclarer leurs sources espagnoles – comme on le verra dans la suite. Ainsi, d'Ouville a écrit six comédies 'à l'espagnole' au total sans jamais livrer aucune indication sur ses véritables sources et sa méthode de travail.

---

[198] Dans sa dédicace à M. Bouthiller, d'Ouville commente : « Il est vray, que le peuple y a trouvé des agréemens qu'il n'a point feint de publier tout haut, autant de fois qu'elle a paru sur le Theatre, dont je ne m'estonne point, car je luy ay oüy loüer des choses encor plus mauvaises : Mais qu'elle ait pû surprendre un si grand esprit que le vostre, c'est dequoy je ne suis pas moins glorieux, qu'estonné. » (Dédicace, *Les Trahizons d'Arbiran*, 1638).

Ce succès se voit confirmé par la reconnaissance de plusieurs auteurs contemporains. En effet, la publication des *Trahizons d'Arbiran* est accompagnée de quatre épigrammes dédiées à d'Ouville de la part de Colletet, Chappothon, de Maleval et Rotrou. Les quatre épigrammes louent l'invention des fourbes que le personnage principal fait dans cette pièce.

Une autre question concerne la percée relativement lente de d'Ouville. En effet, si sa première comédie fut représentée en 1638, ce n'est qu'à partir de 1641 que ses créations deviennent plus régulières avec la production à peu près d'une comédie par an. Pourquoi ces débuts hésitants ? Un regard sur l'œuvre de d'Ouville révèle qu'après sa deuxième pièce – celle que nous considérons de nos jours comme la première comédie 'à l'espagnole' – il se tourne déjà vers un autre genre littéraire, laissant même la publication de *L'Esprit folet* inachevée (celle-ci n'ayant été finalisée qu'en 1642). Entre 1643-1644 apparaissent ses quatre tomes des *Contes aux heures perdues*[199], un recueil de diverses histoires tirées de plusieurs sources. Cette nouvelle parution nous laisse supposer que c'est à ce travail que d'Ouville s'est attaché après la création de *L'Esprit folet*, c'est-à-dire entre 1638 et 1643. Parallèlement à la rédaction des contes, il se consacre à nouveau à partir de 1641 à la création de pièces à source espagnole, dont les suivantes apparaissent sur la scène française entre 1641 et 1646 :

Les Fausses Véritez (1641[200] [1643][201]),
L'Absent chez soy (1642[202] [1643]),
La Dame suivante (1643-44 ?[203] [1645]),

---

[199] Antoine LE METEL D'OUVILLE, *Contes aux heures perdues du Sieur d'Ouville, ou le Recueil de tous les bons mots, reparties, équivoques, brocards, simplicités, naïvetés, gasconnades et autres contes facétieux, non encores imprimés*, Paris, Toussaint Quinet. Cet ouvrage comporte quatre tomes qui ont été publiés entre 1643 et 1644.

[200] Antoine LE METEL D'OUVILLE, *Les Fausses Véritez, comédie*, Paris, Toussaint Quinet, 1643.

C'est Henry C. Lancaster qui propose 1641 comme année de représentation (LANCASTER 1966, II-2:432). En outre, il remarque que la pièce a vraiment dû avoir du succès étant donné qu'elle était encore dans le répertoire de l'Hôtel de Bourgogne lors de la saison 1646-47 (Laurent MAHELOT, *Mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi*, éd. Pierre Pasquier, Paris, Champion, 2005, p. 212).

[201] Nous signalons que les dates que nous mettons entre crochets font toujours référence à la date de publication.

[202] Antoine LE METEL D'OUVILLE, *L'Absent chez soy, comédie*, Paris, Toussaint Quinet, 1643.

On manque d'informations sur la possible date de création de cette pièce. Elle ne figure pas dans le *Mémoire de Mahelot*, et Lancaster non plus ne sait avancer aucune information complémentaire. Vu que le « Privilège » date du même jour que celui des *Fausses Véritez* (21 juillet 1642), les deux pièces auraient pu avoir été représentées la même année, même si rien n'exclut non plus que *L'Absent chez soy* ait été créé début 1642. Lancaster propose l'année 1642 que nous reprenons aussi (voir LANCASTER 1966, II-2:779).

[203] Antoine LE METEL D'OUVILLE, *L'Absent chez soy, comédie*, Paris, Toussaint Quinet, 1645.

La date de création est une supposition de notre part : étant donné que la plupart des pièces de d'Ouville sont publiées l'année qui suit leur création, nous présumons qu'en 1644 au plus tard, *La Dame suivante* avait vu les feux de la rampe et était connue du public. Il est certain que cette comédie fut donnée à l'Hôtel de Bourgogne pendant l'année 1646-47 étant donné qu'elle figure dans le répertoire de cette salle (voir MAHELOT 2005:213). Le commentaire de d'Ouville dans la dédicace à cette pièce laisse cependant supposer qu'elle a dû avoir été représentée auparavant, vu qu'il déclare que « [c]ette Comedie a eu l'heur de reüssir sur le Theatre, & d'avoir attiré l'approbation des plus difficiles pour ce qui est du sujet que l'on

Jodelet astrologue (1645[204] [1646]) et finalement
La Coifeuse à la mode (1646[205] [1647])[206].

La suite assez régulière de ses créations permet de supposer que ses pièces ont trouvé un certain succès dans les salles, incitant l'auteur à continuer dans la même voie. Après 1646, s'arrête cependant sa production de comédies 'à l'espagnole'. D'Ouville ne reviendra plus sur ce genre. Dans les années 1650, il se consacrera exclusivement à la traduction de nouvelles espagnoles.

2.2. Lancement et officialisation du genre : Scarron, Pierre Corneille et Brosse

L'année 1643 marque un changement important dans l'établissement de la comédie 'à l'espagnole' en tant que genre au théâtre. Si jusqu'à ce moment elle n'était l'affaire que du seul d'Ouville, qui avait fait représenter en 1642 sa troisième pièce, elle attire tout d'un coup l'intérêt de trois nouveaux auteurs qui font représenter leur première création en 1643 : Scarron, Pierre Corneille et Brosse.

2.2.1. Prise de relais par Scarron pour une contribution durable

Comme d'Ouville, Paul Scarron était débutant en matière de dramaturgie quand il se lança dans la création de comédies en cette année 1643. Les raisons et les motivations qui l'ont conduit à écrire des pièces fondées sur une *comedia* espagnole sont inconnues. Il ne se prononce pas à cet égard. On peut uniquement supposer que la technique de d'Ouville était connue dans les cercles littéraires de l'époque. Dès lors qu'elle générait du succès auprès du public, cette pratique a pu inciter Scarron à suivre l'exemple de d'Ouville pour

---

a trouvé surprenant, extrémement intrigué, & raisonnablement débroüillé » (« A Monseigneur le Duc de Guise », *La Dame suivante*, 1645. Voir aussi LANCASTER 1966, II-2:434).

[204] Antoine LE METEL D'OUVILLE, *Jodelet astrologue, comédie*, Paris, Cardin Besogne, 1646.

Selon Henry Lancaster, cette pièce aurait pu être créée en 1645 et cela par la troupe dans laquelle jouait l'acteur Jodelet à l'époque – soit celle du Théâtre du Marais. Cette pièce figure en outre dans le répertoire des pièces jouées à l'Hôtel de Bourgogne dans la saison 1646-47, elle semble donc avoir été reprise par cette troupe après sa publication (voir MAHELOT 2005:214 et LANCASTER 1966, II-2:437).

[205] Antoine LE METEL D'OUVILLE, *La Coifeuse à la mode, comédie*, Paris, Sommaville & Toussaint Quinet, 1647.

Outre la présence de Philipin dans cette pièce qui laisse à penser qu'elle a été créée à l'Hôtel de Bourgogne (Lancaster 1966, II-2:441), celle-ci figure aussi dans le répertoire de cette salle pour la saison 1646-47 (voir MAHELOT 2005:215).

[206] Nous présenterons les sources espagnoles de chaque pièce plus en détail dans la troisième partie de ce travail (chapitres 8-10). Nous renvoyons le lecteur aussi à l'annexe 1 où figure pour chaque comédie la *comedia* correspondante.

s'établir dans le monde dramatique. Publiant cette même année 1643 sa première œuvre littéraire, un *Recueil de quelques vers burlesques*[207], il fait ses débuts comme dramaturge en donnant *Jodelet ou le Maître valet*[208], comédie qu'il dit avoir faite en seulement trois semaines[209] et qui semble avoir eu un grand succès sur scène. Deux ans plus tard en 1645, il fait représenter sa deuxième création intitulée *Les Trois Dorotées ou le Jodelet soufflet*é[210] qui cependant n'eut pas le même accueil auprès du public. Bien que Scarron l'ait faite publier en 1647, il la remania quelques années plus tard[211] et la republia en 1652 sous un nouveau titre, celui de *Le Jodelet duelliste*[212].

Après cette deuxième pièce, survient cet arrêt temporaire du genre dont nous avons parlé dans les pages précédentes. Mais à la différence des autres auteurs des années 1640, Scarron revient à ce genre qu'il semble affectionner en donnant en 1648-49 *L'Héritier ridicule ou la dame intéressée*[213], puis les quatre pièces suivantes :

Dom[214] *Japhet d'Arménie* (1651-52[215] [1653]),

---

[207] *Recueil de quelques vers burlesques*, Paris, Quinet, 1643.

[208] Paul SCARRON, *Jodelet ou le Maistre valet*, Paris, Toussaint Quinet, 1645.

[209] Dans épître dédicatoire « A Monsieur Le Commandeur de Souvré », Scarron écrit sur sa comédie : « je me vante de l'avoir faite en trois semaines », (« A Monsieur Le Commandeur de Souvré », *Jodelet ou le Maître valet*, 1645).

[210] Paul SCARRON, *Les Trois Dorotées ou le Jodelet soufflet*é, Paris, Toussaint Quinet, 1647.

[211] Probablement il a fait ce remaniement en 1650-1651 selon Jonathan Carson (« Introduction », dans : Paul Scarron, *Le Jodelet duelliste*, éd. J. Carson, Genève, Droz, 2000, p. 9).

[212] Paul SCARRON, *Le Jodelet duelliste*, Paris, Toussaint Quinet, 1652. Pour plus de détails sur les deux versions de cette pièce, nous renvoyons à l'introduction de l'édition critique de cette pièce réalisée par Jonathan Carson (CARSON 2000:25 *sqq*.). Celui-ci constate sur la première version : « Que Scarron ait trouvée [sic] insatisfaisante la première version de la pièce ne doit pas nous étonner. Elle comprend des failles de structure, donc de technique, qu'un écrivain moins habile eût trouvées gênantes, ce qui fut presque certainement le cas pour Scarron parce que celle-ci sera la seule de ses pièces à subir des corrections aussi substantielles. Il existe donc deux versions d'une seule pièce, une identité double qui a entraîné une certaine confusion au cours des années. Il faut parler de deux textes différents » (CARSON 2000:26).

[213] Paul SCARRON, *L'Héritier ridicule, ou la dame intéressée*, Paris, Toussaint Quinet, 1650. Pour la date de création, voir LANCASTER 1966, II-2:453, n. 2.

[214] Le titre espagnol Don a parfois été traduit en français par le titre Dom (c'est le cas notamment de Dom Japhet et de Dom Bertrand). Cependant, nous le trouverons également sous son orthographe originale Don pour certains personnages repris tels quels. Dans notre étude, nous avons choisi de suivre fidèlement le choix des dramaturges.

[215] Paul SCARRON, *Dom Japhet d'Arménie,* Paris, Augustin Courbé, 1653.

Selon Henry C. Lancaster, cette pièce a été représentée pour la première fois en 1647 (LANCASTER 1966, II-2:453, n. 2). Cependant et comme le fait remarquer Jacques Truchet dans son édition de *Dom Japhet d'Arménie* (Jacques TRUCHET, « Notice » sur *Dom Japhet d'Arménie*, dans : Jacques SCHERER / Jacques TRUCHET (éds.), *Théâtre du XVII*[e] *siècle*, Paris, Gallimard, vol. II, 1986, p. 1435), Raymond Picard et Robert Garapon ont pu établir la date correcte de représentation à partir des allusions faites dans l'une des nouvelles de Scarron (*Nouvelles françaises, ou les Divertissements de la princesse Aurélie*, Paris, 1656,

Le Gardien de soy-mesme (1655[216] [1655]),
Le Marquis ridicule ou La Comtesse faite à la hâte (1655[217] [1656]),
La Fausse Apparence (1657[218] [1663])[219].

Au total, Scarron a écrit sept comédies 'à l'espagnole' – plus une autre pièce 'à l'espagnole' qu'il désigna comme une tragi-comédie : *L'Écolier de Salamanque* (1654)[220].

---

p. 179-180). Robert Garapon corrige cette datation dans l'introduction de son édition du *Roman comique* de Scarron et révèle que la création de cette pièce a dû avoir eu lieu en 1651-1652 (Robert GARAPON, « Introduction », dans : Paul Scarron, *Le Roman comique*, Paris, Imprimerie nationale, 1980, p. 12, n. 1.) L'auteur y annonce l'article « Quand fut créé *Don Japhet d'Arménie* ? » qu'il dit avoir écrit en collaboration avec Raymond Picard et qui devait paraître dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*. Cependant, nous n'avons pu trouver cet article.

[216] Paul SCARRON, *Le Gardien de soy-mesme, comédie*, Paris, Antoine de Sommaville, 1655.

Selon LANCASTER (1966, III-1:76, n. 1), cette comédie aurait été créée à la fin 1654 ou au début de l'année suivante. Sachant que *Le Gardien de soy-mesme*, représentée par la Troupe royale, a été concurrencée par *Le Geôlier de soy-mesme*, comédie de Thomas Corneille s'inspirant de la même source espagnole et créée au Théâtre du Marais, Georges Forestier propose une date beaucoup plus proche entre la création des deux pièces, car autrement on ne parlerait pas de concurrence mais de succession – ce qui vraisemblablement n'a pu être le cas. Georges Forestier explique donc : « Dès lors, dans la mesure où il est impossible d'avancer la date de création du *Geôlier* parce que le théâtre du Marais a rouvert en avril [1655], c'est celle du *Gardien* qui nous paraît devoir être remise en cause. Elle a donc bien pu être créée avant l'autre, mais guère plus qu'une dizaine de représentations plus tôt – ou alors il faut revoir un autre aspect de la question et considérer que *Le Gardien* a eu du succès ! –, c'est-à-dire trois semaines. Si l'on tient compte du relâche de Pâques (vers mars), on peut faire remonter la création de la pièce au plus tôt en février 1655. » (Georges Forestier, « Préface », dans : Paul SCARRON / Thomas CORNEILLE, *Le Gardien de soy-mesme (1655) – Le Geôlier de soy-mesme (1656)*, éd. Élisabeth Montet, Toulouse / Paris, Société de littératures classiques / Klincksieck, 1995, p. IX, n. 1).

[217] Paul SCARRON, *Le Marquis ridicule, ou la Comtesse faite à la haste*, Paris, A. de Sommaville / G. de Luyne, 1656.

Voir LANCASTER 1966, III-2:864. Élisabeth Montet mentionne que cette pièce de même que la suivante « ne restèrent qu'un court moment à l'affiche. » (Elisabeth Montet « Introduction », dans : Paul Scarron / Thomas Corneille, *Le Gardien de soy-mesme (1655) – Le Geôlier de soy-mesme (1656)*, éd. Élisabeth Montet, Toulouse / Paris, Société de littératures classiques / Klincksieck, 1995, p. XVIII). Cela peut paraître étonnant vu que Scarron explique dans sa dédicace à l'abbé Fouquet que « c'est à mon gré la mieux escritte de toutes celles que j'ay données au Public, depuis que mon malheur m'a reduit à n'avoir rien de meilleur à faire, & ce sera celle qui m'aura le mieux reussi, si elle a vostre approbation » (Dédicace, *Le Marquis ridicule*, 1656).

[218] Paul SCARRON, *La Fausse Apparence*, dans : *Les Dernières Œuvres de Monsieur Scarron, divisées en deux parties […]*, vol. 2, Paris, G. de Luyne, 1663.

Il ne règne pas de certitude sur la date de création de cette pièce. Selon Paul Morillot, cette pièce n'a jamais été représentée (Paul MORILLOT, *Scarron, étude biographique et littéraire*, Paris, Lecène et Oudin, 1688 ; rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 306). Sophie Wilma Deierkauf Holsboer, en revanche, classe cette pièce dans le répertoire de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne de l'année 1657, date que nous adoptons (voir S. W. DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, vol. II : « Le Théâtre de la Troupe royale, 1635-1680 », Paris, Nizet, 1970, p. 85 ; voir aussi LANCASTER 1966, III-2:864). *La Fausse apparence* n'a été publiée qu'après la mort de Scarron dans une compilation de ses œuvres posthumes.

[219] Pour une information exacte sur la source espagnole de chaque pièce, nous renvoyons le lecteur à l'annexe 1.

[220] Paul SCARRON, *L'Escolier de Salamanque, ou les Généreux Ennemis. Tragi-comédie de Mr Scarron*, Paris, Antoine de Sommaville, 1655.

Une analyse du rythme auquel il a produit ses pièces – deux ans en moyenne entre deux créations – nous montre une certaine régularité de l'auteur et son attachement au théâtre espagnol tout au long de sa vie. Nous retiendrons aussi qu'il a été le premier à avoir fait redémarrer le genre en 1648 après son interruption entre 1646 et 1648.

2.2.2. Pierre Corneille justifie ses choix et officialise le genre

La même année que Scarron fait ses débuts comme dramaturge, Pierre Corneille donne lui aussi sa première comédie 'à l'espagnole' : *Le Menteur*, publiée un an plus tard, en 1644[221]. Pourtant, ce n'est pas son premier contact ni avec le théâtre ni avec un modèle espagnol. À cette époque vers 1643-1644, Pierre Corneille était un dramaturge réputé, sa situation professionnelle était établie et, depuis sa première création en 1629, il avait déjà créé douze pièces. Il cumulait donc quatorze ans d'expérience dans l'écriture dramatique – quatorze années au cours desquelles il avait expérimenté presque tous les genres (des tragédies, une tragi-comédie et plusieurs comédies) – ainsi que le feu des critiques, attaques et justifications littéraires au moment de la sortie de sa tragi-comédie *Le Cid*. C'est d'ailleurs cette pièce qui l'a fait entrer en contact avec le théâtre espagnol.

À la différence des deux précédents créateurs qui ne nous laissent aucune information sur leurs motivations, Pierre Corneille s'explique sur les raisons qui l'ont conduit à s'inspirer du théâtre espagnol. Dans l'épître à son *Menteur*, il explique d'abord son choix du genre comique, le genre qu'il avait utilisé à ses débuts une quinzaine d'années plus tôt et vers lequel il revient après avoir donné cinq tragédies[222] :

> […] j'ai fait *Le Menteur* pour contenter les souhaits de beaucoup d'autres, qui suivant l'humeur des Français aiment le changement et, après tant de poèmes graves dont nos meilleures plumes ont enrichi la scène, m'ont demandé quelque chose de plus enjoué qui ne servît qu'à les divertir. […] dans celui-ci [*Le Menteur*] j'ai voulu tenter ce que pourrait l'agrément du sujet dénué de la force des vers. Et d'ailleurs étant obligé au genre comique de ma première réputation, je ne pouvais l'abandonner tout à fait sans quelque espèce d'ingratitude.[223]

---

[221] Pierre CORNEILLE, *Le Menteur*, Rouen / Paris, Antoine de Sommaville, 1644.

[222] *Médée*, 1634-35 [1639], *Horace*, 1640 [1641], *Cinna ou la Clémence d'Auguste*, 1640-41 [1643], *Polyeucte martyr*, 1641-42 [1643] et *Pompée*, 1642-43 [1644]. En 1635-36, il avait encore créé la comédie *L'Illusion comique* [1639], et en 1637 la tragi-comédie *Le Cid* [1637] que Corneille nomma plus tard tragédie (dates selon LANCASTER 1966, II-2 :777-781).

[223] « Épître », *Le Menteur*, éd. 1984:3. Quand une édition moderne de nos pièces existe, nous l'utiliserons comme référence et préciserons la page du passage ou de la citation à laquelle nous renvoyons.

Or s'il change de genre une nouvelle fois, c'est – comme il dit – pour contenter le souhait de son public qui le lui demande, et ce public, amateur de changement, semble être à la recherche de pièces divertissantes. À en juger par cette information, le moment semble propice au retour en grâce des comédies, ce qui a probablement facilité l'accueil des comédies 'à l'espagnole' à cette époque. Rappelons, comme nous l'avons vu dans le chapitre 2, que cette inclination pour les comédies n'avait pas toujours existé.

Dans son épître, Corneille indique ensuite que son recours à une source espagnole correspond en fait à la stratégie qu'il avait déjà utilisée au moment de créer sa première tragédie :

> Il est vrai que, comme alors que je me hasardai à le quitter [le genre comique], je n'osai me fier à mes seules forces, et que pour m'élever à la dignité du tragique, je pris l'appui du grand Sénèque, à qui j'empruntai tout ce qu'il avait donné de rare à sa *Medée* : ainsi quand je me résolu de repasser du héroïque au naïf, je n'ai osé descendre de si haut sans m'assurer d'un guide, et me suis laissé conduire au fameux Lope de Vega, de peur de m'égarer dans les détours de tant d'intriques que fait notre Menteur.[224]

Pour s'élever à « la dignité du tragique », il avait donc pris « appui » sur Sénèque et, pour ne pas perdre de hauteur en passant du genre de la tragédie à celui de la comédie, il s'est « laissé conduire » par Lope de Vega, grand et célèbre dramaturge de la *comedia* espagnole qu'il a pris comme « guide »[225]. Vu les termes grandiloquents que Corneille emploie pour décrire l'emprise de son modèle sur lui – des termes comme « conduire » et « guide » –, il semble donc que le théâtre espagnol l'ait aidé à trouver son chemin. Cette observation est doublement intéressante, car on relève ici que Corneille met Lope de Vega au même niveau que Sénèque. Selon lui, le fait de s'appuyer sur le plus prestigieux des guides tels

[224] « Épître », *Le Menteur*, éd. 1984:3-4.

[225] Pierre Corneille cite Lope de Vega comme « guide » car il croyait que *La verdad sospechosa* était de la plume du « Fénix d'Espagne ». En effet, cette *comedia* est parue la première fois dans un recueil de pièces de Lope de Vega (dans la *Parte Veynte y dos de las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio y las mejores que hasta ahora han salido*, Zaragoza, Pedro Verges, 1630) à partir duquel Pierre Corneille a dû tirer sa source. Mais cette pièce a été intercalée par erreur dans ce recueil. Le véritable auteur, Juan Ruiz de Alarcón, révéla cette erreur lors qu'il publia *La verdad sospechosa* dans son propre recueil de pièces quatre ans plus tard (*Parte segunda de las comedias del licenciado Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1634), revendiquant ainsi la paternité de cette *comedia* et condamnant le travail incorrect des imprimeurs (voir l'introduction de ce récueil). Pierre Corneille n'a appris cette erreur que beaucoup plus tard. Dans l'« Examen » du *Menteur*, il explique : « On l'a attribué [cette pièce] au fameux Lope de Vègue, mais il m'est tombé depuis peu entre les mains un volume de don Juan d'Alarcón, où il prétend que cette comédie est à lui, et se plaint des imprimeurs qui l'ont fait courir sous le nom d'un autre. Si c'est son bien, je n'empêche pas qu'il ne s'en ressaisisse. De quelque main que parte cette comédie, il est constant qu'elle est très ingénieuse. » (« Examen », *Le Menteur*, éd. 1984:7).

que Sénèque ou Lope de Vega semble être un gage de qualité dans un cas comme dans l'autre ! Il justifie son choix par rapport à sa quête de perfection. Pour le genre de la comédie, Corneille désigne donc son modèle en la personne du dramaturge contemporain Lope de Vega.

Si Corneille expose si librement les raisons de ses choix dans cette épître du *Menteur*, c'est qu'il cherche à intégrer sa nouvelle création dans son œuvre. Il justifie alors le fait de revenir à la comédie par une sorte de commande que le public lui fait, demandant « quelque chose de plus enjoué qui ne servît qu'à les divertir », comme on vient de le voir dans l'extrait cité. Son passage à la comédie 'à l'espagnole' ne lui sert donc pas de tremplin pour s'établir en tant qu'auteur, mais il contribue certainement à la montée en estime de ce genre auprès du public, légitimant en quelque sorte le recours à des pièces espagnoles comme source d'inspiration.

Après *Le Menteur*, Corneille donne un an plus tard une deuxième comédie basée sur un modèle espagnol, *La Suite du Menteur*[226], pour laquelle il s'appuie une deuxième fois, comme il le croit, sur Lope de Vega. Déjà dans l'épître du *Menteur*, il n'avait pas exclu de s'inspirer une nouvelle fois du théâtre espagnol. Ces deux comédies resteront cependant sa seule contribution au genre de la comédie 'à l'espagnole' sur lequel il ne reviendra plus dans sa carrière[227] dès lors qu'il va se consacrer à la création de tragédies.

2.2.3. Contribution éphémère de Brosse

La contribution de Brosse au genre de la comédie 'à l'espagnole' se limite à une seule pièce : *Les Innocens coupables* qu'il fit représenter en 1643 et qu'il publia en 1645[228]. À propos des raisons qui l'ont amené à s'intéresser à ce genre dont la mode était sans doute déjà lancée après les succès de Scarron et de Pierre Corneille, ce jeune auteur ne se prononce pas. Nous savons seulement qu'il a commencé sa carrière de dramaturge depuis seulement un an, en 1642, et qu'il a expérimenté pendant toute sa carrière presque

[226] Pierre CORNEILLE, *La Suite du Menteur*, Rouen / Paris, Antoine de Sommaville, 1645.

[227] Corneille s'inspirera à nouveau de modèles espagnols en créant sa comédie héroïque *Dom Sanche d'Aragon* (1649 [1650]), mais cette pièce n'est pas une comédie 'à l'espagnole' du type des deux comédies dont on vient de parler. Il s'agit plutôt d'une inspiration de deux modèles dont l'un est certes une *comedia* espagnole – *El palacio confuso* de Mira de Amescua – et l'autre est un roman à sujet espagnol d'un auteur français, Juvenel, intitulée *Dom Pélage, ou l'Entrée des Maures en Espagne*. Nous considérons donc cette comédie de Corneille comme une variante à part.

[228] BROSSE, *Les Innocens coupables*, Paris, A. de Sommaville / A. Courbé / T. Quinet / Ch. de Sercy, 1645.

tous les genres[229] « cherchant sans doute à démontrer les diverses facettes de son talent », comme le fait remarquer Georges Forestier[230]. Vu la diversité de son répertoire, nous pouvons supposer que Brosse a voulu s'essayer à tous les types de pièces : tragédie, tragi-comédie, comédie, et que son passage par la comédie 'à l'espagnole' n'était qu'une étape dans sa carrière.

2.3. Développement du genre pendant et après la Fronde

Comme on l'a vu précédemment, Scarron produit une comédie 'à l'espagnole' pendant la Fronde assurant la continuité du genre entre les années 1640 et 1650. Un nouveau groupe d'auteurs ne va pas tarder à s'unir à lui : Thomas Corneille découvre l'écriture dramatique à travers l'adaptation de *comedias* à la scène française et Boisrobert se lance également dans cette voie inaugurée par son frère.

2.3.1. Thomas Corneille, le début d'une carrière de dramaturge

Thomas Corneille rejoint le cercle des adaptateurs de la *comedia* en France dans la troisième phase faisant représenter en 1649 sa première pièce *Les Engagemens du hazard*[231]. Il s'agit de son début comme dramaturge. En donnant coup sur coup les trois

---

[229] Il commença sa carrière comme dramaturge en donnant en 1642 une tragi-comédie, *La Stratonice ou le malade d'amour* [1644], suivie deux ans plus tard d'une comédie intitulée *Les Songes des hommes esveillez* [1646]. En 1645, il fit représenter une tragédie, *Le Turne de Virgile* [1647]. Sa carrière se terminera quelques années plus tard avec la comédie *L'Aveugle clairvoyant* [1650] jouée en 1648/49.

[230] Georges FORESTIER, « Introduction », dans : BROSSE, *Les Songes des hommes esveillez*, éd. G. Forestier, Paris, Nizet, 1984, p. 15.

[231] Thomas CORNEILLE, *Les Engagemens du hazard*, Rouen / Paris, L. Maurry / A. Courbé, 1657.

La création de cette première comédie de Thomas Corneille pose des problèmes de datation que nul n'a pu résoudre jusqu'ici. Les Frères Parfaict (Claude et François PARFAICT, *Histoire du Théâtre françois*, Paris, Le Mercier / Saillant, 1746, vol. VII, p. 190) aussi bien que Gustave Reynier (G. REYNIER, *Thomas Corneille. Sa vie est son théâtre*, [1892], Genève, Slatkine, 1970, p. 191) situaient la représentation de cette première pièce de Thomas Corneille en 1647, sans que Henry Lancaster en soit convaincu. En effet, ce dernier propose plutôt l'année 1649 pour la première création des *Engagemens du hazard* (LANCASTER 1966, II-2:749-750) étant donné que c'est en cette année qu'il est censé avoir terminé ses études de droit (voir REYNIER 1970:4). Gustave Reynier, en revanche, situe les débuts de Thomas Corneille comme dramaturge avant la fin de sa carrière de droit. Sophie Wilma Deierkauf-Holsboer se range à l'avis de Gustave Reynier considérant « impensable que le jeune poète ait cédé ses deux premières pièces dramatiques pour la représentation de la troupe royale en pleine Fronde, dans une période de troubles et de combats, à un moment donc, où les spectateurs désertaient le théâtre. » (DEIERKAUF-HOLSBOER 1970:65). Nous adoptons néanmoins la date de 1649 étant donné qu'elle nous paraît plausible à cause de la mention faite par l'auteur dans sa dédicace où il explique que ce « premier essay de Poësie […] parut il y a sept ou huit ans sur le Theatre de l'Hostel de Bourgogne » (« Epistre », *Les Engagemens du hazard*, 1657). L'achevé d'imprimer de la pièce datant du 9 décembre 1656, cette comédie a dû vraisemblablement être représentée entre 1648 et 1649. C. J. Gossip, qui pourtant a essayé d'établir une chronologie des pièces de Thomas Corneille, n'arrive pas non plus à une conclusion définitive (voir

pièces suivantes, on devine que les comédies 'à l'espagnole' sont définitivement le genre dans lequel il a fait ses premiers pas :

Le Feint Astrologue (1650[232] [1651]),
Dom Bertrand de Cigarral (1651[233] [1652]) et
L'Amour à la mode (1651[234] [1653]).

Ensuite, dans un deuxième temps où il s'adonne aussi au genre de la tragédie[235], il crée quatre autres comédies 'à l'espagnole' :

Les Illustres Ennemis (1655[236] [1657]),
Le Geôlier de soy-mesme (1655[237] [1656]),
Le Charme de la voix (1656[238] [1658]) et
Le Galand doublé (1659[239] [1660]).

Au total, Thomas Corneille a écrit huit comédies 'à l'espagnole'. Les raisons qui l'ont poussé à tenter sa chance comme auteur précisément dans ce genre de comédie nous sont inconnues. Il ne se prononce pas non plus sur ce fait. Peut-être cette idée vient-elle de

---

C. J. GOSSIP, « Vers une chronologie des pièces de Thomas Corneille. I. Des premières comédies à la veille des tragédies », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 4, 1974, p. 665-678).

[232] Thomas CORNEILLE, *Le Feint Astrologue*, Rouen / Paris, Laurens Maurry / Charles de Sercy, 1651. Pour la date de création, voir LANCASTER 1966, II-2:749-750 et 781.

[233] Thomas CORNEILLE, *Dom Bertrand de Cigarral*, Rouen / Paris, P. Le Petit / Ch. de Sercy, 1652.

Se référant à une allusion donnée par l'auteur dans le texte (il s'agit d'une lettre qui apparaît dans l'acte I, scène 6, datée du 19 mai 1651), Henry C. Lancaster date la première représentation de cette pièce au 19 mai 1651 (LANCASTER 1966, II-2:750).

[234] Thomas CORNEILLE, *L'Amour à la mode*, Rouen / Paris, L. Maurry / G. de Luyne, 1653. Pour la date de création, voir LANCASTER 1966, II-2:750.

[235] En 1656, Thomas Corneille a fait représenter sa première tragédie *Timocrate* [1658], puis *Bérénice* [1659] et *La Mort de l'Empereur Commode* [1659] ; en 1658, il donna sa tragédie *Darius* [1659].

[236] Thomas CORNEILLE, *Les Illustres Ennemis*, Rouen / Paris, L. de Maurry / Augustin Courbé, 1657.

Nous adoptons la date établie par Sophie Wilma Deierkauf-Holsboer dans son ouvrage sur le Théâtre du Marais (S. W. DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le Théâtre du Marais*, vol. II : « Le Berceau de l'Opéra et de la Comédie-française, 1648-1675 », Paris, Nizet, 1958, p. 84).

[237] Thomas CORNEILLE, *Le Geôlier de soy-mesme*, Rouen / Paris, L. Maurry / Guillaume de Luynes, 1656.

Étant donné que la pièce précédente, *Les Illustres Ennemis*, a probablement été créée au début de 1655, Henry Lancaster pense que *Le Geôlier de soy-mesme* a vu les feux de la rampe plutôt vers la fin de cette même année (cf. LANCASTER 1966, III-1:78, n. 4). L'établissement des dates du *Gardien de soy-mesme* de Scarron et du *Geôlier de soy-mesme* par Georges Forestier, qui prend en compte la concurrence que les deux théâtres parisiens se livraient au sujet de la création de ces deux comédies (voir *supra*, voir aussi FORESTIER 1995: IX, n. 1), nous paraît plus pertinente. *Le Geôlier de soy-mesme* a donc été très certainement représenté très peu de temps après *Les Illustres Ennemis*, au mois d'avril de 1655.

[238] Thomas CORNEILLE, *Le Charme de la voix, comédie*, Rouen / Paris, L. Maurry / A. Courbé / G. de Luyne, 1658. Pour la date de création, voir LANCASTER 1966, III-1:83, n. 13.

[239] Thomas CORNEILLE, *Le Galand doublé*, Paris, A. Courbé et G. de Luynes, 1660. Pour la date de création, voir LANCASTER 1966, III-1:303.

son frère aîné, Pierre Corneille, qui a pu lui proposer le choix de modèles comme source d'inspiration et d'orientation pour commencer à écrire des pièces de théâtre. Sa première comédie, *Les Engagemens du hazard*, qui ne fut qu'un « premier essay de Poësie », comme il le dit lui-même[240], ayant été publiée tardivement suite à différents problèmes relatés par l'auteur dans la dédicace, en est la preuve. Thomas Corneille y explique ouvertement que ce n'était pas son intention de faire publier son œuvre de débutant, « que je panchois entierement à le supprimer », comme il dit. Mais devant la réaction contraire de son dédicataire, il se voit obligé de retoucher cette pièce, intégrant notamment une deuxième source espagnole. La version publiée de cette comédie est donc le produit de deux sources espagnoles et ne correspond plus à la pièce originale qui a été jouée devant le public parisien en 1649. Malheureusement, nous ne disposons plus aujourd'hui de ce qui fut la version originale de cette première pièce de Thomas Corneille. Néanmoins, sa contribution à ce genre se poursuivra jusqu'à la fin de cette mode lancée quelques années plus tôt. En effet, Thomas Corneille est l'auteur qui a écrit la dernière comédie 'à l'espagnole' qui fut créée en 1659 : *Le Galand doublé*.

2.3.2. Boisrobert se lance dans la voie inaugurée par son frère

À la différence de la plupart des auteurs se lançant dans le genre de la comédie 'à l'espagnole' comme point de départ de leur carrière de dramaturge, Boisrobert, comme Pierre Corneille à l'époque, n'était pas un débutant dans le champ littéraire lorsqu'il a écrit sa première pièce. Proche de Richelieu dont il était devenu secrétaire littéraire dès 1627, il faisait partie des Cinq Auteurs, cette petite association de dramaturges composée, à part lui, de Guillaume Colletet, Pierre Corneille, Claude de L'Estoile et Jean Rotrou dont la mission était de traduire les idées du Cardinal en créations dramatiques. De sa plume sortirent ensuite six autres pièces de tous genres, de sorte que vers la fin des années 1640, il cumulait déjà une longue carrière dramatique.

On ignore les raisons qui ont conduit Boisrobert à s'embarquer dans le genre de la comédie 'à l'espagnole', surtout aussi tardivement. Sachant que son frère d'Ouville avait déjà créé de telles comédies une décennie auparavant, on pourrait cependant penser à une « succession » de sa part. Selon Francisco Guivara Quiel, qui a récEmment étudié et édité tout le théâtre de Boisrobert inspiré de la littérature espagnole, « il est certain que

[240] « Epistre », *Les Engagemens du hazard*, 1657.

l'influence de d'Ouville sur son frère a dû être déterminante. »[241] Quelles que soient ses motivations, tout comme d'Ouville, Scarron et Thomas Corneille, celui-ci figure parmi les plus grands contributeurs à ce type de comédies, et ce dans les années 1650. Au total, il comptabilise sept comédies 'à l'espagnole' :

La Jalouse d'elle-mesme (1648-49 [1650])[242],
Les Trois Orontes (1651 [1653])[243],
La Folle Gageure ou Les Divertissements de la comtesse de Premboc (1652 [1653])[244],
Les Généreux Ennemis (1654 [1655])[245],
L'Inconnue (1654 [1655])[246],
L'Amant ridicule (1655[247] [1655]), pièce en un acte,
Les Apparences trompeuses (1655 ? [1656])[248].

Par ailleurs, il écrit également deux tragi-comédies 'à l'espagnole' intitulées *Cassandre, comtesse de Barcelone* (1653)[249] et *Les Coups d'amour et de fortune* (1655)[250].

---

[241] Francisco GUEVARA QUIEL, *Édition critique du théâtre et des nouvelles « à l'espagnole » de l'Abbé de Boisrobert*, Thèse de doctorat dirigée par Georges Forestier, Université Paris-La Sorbonne, 2009, vol. I : « Introduction », p. XLIII.

[242] François LE METEL DE BOISROBERT, *La Jalouse d'elle-mesme*, Paris, Courbé, 1650.

Pour la plupart des pièces de Boisrobert, on ignore la date exacte de création. En cas de doute, nous suivons les propositions de Henry C. Lancaster. Ici, voir LANCASTER 1966, II-2:781.

[243] François LE METEL DE BOISROBERT, *Les Trois Orontes*, Paris, Courbé, 1653. Pour la date création, voir LANCASTER 1966, II-2:745, n. 19.

[244] François LE METEL DE BOISROBERT, *La Folle Gageure, ou Les divertissements de la Comtesse de Pembroc*, Paris, Augustin Courbé, 1653. Nous suivons la date de créations proposée par LANCASTER 1966, II-2:745.

[245] François LE METEL DE BOISROBERT, *Les Généreux Ennemis*, Paris, Guillaume de Luyne, 1655. Bien que Scarron ait commencé à écrire sa pièce avant Boisrobert, la première à avoir été représentée sur scène est la comédie de l'abbé, comme l'explique LANCASTER 1966, III-1:73-74.

[246] François LE METEL DE BOISROBERT, *L'Inconnue*, Paris, Guillaume de Luyne, 1655. Pour la date de création, nous nous tenons à la proposition de LANCASTER 1966, III-2:863.

[247] François LE METEL DE BOISROBERT, *L'Amant ridicule, comédie représentée dans le Balet du Roy*, Paris, Guillaume de Luyne, 1655. Concernant la date de création il n'existe cette fois-ci pas de doute, cette petite comédie a été créée au Balet des Plaisirs qui eu lieu entre le 4 et le 8 février 1655 (Claude & François PARFAICT, *Histoire du Théâtre François, depuis son origine jusqu'à présent*, vol. VIII, Paris, Le Mercier / Saillant, 1746, p. 115, n. a.).

[248] François LE METEL DE BOISROBERT, *Les Apparences trompeuses*, Paris, Guillaume de Luynes, 1656. Pour la date de création, voir LANCASTER III-2:863.

[249] François LE METEL DE BOISROBERT, *Cassandre, Comtesse de Barcelone, Tragi-comédie*, Paris, Augustin Courbé, 1654.

[250] François LE METEL DE BOISROBERT, *Les Coups d'amour et de fortune, ou l'Heureux Infortuné, Tragi-comédie*, Paris, Guillaume de Luyne, 1656.

Un regard sur les dates de création montre que la production de Boisrobert se concentre sur seulement six ans ! Il est donc l'auteur ayant écrit le plus de comédies 'à l'espagnole' en le moins de temps, son rythme étant celui d'une pièce par an. Entre 1655 et 1656, il donne même plusieurs pièces de différents genres. Après une dernière tragi-comédie représentée en 1657, *Théodore, Reyne de Hongrie*[251], il quitte cependant la création dramatique et ne publie que des *Nouvelles héroïques et amoureuses*[252] et des *Epître en vers et autres œuvres poétiques*[253] pour se retirer ensuite définitivement de la littérature.

2.3.3. Lambert, une contribution marginale

Lambert est le dernier auteur à s'être lancé dans la création d'une comédie 'à l'espagnole'. Sa contribution à ce genre de comédie se réduit à une seule pièce intitulée *Les Sœurs jalouses ou l'escharpe et le brasselet*, laquelle fut représentée en 1658[254]. Cependant, c'est sa première comédie, *La Magie sans magie*[255], créée deux ans auparavant en 1656, qui marque ses débuts de dramaturge. Sur les raisons qui l'ont amené à s'intéresser si tardivement à un genre de comédie sur le point de s'éteindre, il ne se prononce pas non plus. On peut cependant relever qu'il nourrissait déjà un intérêt pour l'espagnol au vu de sa première comédie. Malgré le fait qu'il précise dans son avis au lecteur des *Sœurs jalouses* qu'elle « n'a rien d'Espagnol que les Acteurs & le lieu de la Scene »[256], le titre semble être en fait une traduction de celui d'une *comedia* de Calderón de la Barca : *El encanto sin encanto*. Une lecture des deux textes révèle cependant que ces deux pièces de théâtre portent sur des sujets différents. Ceci dit, de l'avis des critiques Ernest Martinenche et Charles Mazouer, *La Magie sans magie* comporte un mélange d'incidents que l'on retrouve dans *Les Deux Pucelles*, *Le Fantôme amoureux* et *Le Feint Astrologue*, adaptations respectivement de Rotrou, Quinault et Thomas Corneille. Selon

---

[251] François LE METEL DE BOISROBERT, *Théodore, Reyne de Hongrie*, *Tragi-comédie*, Paris, Pierre Lamy, 1658.

[252] François LE METEL DE BOISROBERT, *Les Nouvelles héroïques et amoureuses*, Paris, Pierre Lamy, 1657.

[253] François LE METEL DE BOISROBERT, *Les Epistres en vers et Autres œuvres poétiques de M. de Bois-Robert Métel*, Paris, Augustin Courbé, 1659.

[254] LAMBERT, *Les Sœurs jalouses*, Paris, Charles de Sercy, 1661.

[255] LAMBERT, *La Magie sans magie*, Paris, Charles de Sercy, 1661. Pour la reconstruction des dates de création des deux pièces de Lambert, voir LANCASTER 1966, III-1:113.

[256] « Advertissement au lecteur », *Les Sœurs jalouses*, 1661.

Charles Mazouer, « [s]'il n'a pas adapté une *comedia* particulière, Lambert s'est inspiré de plus d'une situation connue dans les *comedias* ou utilisée par des imitateurs français du théâtre espagnol »[257]. Il s'agirait donc d'une comédie qui montre de la couleur espagnole sans pour autant tirer ses racines d'une source ibérique précise – une autre manière en définitive de porter des sujets espagnols sur scène.

2.4. Coup d'arrêt des comédies 'à l'espagnole' à la fin des années 1650

Répondant pendant une vingtaine d'années au goût du public, la vogue des comédies tirées de pièces espagnoles s'arrête à la fin des années 1650. En 1659, Thomas Corneille est le dernier dramaturge à donner ce qui fut la dernière pièce de ce genre. À ce moment-là, nous constatons que la mode était passée et que le goût pour l'espagnol avait pâli, laissant alors la voie libre à Molière.

Cependant, avant que l'illustre Molière ne s'imposât, il est intéressant de noter que malgré l'arrêt de la production des comédies 'à l'espagnole', celles-ci vivaient encore de leur écho. En effet, parmi les pièces que Molière joua avec sa troupe lorsque celle-ci ne disposait pas encore d'un répertoire assez large, se trouvent des comédies 'à l'espagnole' créées par Scarron, Thomas et Pierre Corneille et Boisrobert. Les comédies qu'il fit jouer le plus souvent sont *Dom Japhet d'Arménie*, *L'Héritier ridicule*, *Le Menteur*, *Jodelet ou le Maître valet*, et *Le Geôlier de soy-mesme*[258] ainsi que *Le Gouvernement de Sancho Pança* qui appartient à la trilogie que Guérin de Bouscal écrit sur le thème du célèbre ouvrage de Cervantès[259]. La première comédie de Scarron, qui entre 1659 et 1662 fut jouée 15 fois par

---

[257] Charles Mazouer, « Préface », dans : LAMBERT, *La Magie sans magie*, éd. de Ch. Mazouer, Strasbourg, Cicero, 1992, p. 9. Voir aussi LOSADA GOYA 1999:100 *sq*.

[258] Notons que dans le *Registre* de La Grange, cette comédie est appelée à quatre reprises *Le Geôlier de soy-mesme* alors que dans la plupart des cas, elle apparaît sous le titre *Jodelet prince*.

[259] Selon l'ouvrage de Sylvie Chevalley qui présente le répertoire des pièces que la troupe de Molière a jouées de Pâques 1659 au 17 février 1673, la comédie que Molière a fait représenter le plus souvent est *Dom Japhet d'Arménie*, comptant au total 35 représentations. La comédie de Guérin de Bouscal, *Le Gouvernement de Sanche Pança*, *L'Héritier ridicule* de Scarron et *Le Menteur* de Pierre Corneille ont été joués respectivement 31, 30 et 23 fois. *Le Géôlier de soy-mesme* de Thomas Corneille compte un total de 17 reprises par la troupe de Molière tandis que *Jodelet, ou le Maître valet* de Scarron en compte 15. Molière a repris aussi une comédie de Boisrobert : *La Folle Gageure* a été créée par sa troupe 14 fois, une fois de plus que *Dom Bertrand de Cigarral* de Thomas Corneille qui faisait également partie du répertoire de cette troupe. Cette liste nous permet de constater que l'auteur dont Molière a joué le plus de comédies est Scarron. Molière fit représenter 80 fois une comédie de ce dramaturge – plus de deux fois plus que pour les autres auteurs qui comptent 30 (Thomas Corneille), 23 (Pierre Corneille) et 14 (Boisrobert) créations par la troupe de Molière (pour plus de détails, voir Sylvie CHEVALLEY, *Molière en son temps*, Paris / Genève, Minkoff, 1973, p. 382-387).

la troupe de Molière, se révèle notamment être la pièce avec le plus long succès, comme le fait remarquer William Dickson dans l'édition de cette pièce traçant le destin du *Jodelet* :

> Publié en 1645, avec deux éditions en 1646, deux en 1648, trois en 1654, une en 1659, joué par l'Hôtel de Bourgogne dès 1647, aimé par Louis XIV enfant et encore joué devant lui en 1681, joué 15 fois par Molière entre 1659 et 1662 et encore 15 fois avant 1672, et ensuite 217 fois par la Comédie française entre 1680 et 1791, *le Jodelet* a le plus grand succès à long terme des comédies écrites entre *Le Menteur* et *Les Précieuses ridicules*.[260]

Cette reprise des comédies 'à l'espagnole' par Molière montre qu'il a d'abord essayé de s'adapter à ce qu'il croyait être le goût du public. Mais sa nouvelle approche de la comédie que l'on retrouve surtout à partir des *Précieuses ridicules* – son premier grand succès au théâtre – montre que le goût du public avait changé et que le divertissement des spectateurs s'opérait désormais par une autre technique et philosophie que Molière avait su percer.

Mentionnons enfin que le goût des auteurs pour l'adaptation de pièces espagnoles ne disparût pas complètement de ce siècle. Par exemple, on rencontre la comédie de Hauteroche, probablement créée en collaboration avec Thomas Corneille, *L'Esprit folet, ou la dame invisible* (1684) inspirée d'une pièce de Calderón de la Barca que d'Ouville avait déjà adaptée presque quarante ans plus tôt[261]. Montfleury a également donné avec *La Femme juge et partie* (créée en 1669) et *La Fille capitaine* (1671) deux adaptations de *comédias* espagnoles[262]. Finalement, des traces de cette technique de création sur des modèles espagnols existent presque jusqu'à la fin du siècle.

---

[260] William J. DICKSON, « Introduction », dans : SCARRON, *Jodelet*, éd. William J. Dickson, Exeter, University of Exeter 1986, p. XX.

[261] HAUTEROCHE (& Thomas Corneille ?), *L'Esprit folet, ou la Dame invisible*, Paris : Ribou, 1678. Cette pièce se fonde sur la *comedia La dama duende* de Calderón de la Barca. Comme nous venons de le voir, d'Ouville s'était servi de cette même pièce pour créer sa première comédie 'à l'espagnole'.

[262] Pour *La Fille capitaine*, Montfleury s'est inspiré de *La dama capitán* de Diego et José Figueroa y Córdoba, une pièce espagnole assez récente, créée vers 1666. Concernant *La Femme juge et partie*, Lancaster la considère « his most successful play » (LANCASTER 1966, III-2:812). Elle tire son sujet de *La dama corregidor* Villaviciosa Zabaleta.

L'étude de la genèse des comédies 'à l'espagnole' nous permet de tirer les conclusions suivantes. Tout d'abord, nous avons déterminé que l'évolution de ce genre nouveau entre 1638 à 1659 a connu trois phases principales : une première phase pendant laquelle le courant est timidement initié par d'Ouville (1638-1642) ; une deuxième phase plus courte (1643-1646) pendant laquelle les comédies 'à l'espagnole' sont reconnues, une fois officialisées par Pierre Corneille et confirmées par l'initiation de deux autres auteurs (Scarron et Brosse) ; puis une troisième phase (1648-1659) qui marque son développement avec la contribution majeure de trois auteurs principaux (Scarron, Thomas Corneille et Boisrobert). En 1659, la production des comédies 'à l'espagnole' s'arrête définitivement. En résultante, la comédie 'à l'espagnole' a occupé le devant de la scène française pendant plus de 20 ans, provoquant un effet de mode qui répondait aux attentes d'un public fasciné à cette époque par le théâtre d'outre-monts, avant de laisser la voie libre aux nouvelles créations de Molière.

CHAPITRE 6

POSITIONNEMENT DES AUTEURS FRANÇAIS FACE AUX SOURCES ESPAGNOLES ET LEURS CRÉATIONS

Après l'étude de la genèse des comédies 'à l'espagnole' qui a présenté les auteurs ayant contribué au développement de ce genre et par là même les pièces de notre corpus, une nouvelle question se pose, à savoir celle du positionnement des auteurs français par rapport à leurs sources. Comment les désignaient-ils et quelle valeur leur accordaient-ils ? Étant donné que les comédies 'à l'espagnole' ne sont pas des traductions, mais plutôt des adaptations selon divers procédés qu'il nous reste à découvrir, il nous semble également important de savoir comment les auteurs ont désigné leurs propres créations par rapport à la source. S'adjugent-ils la paternité de l'œuvre créée ou en attribuent-ils une part à l'auteur espagnol dont ils se sont inspirés ? De plus, comment décrivent-ils leur contribution ainsi que la transformation qu'ils ont fait subir à la source espagnole ?

Pour tenter de répondre à ces questions, nous avons décidé de revenir aux origines de chaque pièce, non pas espagnoles mais françaises, afin d'analyser les intentions véritables des auteurs et la manière dont ils ont exploité le modèle espagnol. Pour effectuer ce retour aux sources, nous avons choisi de nous reporter aux témoignages que les auteurs de comédies 'à l'espagnole' ont laissés dans les péritextes qui accompagnent les éditions des comédies. Ces péritextes qui apparaissent sous forme d'épîtres et d'avis au lecteur sont, quand ils existent, probablement les seuls témoignages de la main des auteurs qui expliquent leur démarche par rapport à l'emprunt de sources. Étonnamment, ces sources d'information n'ont pas été exploitées dans les travaux de recherche antérieurs, à la seule exception des études qui ont porté sur l'œuvre de Pierre Corneille. Pourtant, nous verrons que celui-ci n'est pas le seul à avoir rédigé des épîtres et avis au lecteur. Ces épîtres, normalement destinées à faire l'éloge de la personne à qui la pièce est dédiée, c'est-à-dire le protecteur de l'œuvre, peuvent également comporter des explications de la part du dramaturge évaluant sa création et justifiant les choix qu'il a faits en écrivant sa pièce[263].

[263] Pour plus de détails sur la forme et la fonction des dédicaces, voir l'œuvre de Wolfgang Leiner consacrée à la description de la composition des épîtres parues entre la fin du XVI^e^ siècle et le début du XVIII^e^ siècle. Il y analyse les éléments, la structure et les différentes variantes, intentions et finalités des dédicaces. Cf. Wolfgang Leiner, *Der Widmungsbrief in der französischen Literatur (1580-1715)*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1965.

Dans l'avis au lecteur, l'auteur s'adresse plus directement à son lectorat pour donner une explication plus détaillée de son travail, l'informer de ses intentions et justifier son approche afin de prévenir toute forme d'objection. C'est donc à travers ces péritextes que nous chercherons à savoir comment nos dramaturges se positionnent. Citent-ils les sources qu'ils utilisent et de quelle manière le font-ils ? Comment désignent-ils leur travail par rapport aux sources utilisées : traduction, imitation voire nouvelle création ? Nous escomptons également recueillir des informations sur les procédés qu'ils auraient utilisés.

1. Recensement des épîtres et avis au lecteur

Pour chacune des 32 comédies 'à l'espagnole' créées entre 1638 et 1659, le tableau ci-après montre la présence ou non d'un péritexte et d'une mention d'une source espagnole dans l'œuvre publiée. Étant donné que les informations que nous exploitons dans cette partie n'apparaissent qu'au moment de la parution des comédies, nous basons notre analyse cette fois-ci sur les dates de publication et non sur les dates de création des comédies 'à l'espagnole'. Dans le cas où une épître et/ou un avis au lecteur existe(nt), et que l'auteur fait référence à une influence espagnole ou qu'il cite l'auteur espagnol et le titre de l'original, nous attestons alors de la présence d'une mention véritable de la source espagnole.

Titres des comédies			Epître	Avis au lecteur	Mention de la source espagnole
1642	*L'Esprit folet*	d'Ouville	O	N	N
1643	*Les Fausses Véritez*	d'Ouville	N	N	N
1643	*L'Absent chez soy*	d'Ouville	N	N	N
1644	***Le Menteur***	**P. Corneille**	O	O	O
1645	*La Dame suivante*	d'Ouville	O	N	N
1645	***La Suite du Menteur***	**P. Corneille**	O	N	O
1645	*Jodelet*	Scarron	O	N	N
1645	*Les Innocens coupables*	Brosse	O	O	N
1646	*Jodelet astrologue*	d'Ouville	O[264]	N	N
1647	*La Coifeuse à la mode*	d'Ouville	N	N	N
1647	*Les Trois Dorotées*	Scarron	N	N	N

[264] L'épître de cette pièce, dirigée « A Messire Nicolas Bourdin, chevalier, seigneur de Villennes », n'a pas été signée par d'Ouville lui-même mais par C.B., sigle qui correspond aux initiales du libraire chez qui la pièce a été imprimée : Cardin Besogne. Étant donné qu'il ne s'agit pas d'un témoignage apporté par l'auteur lui-même, nous ne prendrons pas en compte cette dédicace.

1650	***La Jalouse d'elle-mesme***	**Boisrobert**	O	N	O
1650	*L'Héritier ridicule*	Scarron	O	N	N
1651	***Le Feint Astrologue***	**T. Corneille**	O	N	O
1652	***Dom Bertrand de Cigarral***	**T. Corneille**	O	N	O
1653	*Dom Japhet d'Arménie*	Scarron	O	N	N
1653	*Les Trois Orontes*	Boisrobert	O	N	N
1653	***La Folle Gageure***	**Boisrobert**	O	O	O
1653	***L'Amour à la mode***	**T. Corneille**	O	O	O
1655	*Les Génereux Ennemis*	Boisrobert	O	N	N
1655	***L'Inconnue***	**Boisrobert**	O	N	O
1655	*L'Amant ridicule*	Boisrobert	N	N	N
1655	*Le Gardien de soy-même*	Scarron	O	N	N
1656	*Le Marquis ridicule*	Scarron	O	N	N
1656	*Le Geôlier de soy-même*	T. Corneille	O	N	N
1656	***Les Apparences trompeuses***	**Boisrobert**	O	N	O
1657	*Les Illustres Ennemis*	T. Corneille	O	N	N
1657	***Les Engagemens du hazard***	**T. Corneille**	O	N	O
1658	***Le Charme de la voix***	**T. Corneille**	O	N	O
1660	*Le Galand doublé*	T. Corneille	N	N	N
1661	***Les Soeurs jalouses***	**Lambert**	N	O	O
1663	*La Fausse Apparence*	Scarron	N	N	N

Tableau 2 : Péritextes et mention de la source espagnole dans les comédies 'à l'espagnole'

En première analyse, ce tableau révèle que les œuvres ne comportent pas systématiquement un péritexte, alors que quatre d'entre elles sont doublement munies d'une épître et d'un avis au lecteur. Parmi les 32 pièces de notre corpus, 8 pièces – soit le quart – ne comportent dans leur édition ni épître ni avis au lecteur (pour une meilleure distinction dans le tableau, nous avons repéré ces comédies sur fond blanc, tandis que les 24 autres pièces incluant un péritexte dans leur publication apparaissent sur fond gris). Des 23 qui comportent une épître, quatre comptent aussi un avis au lecteur. Il n'y a que Lambert qui préface sa pièce seulement d'un avis au lecteur[265].

Concernant la mention explicite de la source espagnole ou la mention d'une influence espagnole, on en relève la présence dans 12 pièces, soit la moitié des péritextes

[265] Normalement, les pièces qui comportent un avis au lecteur sont accompagnées d'une dédicace qui les précède. C'est le cas pour *Le Menteur* de Corneille, *Les Innocens coupables* de Brosse, *La Folle Gageure* de Boisrobert et *L'Amour à la mode* de Thomas Corneille. La seule exception est la comédie *Les Sœurs jalouses* de Lambert. Cet auteur n'accompagne sa pièce que d'un avis au lecteur dans lequel il explique entre autres les raisons justement pour lesquelles il a choisi de ne pas solliciter une protection pour sa pièce auprès d'une personnalité et de laisser sa comédie sans dédicataire. En revanche, cet avis comporte des informations précieuses pour notre étude au sujet de sa composition.

analysés. Dans l'autre moitié des cas, il est intéressant de noter qu'aucune allusion n'est faite sur la source véritable de la pièce. Ici, les auteurs ne dévoilent pas leur source et semblent préférer le silence à toute forme de confidence. Qui sont les auteurs concernés et comment interpréter cette attitude ? Nous essayerons de répondre à cette question un peu plus loin à travers l'étude des épîtres et des avis au lecteur dont nous disposons.

Pour revenir à la mention des sources espagnoles, on remarque dans le tableau 2 que celle-ci varie en fonction du temps. On découvre ainsi que la première citation d'une source espagnole remonte à 1644 dans les péritextes qui accompagnent *Le Menteur* de Pierre Corneille, soit six ans après les débuts de d'Ouville. On remarque par ailleurs que Pierre Corneille est le seul à mentionner une source espagnole au cours de la première décade pendant laquelle les comédies 'à l'espagnole' sont représentées et publiées. Comme on l'a déjà fait remarquer, d'Ouville, qui en 1646 a déjà publiée la totalité de ses comédies 'à l'espagnole', ne fait aucune allusion dans les dédicaces qui précèdent deux de ses six pièces[266] ; Brosse, dont la seule comédie inspirée du théâtre espagnol a été publiée en 1645, ne fait lui non plus aucune référence – ni dans l'épître, ni dans l'avis au lecteur – et Scarron, qui commença également à ce moment sa carrière, passe sous silence toute mention d'un modèle espagnol.

Les années autour de la Fronde marquent visiblement une rupture dans la production des comédies 'à l'espagnole', vu qu'entre 1647 et 1650 aucune pièce de ce genre n'a été imprimée. Lorsque leur publication reprend dans les années 1650, un changement semble s'être opéré. Tout d'un coup, avec l'arrivée de Boisrobert et de Thomas Corneille dans le cercle des auteurs qui s'inspirent du théâtre ibérique, les mentions d'une source espagnole ayant servi de modèle ou d'inspiration à la création de pièces françaises se multiplient sensiblement. Des 18 péritextes qui existent pour les comédies 'à l'espagnole' publiées entre 1650 et 1663[267], 10 font allusion à une inspiration espagnole, ce qui représente plus de la moitié des déclarations (~ 56 %). D'après ce constat, il semble donc que la mention de la source espagnole se régularise dans les années 1650. Le fait que deux auteurs aient

[266] Nous rappelons que seules les dédicaces de l'*Esprit folet* et de *La Dame suivante* ont été écrites par d'Ouville lui-même, celle qui accompagne *Jodelet astrologue* étant un ajout du libraire. La toute première pièce de d'Ouville, la tragi-comédie *Les Trahizons d'Arbiran*, inspirée elle aussi comme les pièces qui suivront d'une *comedia* espagnole, a été publiée avec une épître et un prologue, mais elle ne fait non plus aucune allusion à quelque influence espagnole que ce soit.

[267] La période que nous étudions se termine à l'année 1659. Il y a cependant des comédies représentées dans cette marge de temps qui ne seront publiées que dans la décennie suivante, ce qui est notamment le cas pour les œuvres posthumes de Scarron. Ainsi, sa dernière comédie 'à l'espagnole, *La Fausse Apparence*, créée en 1657, n'a été publiée que six ans plus tard, en 1663.

fait mention presque systématiquement de l'existence d'une telle source pour leurs pièces (Thomas Corneille mentionne une influence espagnole dans cinq de ses huit comédies 'à l'espagnole' ; quant à Boisrobert, c'est le cas pour quatre de ses sept pièces) montre visiblement un tournant dans le traitement de la source espagnole. S'il en est ainsi, l'étude des épîtres et des avis au lecteur est susceptible d'apporter des informations qui permettront d'expliquer ce changement d'attitude. En revanche Scarron, le seul dramaturge à avoir écrit continuellement des comédies 'à l'espagnole', n'évoque jamais aucune relation entre ses comédies et l'Espagne[268]. Néanmoins, malgré le silence de certains auteurs, on remarque une nette évolution dans la mention des sources espagnoles qui apparaît plus fréquemment après 1650. Ceci montre que l'acceptation et la révélation de ce genre auprès du public en tant que produit né d'un modèle étranger s'imposent progressivement après que Pierre Corneille en a ouvert la voie.

2. Positionnement des auteurs face à leurs sources

Partant des épîtres et avis au lecteur dont nous disposons, notre première étude vise à distinguer la manière dont les auteurs citent leurs sources et comment ils les désignent afin de comprendre leur positionnement face à un théâtre espagnol si problématique et éloigné des règles dramatiques alors en vigueur en France.

2.1. Mention et citation de la source espagnole

Nous venons de constater que Pierre Corneille est le premier auteur du groupe à avoir révélé au public les références de son modèle. En effet, dans ses deux épîtres[269], il précise le nom de l'auteur et le titre de la *comedia* espagnole : « [je] me suis laissé conduire au fameux Lope de Vega […] ce n'est ici qu'une copie d'un excellent original qu'il a mis au jour sous le titre de *la Verdad sospechosa* »[270], dit-il dans la dédicace du *Menteur*, croyant à ce moment encore – comme on le sait – que l'auteur de la pièce était

[268] Ce n'est que dans la seule tragi-comédie 'à l'espagnole' qu'il ait écrite, *L'Écolier de Salamanque*, qu'il mentionne dans la dédicace un rapport de cette pièce avec l'Espagne : « *L'Escolier de Salamanque* est l'un des plus beaux sujets espagnols, qui ait paru sur le Theatre François depuis la belle Comedie du *Cid*. » (Dédicace, *L'Écolier de Salamanque*, éd. 2005:5).

[269] Pour les citations des épîtres et des avis au lecteur, nous indiquerons uniquement le titre de la pièce pour faire référence à l'édition originale. Si nous citons une édition postérieure, nous la préciserons en indiquant aussi l'année de l'édition.

[270] « Épître », *Le Menteur*, éd. 1984:4.

Lope de Vega au lieu de Ruiz de Alarcón. Dans l'épître de *La Suite du Menteur*, il désigne également sa source : « Lope a traité le sujet sous le titre de *Amar sin saber a quién* »[271]. Plus loin, dans l'avis au lecteur du *Menteur*, il précise que « les sujets sont entièrement de lui [Lope de Vega], comme vous les trouverez dans la vingt et deuxième partie de ses comédies »[272]. Pierre Corneille cite donc clairement le titre de la pièce espagnole qui lui sert de référence, son auteur et, dans le cas de *La Suite du Menteur*, il désigne même le recueil dans lequel la pièce originale a été publiée.

Thomas Corneille est aussi précis que son frère aîné quand il détaille ses sources. Dans l'épître de la première de ses comédies, il indique le titre de la *comedia* sur laquelle il s'est basé, le nom de son auteur et le recueil dans lequel cette pièce est parue : « vous la trouverez dans la seconde partie de celles de Calderon, qui l'a traitée sous le mesme tiltre de *El Astrologo Fingido* »[273]. À l'exception du *Geôlier de soy-même*, *Les Illustres Ennemis* et *Le Galand doublé* qui ne font pas mention d'une référence espagnole, celui-ci cite toujours le nom de l'auteur espagnol et le titre de la *comedia*. Il invite même le lecteur à consulter l'œuvre originale quand il écrit dans la dédicace de *Dom Bertrand de Cigarral* : « Vous reconnoistrez cette verité si jamais vous lisez cette Comedie dans son veritable Autheur D. Francisco de Roxas, sous le tiltre de *Entre bobos anda el juego*. »[274] Dans la dédicace aux *Engagemens du hazard*, on apprend que le : « fameux D. Pedro Calderon, […] a traité cette Comedie avec tant d'esprit, sous le mesme tiltre de *Los empeños de un acaso* »[275]. Et dans son avant-dernière pièce *Le Charme de la voix*, il précise que c'est « D. Augustin Moreto, qui l'a traitée dans sa langue, sous le tiltre de *Lo que puede la apprehension* »[276]. Mais la plus révélatrice des mentions est sans nul doute celle qui figure dans l'épître à *L'Amour à la mode* :

> Au reste je confesse icy librement à mon ordinaire, que les Espagnols m'ont fourny le sujet de cette Comédie aussi bien que des autres, & que j'en dois l'invention à D. Antonio de Solis qui luy a donné le mesme titre de *El Amor al uso*.[277]

---

[271] « Épître », *La Suite du Menteur*, éd. 1984:95.

[272] « Au lecteur », *Le Menteur*, éd. 1984:5. Selon Liliane Picciola, Corneille donne autant de précisions sur sa source pour pouvoir contourner toute accusation de plagiat (voir PICCIOLA 1996a:740).

[273] « Épître », *Le Feint Astrologue*, 1651.

[274] « Épître », *Dom Bertrand de Cigarral*, 1652.

[275] « Épître », *Les Engagemens du hazard*, 1657.

[276] « Épître », *Le Charme de la voix*, 1658.

[277] « Épître », *L'Amour à la mode*, 1653.

Cette nouvelle déclaration ne montre pas seulement la précision avec laquelle Thomas Corneille avait l'habitude de citer ses sources ; elle souligne aussi la franchise avec laquelle il les traite. Le fait de « confesser » son emprunt espagnol ne semble pas lui poser de problème. Bien au contraire, il affirme que c'est le cas aussi pour toutes les comédies qu'il a écrites jusqu'alors[278]. Cette attitude confirme notre supposition que l'acceptation du genre de la comédie 'à l'espagnole' en tant que genre né d'une *comedia* espagnole était acquise au commencement des années 1650, moment à partir duquel les auteurs révèlent sans détour leurs sources exactes.

Boisrobert, qui s'est lancé dans l'écriture de comédies 'à l'espagnole' au même moment que Thomas Corneille, fait souvent référence dans ses épîtres et avis au lecteur à des influences espagnoles, mais il ne le fera jamais aussi précisément que les frères Corneille. Ainsi, dans *La Jalouse d'elle-mesme*, il ne fait qu'évoquer un « fameux Autheur Espagnol, qui en a presque fourny toute l'invention »[279] sans pour autant nommer explicitement le nom de l'auteur, Tirso de Molina, ni le titre espagnol, *La celosa de sí misma*.

L'avis au lecteur qui accompagne sa troisième pièce, *La Folle Gageure*, contient cependant plus d'informations. Boisrobert y révèle que « la gloire de l'invention » de cette comédie est due « au fameux Autheur Espagnol d'où j'ay tiré le sujet de cette Comédie », et plus loin il précise qu'il s'agit de la comedia « *du plus grand impoßible* »[280]. Bien qu'il ait donné cette fois-ci le titre de sa source espagnole, il ne dévoile pas l'identité de l'auteur de la *comedia*. De nouveau, il emploie l'expression de « fameux Autheur Espagnol » comme dans l'épître de *La Jalouse d'elle-mesme* sans préciser de qui exactement il s'agit. Or nous savons aujourd'hui que ce n'est pas le même « fameux Autheur Espagnol » – Tirso de Molina – qui lui a fourni l'invention de sa première pièce. C'est en continuant la lecture de cet avis au lecteur dans lequel il annonce sa prochaine pièce inspirée du théâtre espagnol[281] que l'on comprendra rétrospectivement que Boisrobert parle en fait de Lope de Vega.

---

[278] Au moment de publier *L'Amour à la mode*, Thomas Corneille avait déjà fait représenter, excepté la pièce dont il parle, trois autres comédies 'à l'espagnole'. Sa toute première comédie, *Les Engagemens du hazard*, n'était cependant pas encore publiée.

[279] « Épître », *La Jalouse d'elle-mesme*, 1650.

[280] « Avis au lecteur », *La Folle Gageure*, 1653.

[281] La pièce qui suit la création de la *Folle Gageure* et dont il parle dans cet avis est la tragi-comédie *Cassandre, comtesse de Barcelone*. Boisrobert l'annonce en disant :

Pour les pièces qui suivent la publication de sa quatrième pièce, la tragi-comédie 'à l'espagnole' *Cassandre, comtesse de Barcelone*, Boisrobert est beaucoup moins loquace. Au sujet de *L'Inconnue*, il écrit seulement que cette pièce « a faict tant de bruit souz un autre tiltre sur tous les Theatres d'Espagne & d'Italie »[282]. Quant à sa dernière comédie 'à l'espagnole', *Les Apparences trompeuses*, il évoque vaguement « [c]e sujet Espagnol »[283]. Puis dans *Les Généreux ennemis*, aucune référence à une source espagnole n'est faite dans l'épître qui pourtant existe, et moins encore dans *L'Amant ridicule*, sa pièce en un acte, qui ne comporte tout simplement aucune dédicace ni avis au lecteur.

La deuxième pièce de Boisrobert, *Les Trois Orontes*, constitue néanmoins un cas particulier. Parue à une époque où l'auteur mentionne régulièrement son inspiration espagnole dans ses dédicaces ou avis au lecteur (trois ans plus tôt, il avoue le sujet espagnol de sa *Jalouse d'elle-mesme* et, dans la même année, il publie *La Folle Gageure*, inspirée également d'une *comedia*), il nie pour cette comédie toute inspiration extérieure lorsqu'il écrit qu'elle est « un pur effet de mon imagination »[284]. Cette déclaration qu'il répète dans l'avis au lecteur de sa comédie suivante, *La Folle Gageure*, contient les termes suivants :

> Tu en trouveras une autre chez le mesme Libraire nouvellement imprimée, sous le titre des trois Orontes, qui est toute de mon esprit & de ma façon, & par elle tu jugeras, que si nous nous donnions quelquefois la peine d'inventer, les Espagnols ne seroient pas les seuls maistres des belles inventions.[285]

« Je t'en promets une [autre pièce] dans fort peu de temps que j'ay tirée du mesme Autheur Espagnol, sous le titre de la Verité menteuse […]. Je puis dire avec verité, que le grand Lope de Vega s'y est surmonté luy-mesme. » (« Avis au lecteur », *La Folle Gageure*, 1653).

Ce que Boisrobert ne semble pas encore savoir à ce moment, c'est que cette pièce espagnole à laquelle il fait référence et dont le titre original est *El marido de su hermana o la mentirosa verdad* (Le mari de sa sœur ou la vérité menteuse) n'est pas l'œuvre de Lope de Vega, mais de Juan Bautista de Villegas. Cependant, dans l'avis au lecteur de la publication de sa *Cassandre*, Boisrobert ne corrige pas officiellement cette erreur comme le fera Pierre Corneille dans le cas de son *Menteur* quelques années plus tard. Il désigne seulement le véritable auteur Villegas comme « Espagnol assez obscur, qui a esté assez heureux pour trouver un si beau nœud » (« Avis au lecteur », *Cassandre, comtesse de Barcelonne*, 1654). On serait donc tenté de considérer l'avis au lecteur de *La Folle Gageure* comme une annonce publicitaire pour cette nouvelle pièce ; il fait référence à un grand et fameux auteur de théâtre espagnol comme pour attirer le public. C'est aussi la conclusion qu'en tire Fritz Tenner, qui d'ailleurs mentionne que la *comedia* espagnole a bien été publiée sous le nom de son vrai créateur, Juan Bautista de Villegas, dans les éditions de l'époque (voir Fritz TENNER, *François Le Metel de Boisrobert als Dramatiker und Nachahmer des spanischen Dramas*, vol. I : Die Tragikomödien, Leipzig, Wachsmuth, 1907, p. 57-58).

[282] « Épître », *L'Inconnue*, 1655.

[283] « Épître », *Les Apparences trompeuses*, 1656.

[284] « Épître », *Les Trois Orontes*, 1653.

[285] « Avis au lecteur », *La Folle Gageure*, 1653.

Une analyse de cette pièce et de sa source sera nécessaire pour pouvoir suivre le raisonnement de son auteur et comprendre ce qui, à première vue, ressemble à un plagiat d'invention.

Une première lecture des épîtres de Boisrobert aura montré que, lorsqu'il dit s'être fondé sur une source espagnole, il ne nomme que rarement le titre de la pièce espagnole et jamais le recueil ou l'endroit où il l'a trouvée – ce que les frères Corneille, en revanche, ont fait quelquefois. On aura également constaté que Boisrobert est beaucoup moins exact pour les noms des auteurs espagnols. Il les désigne souvent par « le fameux Autheur espagnol » sans préciser de quel dramaturge il s'agit exactement, que ce soit Lope de Vega, Tirso de Molina ou un autre dramaturge ibérique. Soit cette attitude tend à révéler qu'il ne s'inspire pas de n'importe quel auteur, mais toujours d'une célébrité du théâtre espagnol. Soit elle est l'expression d'une certaine forme de supériorité vis-à-vis des auteurs espagnols.

Les quatre autres auteurs qui ont écrit des pièces inspirées du théâtre espagnol – d'Ouville, Scarron, Brosse et Lambert – semblent taire leurs sources. En effet, ils ne citent dans leurs dédicaces ou avis au lecteur ni le nom de l'auteur espagnol ni le titre de la pièce source. Le seul à avoir lâché que « le sujet est tiré de l'Espagnol »[286] est Lambert. Cela ouvre la question de leur positionnement par rapport à leur propre création. Mais avant de nous consacrer à cette analyse, nous souhaitons terminer notre étude des dédicaces, celles qui font mention de la source espagnole, pour tenter d'évaluer la considération que les dramaturges français avaient pour leurs modèles espagnols.

2.2. Désignation de la source espagnole par les auteurs français

Le fait que plus de la moitié des pièces ne font pas référence dans le péritexte à une source espagnole montre que cette mention pouvait être problématique aux yeux de certains dramaturges qui ont préféré garder le silence. Seul un nombre restreint d'auteurs indique, comme on l'a vu, le titre de la *comedia* et le nom de son auteur. Mais à part cette information bibliographique, pour ainsi dire, comment ces auteurs désignaient-ils la source espagnole ? En étudiant les épîtres, on trouvera finalement deux expressions qui semblent traduire l'idée que ces auteurs se faisaient de leur source. Corneille parle dans la dédicace

[286] « Advertissement au lecteur », *Les Sœurs jalouses*, 1661.

de son *Menteur* d'« un excellent original »[287] et dans l'avis au lecteur d'un « admirable original »[288], terme que son frère Thomas Corneille reprend à deux reprises, dans l'épître du *Feint Astrologue* et dans celle du *Charme de la voix*[289], ainsi que Lambert, qui dans son avertissement utilise par deux fois cette même expression[290]. Cet emploi désigne une certaine primauté de la pièce espagnole et donne à celle-ci le statut de « ce qui sert aux autres de modèle pour l'imiter, pour le copier »[291], comme l'explique Furetière dans son dictionnaire.

Le mot 'invention' est également utilisé plusieurs fois par les trois auteurs : Corneille avertit son lecteur que « cette comédie [*Le Menteur*] et celle qui la suit [sont] toutes deux de l'invention de Lope de Vega »[292] ; Thomas Corneille indique dans l'avis au lecteur de sa comédie *L'Amour à la mode* : « [j]'en dois l'invention à D. Antonio de Solis »[293], et Boisrobert parle exclusivement d'« invention » ou de l'« inventeur » faisant référence au texte ou à l'auteur espagnol. Ainsi explique-t-il dans la dédicace de sa première comédie 'à l'espagnole' : « […] j'ay senty que la Piece estoit fort jolie, ce que je puis dire sans vanité, puis qu'un autre en est l'inventeur », ajoutant que c'est le « fameux Autheur Espagnol, qui en a presque fourny toute l'invention »[294]. Ces deux expressions montrent clairement que les dramaturges français, quand ils faisaient mention du modèle espagnol, le considéraient comme la source de leur création, comme l'« original », et lui en attribuaient aussi la primauté et la paternité.

---

[287] « Épître », *Le Menteur*, éd. 1984:4.

[288] « Au lecteur », *Le Menteur*, éd. 1984:4.

[289] Faisant référence à la pièce de Calderón, Thomas Corneille invite le lecteur dans la dédicace au *Feint Astrologue* à « la lire en original » (Dédicace, *Le Feint Astrologue*, 1651). Dans l'épître à sa comédie *Le Charme de la voix*, il rappelle à son dédicataire : « Si vous voulez vous souvenir de la lecture que nous fismes ensemble de cet Original […] » (Dédicace, *Le Charme de la voix*, 1658).

[290] Voir l'« Advertissement au lecteur », *Les Sœurs jalouses*, 1661.

[291] FURETIERE 1690, « original ».

[292] « Au lecteur », *Le Menteur*, éd. 1984:4.

[293] « Au lecteur », *L'Amour à la mode*. À partir de son édition de 1661, Thomas Corneille changea ce passage dans l'avis au lecteur. La phrase que nous venons de citer deviendra : « […] je dois le sujet de cette Comédie à D. Antonio de Solis qui l'a traitée en sa langue sous le mesme titre de *El Amor al Uso*. » (« Au lecteur », *L'Amour à la mode*, éditions 1661-1706).

[294] Dédicace, *La Jalouse d'elle-mesme*, 1650.

Dans l'avis au lecteur de sa troisième pièce, Boisobert commence son explication parlant de : « la gloire de l'invention […] deuë au fameux Autheur Espagnol d'où j'ay tiré le sujet de cette Comédie » (« Advis au lecteur », *La Folle Gageure*, 1653).

2.3. Appréciation des sources espagnoles par les auteurs français

Après avoir étudié comment les dramaturges français désignaient leurs sources, se pose la question, plus subtile certainement, de connaître la valeur qu'ils accordaient à leurs modèles espagnols. Nous cherchons ici à savoir comment les auteurs jugeaient les œuvres espagnoles et leur créateur et s'ils leur reconnaissaient notamment du génie dramatique.

Ayant pu remarquer que le nombre de péritextes comportant une information sur la source était relativement faible, nous constatons que les indices se rapportant à une quelconque considération des modèles espagnols dans les péritextes sont encore plus rares. Le premier à porter un jugement de valeur est Pierre Corneille. En effet, en désignant Lope de Vega comme « guide » dans l'épître de sa comédie *Le Menteur*, celui-ci montre la considération qu'il lui porte. Cette opinion, il la manifeste à plusieurs reprises lorsqu'il qualifie sa source d' « excellent original »[295] ou d'« admirable original »[296]. Il parle même du « grand Lope de Vega » qualifiant sa pièce de « merveille du théâtre »[297]. Dans le cas de sa deuxième comédie 'à l'espagnole', *La Suite du Menteur*, il baisse cependant le ton, se limitant à donner des informations basiques sur la source sans chercher à la valoriser.

Le cas de son frère, Thomas Corneille, est quelque peu différent. Bien qu'il donne – surtout au début de sa carrière, comme on a pu le faire remarquer – toutes les références bibliographiques de ses modèles, il ne révèle jamais au lecteur la valeur qu'il attribue à ses sources. Une exception néanmoins mérite d'être relevée dans sa comédie *Dom Bertrand de Cigarral* où dans l'épître, après avoir dépeint le comportement de l'un des personnages de la pièce, il souligne l'imagination de l'auteur espagnol :

> Vous trouverez ses civilitez fort peu à l'usage de la Cour, sa façon de traiter l'amour assez particuliere, & ses raisonnements fort Proverbiaux, quoy qu'à cause de ses six mil & tant de ducats de rente, il prétende passer pour honneste homme. Son caprice est toute sa raison, & il s'esloigne si fort en toutes choses de la pratique ordinaire, qu'au lieu que les autres donnent quittance de l'argent de leur mariage, il la donne de sa femme. Ce point seul d'extravagance m'a semblé si plaisamment imaginé, qu'il m'a fait resoudre à traiter un sujet qui d'ailleurs est si foible, qu'à peine m'a t'il pû fournir dequoy remplir les trois premiers Actes.[298]

[295] « Épître », *Le Menteur*, éd. 1984:4.

[296] « Au lecteur », *Le Menteur*, éd. 1984:4.

[297] « Au lecteur », *Le Menteur*, éd. 1984:6.

[298] « Epistre », *Dom Bertran de Cigarral*, éd. 1652.

En revanche, il fait bien entendre que le sujet est si « foible » que son contenu n'a pas été suffisamment important pour remplir toute une pièce française. Évidemment, ce n'est pas de l'estime que nous trouvons dans les mots de Thomas Corneille, mais une forme de reconnaissance de l'imagination de l'auteur que le jeune dramaturge semble admirer malgré les imperfections.

Enfin, Boisrobert laisse aussi entrevoir à deux occasions ses sentiments face aux sources qu'il a choisies. De son premier modèle, *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina, qui lui a fourni le sujet de sa première comédie 'à l'espagnole', *La Jalouse d'elle-mesme*, il écrit : « […] j'ay senty que la Piece estoit fort jolie »[299]. Ceci est un compliment, mais beaucoup plus intéressante est l'appréciation qu'il donne de Lope de Vega dans l'avis au lecteur de *La Folle Gageure*. Se louant d'avoir trouvé une source extraordinairement bonne pour sa prochaine pièce, il commente :

> Je me suis plusieurs fois estonné en la lisant, comment les Illustres Corneilles, qui nous ont desja donné de si beaux & de si merveilleux Ouvrages, & leurs inferieurs encore que nous nous voyons quelquefois traitter des sujets si pitoyables, n'ont point descouvert celuy-cy si plein de richesse & d'invention. Je puis dire avec verité, que le grand Lope de Vega s'y est surmonté luy-mesme, je ne vy jamais rien de si beau ny de si brillant[300].

Ce passage plein d'emphase et de considération à l'égard du grand Lope de Vega met certes ce dernier en valeur, mais n'est-il pas l'occasion aussi pour Boisrobert de se faire valoir tout en provoquant quelque peu ses principaux concurrents, notamment les frères Corneille ? En effet, Boisrobert loue dans l'avis au lecteur son mérite d'avoir trouvé un modèle qui était passé inaperçu aux yeux des autres dramaturges, d'autant plus que la pièce qu'il dit être de Lope de Vega[301] est si belle et si brillante.

Comme on peut le voir, les marques de reconnaissance envers les auteurs espagnols sont peu nombreuses, parfois ambiguës, mais dans tous les cas, elles font honneur aux dramaturges espagnols quand ceux-ci sont désignés.

---

[299] Dédicace « A Monsieur le Marquis de Richelieu », *La Jalouse de'elle-mesme*, 1650.

[300] « Advis au lecteur », *La Folle Gageure*, 1653.

[301] Comme nous l'avons expliqué antérieurement, cette pièce qu'évoque Boisrobert se révèle ne pas être de Lope de Vega, mais de Juan Bautista Villegas. Elle servit à Boisrobert de modèle pour créer sa tragi-comédie *Cassandre, comtesse de Barcelone*.

3. Qualification des comédies 'à l'espagnole' par les auteurs français

Parlant des comédies 'à l'espagnole', les chercheurs des XX^e^ et XXI^e^ siècle utilisent souvent des termes tels que 'adaptation' ou 'imitation' pour qualifier les créations tirées d'une source hispanique. Mais comment les auteurs français ont-ils désigné au XVII^e^ siècle leurs créations par rapport à la *comedia* ? Leur avaient-ils déjà donné un nom ou comment ont-ils décrit le procédé de transformation qu'ils ont utilisé ?

3.1. Désignation de leurs créations

Quand il s'agit de définir leur création par rapport à cet « original » ou cette « invention » espagnole, nous découvrons que les dramaturges français ne se prononcent pratiquement pas à cet égard. À la limite trouve-t-on une légère indication dans leurs écrits, mais elle n'est pas claire – à l'exception de ce que Pierre Corneille peut en dire – et ne définit que rarement le concept de leur intervention à partir du modèle espagnol. Le seul terme attribué dans les péritextes est celui de « copie ». Les frères Corneille et Lambert l'utilisent en général en faisant référence à l'« original ». Ainsi, Pierre Corneille commente-t-il au sujet de sa pièce *Le Menteur* : « ce n'est ici qu'une copie d'un excellent original »[302], et Thomas Corneille de rappeler à son dédicataire « la lecture que nous fismes ensemble de cet Original, avant que j'en commençasse la copie »[303]. Lambert à son tour dit de sa pièce qu'« à voir ensemble l'original & la copie, on auroit assez de peine à juger par où ils se ressemblent »[304]. Il est d'ailleurs le seul à avoir désigné sa pièce aussi comme une « petite œconomie »[305], ce qui laisse supposer qu'il a raccourci sensiblement le contenu de sa source.

Boisrobert à son tour n'utilise dans la plupart de ses épîtres ou avis au lecteur aucun terme concret pour désigner ses créations. Ce n'est que dans la dédicace des *Apparences*

---

[302] « Épître », *Le Menteur*, éd. 1984:4.

[303] Dédicace, *Le Charme de la voix*. Pour revenir sur la citation que nous avons utilisée antérieurement, on remarque que Thomas Corneille y loue l'habileté de Boisrobert à « faire des Copies » qui effacent les originaux espagnols (voir « Epistre », *Les Engagemens du hazard*, 1657).

[304] « Advertissement au lecteur », *Les Sœurs jalouses*, 1661.

[305] « Advertissement au lecteur », *Les Sœurs jalouses*, 1661. Ce terme d'« œconomie » avait également été utilisé par Boisrobert dans l'avis au lecteur de sa pièce *Cassandre*. Lorsqu'il invite son lecteur à lire la pièce de l'auteur espagnol Villegas pour la comparer avec ce que lui en a créé, il désigne sa pièce « ma petite Oeconomie » (« Au lecteur », *Cassandre*).

trompeuses adressée « A Madame la presidente de Thoré » qu'il dit de sa pièce, tout en louant le cadre de travail et l'accueil de son hôte :

> vostre Canal admirable, vos Prairies, & vos promenoirs secondez de vostre bonne chere, & de vostre accueil obligeant, ont eû plus de part à cette production que n'en a l'Autheur Espagnol d'où ie l'ay tirée[306].

C'est donc le mot « production » qu'il emploie pour caractériser sa création, mettant du même coup la véritable source, l'œuvre de l'auteur espagnol, en arrière plan.

Pierre Corneille utilise une autre approche et une autre terminologie pour qualifier son travail dans son épître du *Menteur*. Conscient des risques que comporte l'utilisation de sources espagnoles – il avait retenu la leçon à l'issue de la querelle autour du *Cid* qui l'avait opposé aux critiques de l'époque –, celui-ci évoque un procédé de circonstance qui le réconcilie avec tous les points de vue :

> [...] j'ai cru que nonobstant la guerre des deux couronnes, il m'était permis de trafiquer en Espagne. Si cette sorte de commerce était un crime, il y a longtemps que je serais coupable, je ne dis pas seulement pour *Le Cid*, où je me suis aidé de dom Guilhem de Castro, mais aussi pour *Medée* dont je viens de parler, et pour *Pompée* même, où pensant me fortifier du secours de deux Latins, j'ai pris celui de deux Espagnols, Sénèque et Lucain, étant tous deux de Cordou. Ceux qui ne voudront pas me pardonner cette intelligence avec nos ennemis approuveront du moins que je pille chez eux, et soit qu'on fasse passer ceci pour un larcin ou pour un emprunt, je m'en suis trouvé si bien, que je n'ai pas envie que ce soit le dernier que je ferai chez eux.[307]

Étant donné que la guerre entre les deux pays, la France et l'Espagne, a développé une réaction de rejet de tout « produit » venant de chez l'ennemi, Pierre Corneille, ayant compris la base du problème, tente de justifier son travail en donnant à sa démarche une interprétation toute nouvelle dans le but de faire taire toute critique par rapport à sa pièce. Pour commencer, il se rend coupable d'avoir importé un produit d'Espagne par le fait de « trafiquer en Espagne », comme il dit, ou de s'adonner à : « cette sorte de commerce ». Il étonne ensuite son lectorat en montrant que non seulement cette comédie du *Menteur* et la tragi-comédie du *Cid* ont été inspirées d'un modèle espagnol, mais que c'est aussi le cas pour deux de ses tragédies à sujet antique, *Medée* et *Pompée*, applaudies et acceptées de tout le monde. Ainsi, affirme-t-il que les auteurs de ces sources étaient eux aussi Espagnols. Pour les critiques qui ne restent pas convaincus de son argumentation, Pierre Corneille propose une inversion de l'interprétation des faits et, pour ce faire, il revient sur

[306] Dédicace « A Madame la presidente de Thoré », *Les Apparences trompeuses*, 1656.

[307] « Épître », *Le Menteur*, éd. 1984:4.

le terrain politique : au lieu de comprendre son procédé comme une traîtrise face à son pays, il propose de l'interpréter comme un pillage chez l'ennemi, donnant à sa création un statut de « larcin ».

Ce sont donc les termes de « larcin » et aussi d'« emprunt » qu'utilise Corneille pour définir son travail à partir d'une source espagnole. Sans en rester là, il tient également parole comme il l'avait annoncé à la fin de l'épître du *Menteur*, commençant la dédicace de *La Suite du Menteur* en disant : « Je vous avais bien dit que *Le Menteur* ne serait pas le dernier emprunt ou larcin que je ferais chez les Espagnols »[308].

Habile de la part de l'auteur, le choix de ces deux termes est également curieux. En effet, on note un double sens qui s'applique au champ politique aussi bien qu'au champ littéraire. Dans un premier temps, « larcin » et « emprunt » évoquent le vol ou l'appropriation du bien d'autrui, appartenant ici à l'ennemi vaincu[309]. Mais les deux termes possèdent aussi un deuxième sens au plan littéraire, comme le précise Furetière :

> Larcin se dit aussi en matiere de Litterature, des vers, des passages, des pensées, & même des discours entiers qu'un Auteur dérobe à un autre, sans faire mention de luy, pour s'en attribuer l'invention et la gloire. Il faut faire difference entre les larcins manifestes d'un Auteur, et les imitations qu'il fait d'un Original.[310]

Et pour le verbe d'emprunt, on trouvera dans l'une des explications de Furetière : « *Emprunter* une pensée d'un Auteur, pour dire, Se l'approprier »[311]. Ce double emploi désignerait-t-il aussi une appropriation de la part de Pierre Corneille ? On peut en douter sachant que Corneille a toujours fait preuve de clarté quant à la mention de ses sources et qu'il ne s'est jamais attribué l'invention de l'auteur espagnol qu'il considérait comme un « guide ». Était-ce alors une imitation ?

Dans l'avis au lecteur qui accompagne la publication du *Menteur*, Corneille se prononce sur son procédé de travail en décrivant le traitement et les transformations qu'il apportait à la source :

> Bien que cette comédie et celle qui la suit soient toutes deux de l'invention de Lope de Vega, je ne vous les donne point dans le même ordre que je vous ai donné *Le Cid* et

[308] « Épître », *La Suite du Menteur*, éd. 1984:95.

[309] Furetière définit dans son dictionnaire « larcin » au sens propre du terme comme « [p]rise de quelque chose qui appartient à autruy, & contre sa volonté » ; pour « emprunt » on trouve la définition : « L'argent ou la marchandise qu'on prend d'un ami ou d'un Marchand à credit, à la charge d'en payer la valeur dans certains temps. » (FURETIERE 1690, « larcin » et « emprunt »).

[310] FURETIERE 1690, « larcin ».

[311] FURETIERE 1690, « emprunter ».

> *Pompée*, dont en l'un vous avez vu les vers espagnols, et en l'autre les latins, que j'ai traduits ou imités de Guillem de Castro et de Lucain. Ce n'est pas que je n'aie ici emprunté beaucoup de choses de cet admirable original, mais comme j'ai entièrement dépaysé les sujets pour les habiller à la française, vous trouveriez si peu de rapport entre l'Espagnol et le Français, qu'au lieu de satisfaction vous n'en recevriez que de l'importunité.[312]

Et dans l'avis au lecteur de la même pièce, il répète plus loin :

> Je me contenterai donc de vous avouer que les sujets sont entièrement de lui [Lope de Vega], comme vous les trouverez dans la vingt et deuxième partie des comédies. Pour le reste, j'en ai pris tout ce qui s'est pu accommoder à notre usage[313].

A la différence de ses pièces précédentes, Corneille indique dans le cas du *Menteur* et de sa *Suite* qu'il a changé de procédé. Il ne s'agit donc plus de traduction – procédé utilisé pour le texte de Guillén de Castro –, ni d'imitation – procédé appliqué sur le texte de Lucain, mais d'un emprunt. En effet, il dit avoir « emprunté beaucoup de choses » et il définit son apport par le dépaysement du sujet qu'il dit avoir changé à l'image de la nouvelle culture et accommodé à ses mœurs. Le procédé, selon cette explication de Corneille, consiste à partir d'un sujet espagnol et à le « franciser » – justement en l'habillant à la française et en l'accommodant aux us et coutumes français – de sorte à effacer toute référence et tout lien avec l'Espagne. Voici donc la technique de création des comédies 'à l'espagnole' selon Pierre Corneille. Cette vision était-elle partagée par les autres auteurs contemporains de Corneille ? Comment ont-ils décrit leur processus de transformation d'une *comedia* espagnole en une pièce apte pour la scène française ?

Malgré le fait que Pierre Corneille semble avoir légitimé la création des comédies 'à l'espagnole' et contrecarré toute critique, son action ne semble pas avoir eu une influence immédiate sur les autres auteurs. Comme nous l'avons déjà vu, d'Ouville, Scarron et Brosse, qui tous trois ont publié des comédies à la même époque vers 1644/45, ne reprennent pas l'argumentation de Corneille et ne se prononcent pas non plus sur leur sources ni sur leurs créations.

Quant à la deuxième génération d'auteurs, Scarron, Boisrobert, Thomas Corneille et Lambert, ils mentionnent davantage la source espagnole, comme on vient de le voir dans les pages précédentes. Mais on remarque aussi que les statuts donnés à leur création ne sont pas clairement définis et se limitent pour leur plus grande partie au terme de « copie ».

---

[312] « Au lecteur », *Le Menteur*, éd. 1984:4-5.

[313] « Au lecteur », *Le Menteur*, éd. 1984:5.

Définissent-ils leur mode d'intervention sur la source espagnole ? Donnent-ils des explications sur les procédés de transformation utilisés ?

C'est en vain que nous avons cherché des explications aussi claires que celles de Pierre Corneille. Boisrobert et Thomas Corneille se limitent en général à quelques déclarations superficielles sans véritablement décrire les transformations qu'ils ont réalisées. Ainsi, trouvera-t-on fréquemment l'expression « traiter un / le sujet ». Mais cette expression est vague voire ambiguë, étant donné qu'elle est utilisée autant pour désigner le travail de l'auteur français que pour mentionner celui de l'auteur espagnol. Par exemple, Thomas Corneille explique dans l'épître de *Dom Bertrand de Cigarral* ce qui l'a résolu à « traiter » le sujet de cette pièce[314]. Cependant, cette même expression est utilisée aussi par les auteurs français pour faire référence au travail des dramaturges espagnols : « Lope a traité le sujet sous le titre de *Amar sin saber a quién* », écrit Corneille dans l'épître de *La Suite du Menteur*, et son frère utilise à trois reprises cette tournure pour présenter la pièce espagnole dont il s'inspire pour écrire la sienne[315]. À la vérité, cette locution ne semble pas désigner le dramaturge espagnol comme « l'inventeur » de la pièce originale, mais comme un auteur qui a traité un sujet déjà existant. Finalement, on serait même tenté de croire à une inversion des rôles !

Une autre expression qui apparaît dans les dédicaces est celle employée par exemple par Boisrobert qui dit avoir « tiré le sujet de cette Comédie »[316] d'un auteur espagnol, expression qu'il répète en parlant des *Apparences trompeuses* qu'il a « tirée » également d'un « Autheur Espagnol »[317]. Lambert, lui aussi, commente à propos de sa pièce que « le sujet est tiré de l'Espagnol »[318], mais on remarquera qu'il s'agit d'une expression qui se limite à mentionner l'origine du sujet, sans pour autant aborder la transformation que celui-ci a apportée pour rendre le sujet compatible à la scène française. Thomas Corneille, quant

---

[314] « Ce point seul d'extravagance m'a semblé si plaisamment imaginé, qu'il m'a fait resoudre à traiter un sujet qui d'ailleurs est si foible, qu'à peine m'a t'il pû fournir dequoy remplir les trois premiers Actes. » (« Epistre », *Dom Bertrand de Cigarral*, 1652).

[315] Faisant référence à l'une des sources de sa comédie *Les Engagemens du hazard*, il explique que « Pedro Calderon, […] a traité cette Comedie avec tant d'esprit, sous le mesme tiltre de *Los empeños de un a caso* » (« Epistre », *Les Engagemens du hazard*, 1957). Dans l'épître de sa deuxième pièce, il emploie la même expression lorsqu'il dit : « Calderon, […] l'a traitée sous le mesme tiltre de *El Astrologo Fingido* », et dans la dédicace qui accompagne *Le Charme de la voix* on trouvera à nouveau : « D. Augustin Moreto, […] l'a traité [cette comédie] dans sa langue, sous le tiltre de *Lo que puede la apprehension* ».

[316] « Au lecteur », *La Folle Gageure*, 1653.

[317] Dédicace, *Les Apparences trompeuses*, 1656.

[318] « Advertissement au lecteur », *Les Sœurs jalouses*, 1661.

à lui, montre une autre attitude qui laisse supposer une certaine proximité entre la source et sa création. Ainsi, dans la dédicace au *Feint Astrologue*, il dit avoir « exactement suivy [s]on guide Espagnol »[319]. S'excusant des imperfections que l'on peut trouver dans son *Dom Bertrand de Cigarral*, il se justifie en rappelant au lecteur : « souvenez-vous que je marche sur les pas d'un Espagnol »[320], et par rapport à sa comédie *Le Charme de la voix*, il explique s'être « attaché si estroitement à la conduite de D. Augustin Moreto »[321], ce qui laisse à penser qu'il a traduit ou imité de très près son modèle. Cependant, ni l'un ni l'autre ne proposent une définition du procédé dont ils usent pour tirer d'un original espagnol une pièce adaptée au champ dramatique français, ce que nous qualifions aujourd'hui d'adaptation. D'ailleurs, sont-ils conscients de l'originalité de leur approche alors qu'ils en parlent tous comme d'une « copie » ?

Le seul à avoir repris les idées de Pierre Corneille, une quinzaine d'années plus tard, est Lambert. Dans son avis au lecteur, paru en 1661, c'est-à-dire quand la mode de la comédie 'à l'espagnole' venait de passer, il mentionne la nécessité de transformer la source et défini le processus qu'il a suivi :

> pour le mettre [le sujet] en estat de ne déplaire pas, il a fallu le déguiser de sorte, qu'à voir ensemble l'original & la copie, on auroit assez de peine à juger par où ils se ressemblent. Quoy qu'il en soit, un tel ajustement m'a du moins autant cousté de reflexions que l'invention de *la Magie sans Magie*, qui n'a rien d'Espagnol que les Actuers & le lieu de la Scene[322].

Pour Lambert, il s'agissait donc de « déguiser » le sujet pour qu'il plaise au public – expression qui rappelle les propos de Pierre Corneille qui disait « habiller à la française » le sujet espagnol. Et comme dans le cas du *Menteur* où Corneille disait avoir dépaysé le sujet et effacé les traces d'espagnolisme en adaptant le sujet aux habitudes et usages français, tirant l'attention sur le fait que l'original et la copie ne se ressemblaient pas, Lambert arrive au même résultat à travers ce qu'il appelle un « ajustement ».

Nous constatons finalement que Pierre Corneille et Lambert sont les seuls auteurs à avoir tenté de décrire leur procédé de transformation sous la forme d'une adaptation des *comedias* en comédies 'à l'espagnole' afin de répondre au goût du public français.

---

[319] T. Corneille, *Le Feint Astrologue*, 1651.

[320] « Epistre », *Dom Bertrand de Cigarral*, 1652.

[321] Dédicace, *Le Charme de la voix*, 1658.

[322] « Advertissement au lecteur », *Les Sœurs jalouses*, 1661.

Boisrobert et Thomas Corneille, se limitant à des expressions plutôt vagues, ne donnent pas une définition claire des procédés qu'ils ont appliqués à leurs modèles.

3.2. Appréciation des comédies 'à l'espagnole' par leurs auteurs

Partageant d'après nos analyses des péritextes une bonne opinion des auteurs espagnols qu'ils prenaient comme modèle, mais conscients aussi des changements qu'ils devaient opérer pour adapter la pièce au goût du public en France, comment les dramaturges français jugeaient-ils leur travail, c'est-à-dire leurs propres pièces ?

Pierre Corneille commence son épître au *Menteur* en avertissant que cette comédie est « d'un style si éloigné de ma dernière [pièce], qu'on aura de la peine à croire qu'elles soient parties toutes deux de la même main »[323]. Il constate donc une grande différence, du moins par rapport à sa pièce précédente qui était une tragédie. Cependant, cette différence ne semble pas avoir nui à la qualité de sa pièce dont il dit au lecteur :

> s'il m'est permis de dire mon sentiment touchant une chose où j'ai si peu de part, je vous avouerai en même temps que l'invention de celle-ci[324] me charme tellement, que je ne trouve rien à mon gré qui lui soit comparable en ce genre, ni parmi les Anciens, ni parmi les Modernes. Elle est toute spirituelle depuis le commencement jusqu'à la fin, et les incidents si justes et si gracieux, qu'il faut être à mon avis de bien mauvaise humeur pour n'en approuver pas la conduite, et n'en aimer pas la représentation.[325]

Il est donc visiblement satisfait du résultat de sa première comédie 'à l'espagnole'. Ayant trouvé la manière de rendre la pièce plus française – de l'« habiller à la française », comme il dit lui-même –, il en loue le charme et la qualité incomparable, tout en reconnaissant modestement que l'invention n'est pas de lui.

En revanche, en ce qui concerne *La Suite du Menteur*, il reconnaît qu'« [e]lle n'a pas été si heureuse au théâtre »[326] que sa première comédie 'à l'espagnole'. Il avoue que « la faute en est toute à moi, qui devais mieux prendre mes mesures, et choisir des sujets plus répondants au goût de mon auditoire. » En fait, en rachetant une conduite au héros Dorante qui, dans *Le Menteur* cumulait tous les vices, Pierre Corneille nous présente dans sa *Suite*

---

[323] « Épître », *Le Menteur*, éd. 1984:3. En ce qui concerne cette pièce précédente, il s'agit de la tragédie *Pompée* [1644], qu'il dit avoir écrit dans « le même hiver » que *Le Menteur*.

[324] Corneille parle ici de sa propre pièce, *Le Menteur*.

[325] « Au lecteur », *Le Menteur*, éd. 1984:5.

[326] « Épître », *La Suite du Menteur*, éd. 1984:95.

le même personnage avec des allures d'honnête homme. Mais il en perd du coup toutes les grâces et l'intérêt du public qu'il a moins réussi à divertir, comme il le reconnaît :

> pour moi, qui tiens avec Aristote et Horace que notre art n'a pour but que le divertissement, j'avoue qu'il [Dorante] est ici bien moins à estimer qu'en la première comédie, puisque avec ses mauvaises habitudes, il a perdu presque toutes ses grâces, et qu'il semble avoir quitté la meilleure part de ses agréments lorsqu'il a voulu se corriger de ses défauts.[327]

Thomas Corneille, pour sa part, a désigné sa première pièce, *Les Engagemens du hazard*, comme un « premier essay de Poësie » qu'il n'avait pourtant pas prévu de publier[328]. Ce n'est que l'avis contraire du dédicataire qui l'a finalement résolu à changer d'avis. Cependant, il retoucha sa pièce pour « y changer ce que j'y trouvois de plus foible », ce qui témoigne de son insatisfaction. Précisons qu'il ne se contenta pas de retoucher cette première pièce, mais qu'il l'enrichit de nombreux éléments extraits d'une deuxième *comedia* espagnole[329].

En revanche, il semble avoir été plus content du résultat de sa deuxième pièce, *Le Feint Astrologue* dont il dit : « je me serois contenté du succez qu'elle eu au Theatre, sans l'abandonner à la Presse ». Cependant, il doit s'affirmer et abandonner toute modestie, étant donné que cette publication servait à « détromper beaucoup de personnes qui en ont crû mon Frere l'Autheur, à cause de la conformité du nom qui m'est commun avec

---

[327] « Épître », *La Suite du Menteur*, éd. 1984:95. Cette conclusion, pour laquelle Corneille s'appuie sur Aristote et Horace, était justement l'un des concepts de Lope de Vega dans son *Arte nuevo de hacer comedias en estos tiempos* qui lui avait été reproché par les théoriciens français. Corneille est conscient des critiques lorsqu'il commente : « Vous me direz que je suis bien injurieux au métier qui me fait connaître, d'en ravaler le but si bas que de le réduire à plaire au peuple » (« Épître », *La Suite du Menteur*, éd. 1984:95).

[328] « Episte », *Les Engagemens du hazard*, 1657.

[329] En fait, c'est cette intégration d'une deuxième *comedia* qui lui causa des difficultés avec cette première pièce. Son dédicataire, sachant que Thomas Corneille voulait retoucher cette pièce la trouvant imparfaite dans quelques passages, lui proposa d'y intégrer des éléments d'une autre pièce très semblable de Calderón de la Barca, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, « qui avoit tant de rapport avec la mienne, qu'il ne me seroit pas difficile d'en tirer dequoy fournir à ce que j'en retrancherois de languissant. » (« Epistre », *Les Engagemens du hazard*, 1657). Le fait que d'Ouville eut traité cette *comedia* dans sa deuxième comédie *Les Fausses Véritez* ne le dérangeait pas, puisqu'il avoue avoir été convaincu que « ce sujet […] estoit demeuré jusques-là incognu, malgré *Les Fausses Véritez* ». Cependant, en 1654-1655, avant que Thomas Corneille n'eut terminé ses retouches sur *Les Engagemens du hazard*, apparut *L'Inconnue* de Boisrobert sur scène, une comédie inspirée de cette même pièce de Calderón de la Barca dont Thomas Corneille avait intégré des éléments dans la sienne. Du coup, la ressemblance entre les deux comédies obligea le jeune Corneille à garder sa pièce « encore quelque temps dans mon cabinet », pour ne pas donner l'impression de vouloir faire de la concurrence à Boisrobert. La publication des *Engagemens du hazard* a finalement lieu en 1657 dont Thomas Corneille rappelle la chronologie des faits dans sa dédicace.

luy »[330]. C'est donc avec la volonté de s'établir comme dramaturge indépendant de son frère que Thomas Corneille commence à publier ses œuvres[331].

Cependant, il reste humble comme le montrent les épîtres et avis au lecteur de ses pièces où il présente les difficultés qu'il a dû surmonter et les erreurs qu'il a pu commettre. Par exemple, il indique très clairement les imperfections que l'on peut trouver dans sa comédie *Dom Bertrand de Cigarral* :

> Peut-estre que vous me blâmerez de ne m'estre pas assez estroitement attaché à ces loix severes du Theatre qui demandent un lieu fixe pour la Scene, & que vous trouverez estrange que mon premier Acte se passe à Madrid, & les autres dans l'hostellerie d'Yllescas, moitié chemin de Madrid à Tolede[332].

Mais Thomas Corneille, on l'aura bien noté dans les pages précédentes, n'a jamais nié s'être basé sur une source espagnole pour créer ses premières comédies. C'est cette franchise vis-à-vis du lecteur qui lui permet aussi d'évoquer les problèmes qu'il n'a pu résoudre. Dans le cas de *Dom Bertrand de Cigarral*, il explique :

> souvenez-vous que je marche sur les pas d'un Espagnol, & que comme l'unité de lieu, & l'observation des vingt & quatre heures sont des regles que le fameux Lope de Vega a tousjours negligées, jusqu'à faire exprés un *Arte nuevo de hazer Comedias*, tous ceux qui ont escrit apres luy ne s'en sont pas mis davantage en peine, de sorte qu'au milieu d'une de leurs Journées ils font quelquefois peu de scrupule de passer d'un plein saut d'Angleterre en Allemagne, & de faire en moins d'un quart d'heure leurs Acteurs vieillissent de plus de dix années.[333]

Thomas Corneille se heurte ici à l'incompatibilité de deux conceptions du théâtre de part et d'autre des Pyrénées. L'unité de lieu en est un exemple. Ainsi, il explique au lecteur que cette règle n'était pas appliquée en Espagne où Lope de Vega et tous les dramaturges espagnols traitaient les unités de lieu et de temps librement et sans scrupule d'après l'*Arte nuevo* quelles que soient les situations invraisemblables qu'elles pouvaient générer.

Malgré les imperfections, le Jeune Corneille est cependant content de sa création qui d'ailleurs semble avoir eu beaucoup de succès[334]. Il exprime ainsi sa satisfaction dans

---

[330] Dédicace à « Monsieur B. Q. R. J. », *Le Feint Astrologue*, 1651.

[331] Il est cependant curieux de constater que les premières pièces de Thomas Corneille, en fait jusqu'à la publication de *Pyrrhus*, ne portent pas de nom d'auteur dans la page de titre (voir GOSSIP 1974:667 et 668).

[332] « Epistre », *Dom Bertrand de Cigarral*, 1652.

[333] « Epistre », *Dom Bertrand de Cigarral*, 1652.

[334] Selon un article de Donneau de Visé dans *Le Mercure galant* (janvier 1710, p. 273), le succès de *Dom Bertrand de Cigarral* a été tel qu'il a été représenté plus de vingt fois devant la seule Cour sans compter les représentations en ville (voir GOSSIP 1974:669).

l'avis au lecteur de sa pièce suivante où il affirme que ce style lui a en effet « si heureusement réussi ». Néanmoins, il est conscient de la difficulté de divertir le public, comme il le dit dans ce même avis au lecteur :

> comme il est bien difficile d'affecter toujours ce plaisant délicat qui peut divertir les honnêtes gens, sans se mettre souvent au hazard de tomber dans la bassesse, j'ay crû qu'il valoit mieux traiter un sujet sans tenir trop du sérieux ne donnast pas tout à la boufonnerie. Je pense avoir trouvé ce milieu dans cette pièce.[335]

En effet, *L'Amour à la mode*, tout en ayant une *comedia* espagnole comme base, diffère sensiblement de la création précédente, ce qui montre au passage la variété des thèmes que comprenait le théâtre espagnol en fonction des styles des dramaturges hispaniques. *Dom Bertrand de Cigarral* étant tiré d'une pièce de Rojas Zorrilla, auteur connu pour ses *comedias de figurón*, montrait un tout autre comique que *L'Amour à la mode*, fondée sur une *comedia* de Solís. C'est pour cette raison que Thomas Corneille constate en parlant de ses deux pièces si différentes :

> Voicy une comédie d'un caractère si différent de la dernière de ma façon qui l'a précédée sur le Théâtre, que quoy qu'elles soient toutes deux du mesme genre, il n'y a guère plus de disproportions du Tragique au Comique, que des extravagances ridicules de D. Beltran, à l'enjouëment galand d'Oronte qui fait tout en celle-cy.[336]

Cependant, il connaît une expérience moins heureuse avec la comédie *Le Charme de la voix*. Dans ce cas, il se heurte non seulement à l'incompatibilité de deux cultures différentes pour le spectateur, mais il expérimente aussi un premier échec[337] à cause de divergences qui se révèlent insurmontables. Dans un premier temps, il donne l'impression de régler ses comptes avec les auteurs espagnols, refusant de prendre en charge toute la responsabilité de son échec :

> [j]'ay rendu si religieusement jusqu'icy ce que j'ay creu devoir aux Autheurs Espagnols qui m'ont servy de guides dans les sujets Comiques qui ont paru de moy sur la Scene avec quelque succez, qu'on ne doit pas trouver estrange, si leur en ayant fait partager la gloire, je refuse de me charger de toute la honte qui a suivy le malheur de ce dernier[338].

---

[335] « Au lecteur », *L'Amour à la mode*, éd. 1973:117.

[336] « Au lecteur », *L'Amour à la mode*, éd. 1973:117.

[337] « [P]uisqu'il [le public] s'est declaré contre celuy-ci [ce poème], ie dois estre persuadé qu'il a eu raison de le faire », écrit Thomas Corneille dans l'épître de cette pièce, acceptant la critique des spectateurs.

[338] « Dédicace », *Le Charme de la voix*, 1658. On serait tenté de percevoir une sorte de défi dans ces paroles de Thomas Corneille.

Mais il reconnaît ensuite : « j'eusse peut-estre moins failly, si je ne me fusse pas attaché si estroitement à la conduite de D. Augustin Moreto, qui l'a traité dans sa langue, sous le tiltre de *Lo que puede la apprehension* »[339]. Or Thomas Corneille savait déjà, après avoir lu l'« original », que la pièce n'était pas apte à être transposée sur la scène française et que les caractères des personnages surtout n'étaient pas conciliables avec les conceptions de la dramaturgie de son pays :

> quelque soin que l'on apportast à les justifier pour le faire paroistre avec quelque grace sur nostre Theatre, il seroit impossible d'en venir à bout, sans faire voir tousjours ceux qui sont interessez dans cet intrigue plus capricieux que raisonnables[340].

Malgré cet avertissement, il semble trop engagé envers le dédicataire pour ne pas réaliser l'adaptation de cette pièce espagnole. Dans l'épître, il revient cependant sur la situation de départ et lui explique que le goût du public – comme il l'avait déjà signalé – n'est pas toujours adaptable d'une culture à l'autre, la preuve étant cette pièce qu'il appelle « cette petite disgrace contre mes sentiments » :

> vous […] creustes que puisque la bizarrerie des motifs, qui font agir tous les personnages de cette Comedie, avoit esté receuë en Espagne avec acclamation, il y avoit lieu d'esperer, que pour peu que j'employasse d'adresse à les rendre plus justes, ils ne desplairoient pas en France. Il n'en falut point davantage pour me forcer à me rendre, je ne voulus pas opposer que le goust des deux nations est fort different, que ces entretiens de Valets & de Boufons avec des Princes & des Souverains, que l'une soufre tousjours avec plaisir dans les actions les plus serieuses, ne sont jamais supportables à l'autre, dans les moins importantes, & que les plus ingenieuses nouveautez deviennent rarement capables de nous divertir, quand elles semblent en quelque sorte opposées à la raison.[341]

Cet échec dans la création d'une comédie 'à l'espagnole' montre que tous les sujets espagnols ne se prêtaient pas au théâtre français de l'époque. Pourtant, *Le Charme de la voix* est l'une des dernières comédies 'à l'espagnole' créées. Celle-ci intervient au moment où les auteurs sont passés maîtres en matière d'adaptation avec un tel niveau de « perfection » que toute erreur d'appréciation n'était plus possible. Mais Thomas Corneille se laisse convaincre par les arguments de son dédicataire et va donc à l'encontre de ses pressentiments.

À l'inverse de Thomas Corneille qui montre beaucoup d'humilité dans son approche des comédies 'à l'espagnole', Boisrobert semble plutôt afficher des prétentions. Bien qu'il

[339] Dédicace, *Le Charme de la voix*, 1658.

[340] Dédicace, *Le Charme de la voix*, 1658.

[341] Dédicace, *Le Charme de la voix*, 1658.

reconnaisse que l'invention du sujet de *La Folle Gageure* soit l'œuvre de l'auteur espagnol, il est d'avis que :

> si elle merite quelque loüange, […] j'y dois prendre quelque part, puisque non seulement j'en ay retranché toutes les choses importunes & superfluës, qui faisoient peine à l'esprit, mais que je pense encore en avoir rectifié plusieurs autres qui faisoient autant de peine au jugement.[342]

Ainsi, Boisrobert prétend retrancher et corriger les nombreuses imperfections de la pièce d'origine qui font peine à l'esprit. Évoquant une autre pièce qu'il a créée sur la base d'une *comedia* qu'il croyait être de Lope de Vega et qu'il décrivait comme « si beau » et « si brillant », il dit l'avoir « rendu juste & poly, de brut & de dereglé qu'[elle] estoit ». Boisrobert se montre donc comme le perfectionniste d'œuvres qui comportent à son goût des fautes. Tout en respectant l'apport initial de l'auteur espagnol qu'il considère toujours comme l'inventeur du sujet, il met en avant son mérite et ses qualités de correcteur des œuvres originales. Ajoutons qu'il montre aussi une forme de supériorité et d'arrogance vis-à-vis des auteurs espagnols lorsqu'il conclut un passage en disant : « si nos Muses ne sont aussi inventives que les Italiennes & les Espagnoles, elles sont au moins plus pures & plus reglées »[343].

Les frères Corneille et Boisrobert, qui sont les seuls à livrer des appréciations sur leurs propres créations, se montrent dans la plupart des cas satisfaits de leur travail. Tout en reconnaissant la paternité de l'auteur espagnol, ils se réclament des retouches qu'ils ont faites pour adapter la pièce au goût du public selon les exigences du théâtre français. Malgré ce *satisfecit* général, les textes étudiés révèlent aussi l'existence d'expériences négatives dont les auteurs ont essayé d'expliquer les causes d'échec dans leurs épîtres et avis au lecteur pour montrer aussi que tous les sujets espagnols n'étaient pas si facilement adaptables.

L'étude des péritextes accompagnant les comédies 'à l'espagnole' a fait ressortir plusieurs enseignements sur le positionnement des auteurs face aux sources espagnoles et à leurs propres créations. Notre analyse a montré que seulement 12 des 32 pièces comportent une référence explicite à une influence espagnole, et ces références – qui vont des informations bibliographiques les plus précises sur la pièce espagnole jusqu'à une mention

[342] « Advis au lecteur », *La Folle Gageure*, 1653.

[343] « Advis au lecteur », *La Folle Gageure*, 1653.

superficielle d'une influence outre-pyrénéenne – interviennent surtout après 1650. Ceci montre que l'aveu et l'acceptation d'une influence espagnole a été tardif.

Quant à la motivation des auteurs, celle-ci est le plus souvent passée sous silence à l'exception de Pierre Corneille qui est le seul dramaturge du groupe à avoir clairement affiché les raisons de son inspiration auprès du théâtre espagnol. Soulignant au passage le génie de Lope de Vega, il indique trouver dans les *comedias* une source de divertissement plus enjouée pour un public en quête de nouveauté.

En ce qui concerne la désignation des sources et la qualification des pièces françaises qui s'en inspirent, on relève un manque de précision dans la définition des créations par rapport aux sources utilisées et inversement. Les *comedias* sont désignées en termes d'« original » ou d'« invention » ; quant aux créations françaises, elles sont le plus souvent qualifiées de « copie ». Pierre Corneille est le seul à parler d'un « emprunt », voire d'un « larcin ». Une définition plus claire du statut de la source et de son produit français ne semblait pas évidente à cette époque.

De même, la définition des procédés utilisés par les auteurs pour faire passer les *comedias* en comédies – de nos jours on parlerait d'adaptation ou de transposition –, se réduit à des périphrases comme « habiller à la française » ou « déguiser ». Seul Pierre Corneille aborde brièvement cette question lorsqu'il dit avoir accommodé la pièce aux mœurs françaises au point de la rendre complètement différente de la *comedia* espagnole. Les autres dramaturges n'avancent pas d'explication à ce sujet. Cela prouve que nos auteurs, outre le fait de ne pas être conscients de leur contribution à l'émergence d'un genre nouveau de comédie, n'osaient pas encore définir la création d'une œuvre de théâtre fondée sur les données d'un théâtre étranger comme une méthode de création. Ce sera l'objet des prochains chapitres que de mettre en évidence les changements que les auteurs français ont opérés sur la source espagnole et qu'ils n'ont pas osé ou pas pu définir par eux-mêmes.

Concernant le jugement que les auteurs français pouvaient porter sur les sources espagnoles et leurs propres créations, l'analyse est plus nuancée et se limite aux appréciations de seulement Pierre et Thomas Corneille ainsi que de Boisrobert. Alors que les trois auteurs français ont une certaine estime, voire du respect vis-à-vis des dramaturges espagnols, ils manifestent des opinions différentes sur le contenu des *comedias* et leur travail. Ainsi, Pierre Corneille montre un certain enthousiasme pour les sujets espagnols et le résultat qu'il en tire. Son frère, connu pour son humilité, reconnaît des imperfections

dans ses pièces qu'il justifie notamment par le manque de compatibilité de certaines règles entre les cultures dramatiques française et espagnole. Enfin, Boisrobert qualifie son travail sur les comédies espagnoles comme une forme de perfectionnement et d'embellissement des originaux.

CHAPITRE 7

TYPOLOGIE DES COMÉDIES 'À L'ESPAGNOLE' ET DES *COMEDIAS*

Bien que l'étude précédente des péritextes des comédies ne nous ait pas révélé toutes les techniques utilisées par les auteurs, elle a cependant permis d'identifier le procédé appliqué par Pierre Corneille pour transformer une pièce espagnole en une comédie espagnole. En effet, *Le Menteur*, nous dit-il, a subi sous sa plume un dépaysement complet pour une accommodation aux us et coutumes français. Il nous révèle ici l'une de ses techniques d'adaptation que nous désignons sous le terme de transposition. Mais s'agit-il du même procédé utilisé par tous les auteurs pour toutes les comédies 'à l'espagnole' ou existe-t-il différentes techniques d'adaptation que les dramaturges auraient exploitées ? Un regard sur le lieu de l'action de chaque pièce permettra entre autres de reconnaître ou non la méthode de Corneille et de mettre en évidence d'autres procédés éventuellement utilisés. Selon les procédés mis en œuvre, nous chercherons ensuite à classifier les comédies 'à l'espagnole' afin de constituer des familles homogènes. Cette segmentation rentre dans le cadre d'analyse des pièces dans la troisième partie de notre travail. Elle sera complétée de la caractérisation des trois types de *comedias* dont elles sont tirées dans le but de mieux comprendre la composition d'origine des modèles espagnols avant d'avoir été adaptés.

1. De l'importance du lieu de l'action

L'un des principaux changements que Pierre Corneille fait subir au texte source en créant *Le Menteur* est la transposition radicale de l'action espagnole dans un environnement français – procédé qu'il définit comme « habiller à la française », comme on l'a déjà vu, dans le but de supprimer toute référence espagnole. Il cite certes ses sources et souligne qu'elles sont espagnoles, mais son intention n'est pas de faire ressortir l'espagnolisme de la pièce d'origine à son public. C'est plutôt l'effet contraire qu'il recherche, vu son application à adapter la *comedia* aux habitudes de ses compatriotes et à gommer tout lien entre les deux textes. Est-ce aussi la technique utilisée par ses contemporains créateurs de comédies 'à l'espagnole' ? À l'exception de Boisrobert qui

reprend la formule de Corneille dans une de ses dédicaces, les autres auteurs ne se prononcent pas à ce sujet. Il existe néanmoins un moyen facile de le vérifier : les changements que Pierre Corneille a dû réaliser pour habiller le plus possible sa pièce à la française suppose entre autres une transposition du lieu de l'action d'Espagne en France afin que la pièce puisse intégrer les us et coutumes français. Par conséquent, si toutes les comédies 'à l'espagnole' ont suivi ce procédé, elles devraient toutes se dérouler en France.

L'analyse du lieu de l'action des 32 comédies 'à l'espagnole' nous dévoile finalement une autre réalité. Comme le montrent quelques pages plus loin les tableaux récapitulatifs des lieux où se fixent les comédies 'à l'espagnole' avant et après adaptation, le lieu de l'action ne se situe pas toujours en France. Certes, il existe plusieurs comédies, comme celles de Corneille, dont l'action a été transplantée en France[344]. Mais cette règle n'est pas générale : on trouve également des comédies dont le lieu est resté en Espagne, quelquefois à Madrid, parfois même dans la province espagnole où la *comedia* se déroulait déjà comme c'est le cas pour *Dom Bertrand de Cigarral* ou *Dom Japhet d'Arménie*. Notre analyse fait aussi ressortir un troisième groupe de *comedia*-comédie dont l'action se déroule dans un pays étranger. Dans ce cas, l'auteur français reprend le plus souvent le lieu étranger – se trouvant être en Italie, plus précisément dans une ville du royaume des Deux-Siciles qui à cette époque était sous domination espagnole[345]. Mais il existe aussi des comédies où le lieu de l'action a été transplanté dans un autre pays que la France ou l'Italie, comme c'est le cas pour *El mayor imposible* de Lope de Vega qui se passe initialement à Naples et dont l'adaptation de Boisrobert, *La Folle Gageure*, a été transférée à Londres. C'est le cas également pour la pièce *Les Généreux Ennemis* de Boisrobert qui quitte l'Espagne pour le Portugal, alors que la pièce de Rojas Zorrilla se passait à Tolède.

On peut déduire de cette confrontation des lieux d'action que le procédé utilisé par Corneille n'est pas l'unique méthode appliquée par les dramaturges. Le fait qu'il y ait des comédies 'à l'espagnole' dont l'action reste en Espagne prouve que les auteurs ont

[344] Normalement, ce transfert se fait de capitale à capitale, c'est-à-dire de Madrid à Paris. On trouvera cependant des cas où une ville en province espagnole (Ocaña ou Tolède) a été transposée soit à Paris soit dans une ville de province française, comme dans *La Suite du Menteur* qui se joue à Lyon.

[345] Depuis la fin du XII^e^ siècle, la Sicile appartenait à l'Espagne (Aragon) et resta sous sa domination jusqu'au traité d'Utrecht en 1713 qui mit fit à la guerre de succession d'Espagne. En 1442, Alfonso V réunit Naples à la Sicile et créa ainsi le royaume des Deux-Siciles. Les villes de Naples et Gaète, où se jouent cinq des *comedias* espagnoles qui se trouvent dans notre corpus, faisaient donc partie du territoire espagnol. Milan, qui fournit également le cadre pour l'une des *comedias*, était depuis 1450 annexée à l'Espagne. La seule ville qui n'appartenait pas à l'Espagne et qui est mentionnée dans une *comedia*, est Florence. L'action des pièces était donc étroitement liée à l'histoire de l'Espagne.

délibérément choisi de conserver un parfum d'étrangeté que Corneille pour sa part avait souhaité faire disparaître. Ce constat ouvre la question des autres méthodes d'adaptation alors utilisées. L'action se déroulant en Espagne, les dramaturges français ont-ils traduit l'intégralité de l'ambiance espagnole, reproduisant les mœurs et les habitudes telles qu'elles étaient décrites dans la pièce originale, faisant ainsi transparaître sur scène un monde méconnu aux spectateurs français en quête d'exotisme ? Ce procédé serait celui d'une traduction littérale où l'action comme les us et coutumes ne sont pas transposés, mais reproduits tels quels. Un autre procédé consisterait à opérer un mélange de situations et de mœurs des deux pays à travers lequel le dramaturge français maintient le cadre espagnol, mais intègre cependant les us et coutumes de son pays, créant ainsi une forme de pièce hybride d'un point de vue sociologique et culturel où la scène se passe en Espagne selon des traditions françaises ! Nous touchons ici les notions de transculturalité qui sont au cœur de nos travaux.

Des questions se posent encore sur le cas des *comedias* qui se situent hors d'Espagne et dont l'action n'est pas transplantée en Espagne (aucun dramaturge français n'a transposé l'action d'une comedia « étrangère » en Espagne). Quel intérêt offraient-elles pour être adaptées en tant que comédie 'à l'espagnole' sur la scène française alors que l'action ne se déroule pas en Espagne ? Certes, Naples, comme on l'a déjà dit, appartenait à cette époque à la couronne espagnole, mais l'ambiance qui se dégageait de ces pièces ne correspondait pas à celle qui caractérisait justement les *comedias* où l'espagnolisme – c'est-à-dire les traits reflétant la société espagnole de l'époque, sa manière d'agir et de penser – était percevable en tous points. Quelles sont donc les caractéristiques de ces pièces et les éléments qui étaient adaptés ou non dans le texte cible sachant qu'aucun n'a de lien direct ni avec l'Espagne ni avec la France ?

Ces quelques réflexions autour de la transposition ou non du lieu de l'action dans les comédies 'à l'espagnole' montrent que le procédé utilisé n'est pas toujours celui d'une assimilation totale au contexte français, voire parisien à la manière de Pierre Corneille. Bien au contraire, on trouve différentes variantes d'adaptation géographique – et probablement aussi sociologique – répondant ainsi à l'intention de l'auteur de vouloir représenter un milieu familier ou étranger au public, un milieu dans lequel il se reconnaît ou à travers lequel il se projette à l'étranger, faisant alors l'expérience de l'altérité.

Or ces variations de lieu ont probablement une influence sur la nature des éléments transculturels que les comédies 'à l'espagnole' sont susceptibles de comporter. La

transculturalité, comme on l'a décrite et définie dans le premier chapitre, naît du croisement d'éléments de différentes cultures qui, du fait de leur combinaison unique, engendre quelque chose de nouveau. Probablement avons-nous des comédies 'à l'espagnole' différentes selon que les changements de lieu s'accompagnent de changements culturels quand l'auteur transplante l'action d'Espagne en France ou que les règles esthétiques du théâtre français s'invitent alors que l'auteur laisse l'action en Espagne ou dans un autre pays étranger.

Ainsi, le choix définitif du lieu de l'action de la pièce nous semble être un facteur primordial à prendre en compte dans l'analyse des textes. Il ne révèle pas seulement l'intention de l'auteur ou son procédé d'adaptation en comédie 'à l'espagnole' (par rapport à l'idée qu'il s'en faisait à l'époque, car le genre en tant que tel n'existait pas encore ; il correspondait seulement à un courant qui répondait au goût du public), mais aussi un critère propre à accentuer ou à amoindrir le phénomène de transculturalité que la comédie 'à l'espagnole' est censé comporter du fait de ses racines binationales.

2. Classification des comédies 'à l'espagnole' en trois groupes

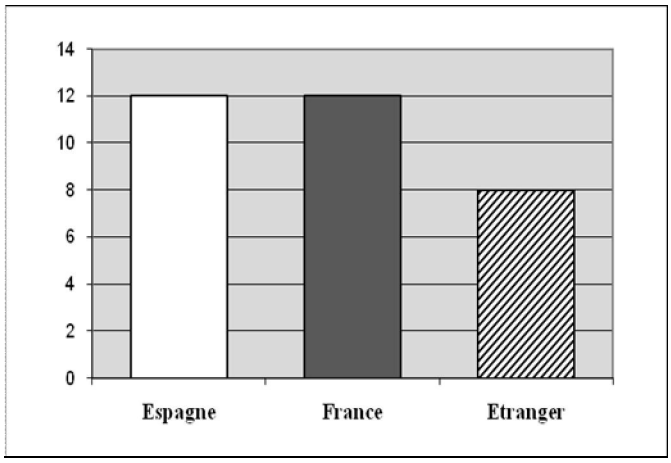
Jusqu'à présent, les travaux portant sur la comédie 'à l'espagnole' ont toujours considéré les pièces comme un tout, indépendamment de leur contexte géographique. Pour la suite de notre étude, nous proposons de les différencier selon le lieu où se déroule l'action. Ainsi, nous les classifions en trois groupes, comme indiqué dans l'introduction de ce chapitre, selon que l'action de la pièce se déroule en France, en Espagne ou à l'étranger (Italie, Angleterre ou Portugal). Pour commencer, nous reprenons la formule de Pierre Corneille pour regrouper les comédies qui ont été transplantées en France et assimilées à des pièces françaises sous le nom de *comédies 'à l'espagnole' « habillées à la française »*. Le deuxième groupe se constitue des pièces dont l'auteur a laissé l'action en Espagne, comme dans la pièce d'origine, que nous désignons sous le vocable de *comédies 'à l'espagnole' maintenues en Espagne*. La dernière catégorie enfin désigne les comédies dont l'action se déroule à l'étranger, hors de France ou d'Espagne ; nous les qualifions de *comédies 'à l'espagnole' à l'étranger*. Pour plus de clarté, les trois tableaux suivants dressent la liste des pièces de notre corpus selon leur groupe d'appartenance en fonction du lieu de l'action.

Comédies ‘à l'espagnole’ « habillées à la française »			
Auteur	***Titre***	**Année de création**	**Lieu de l’action**
d'Ouville	*L'Esprit folet*	1638	Paris
d'Ouville	*Les Fausses Véritez*	1641	Paris
d'Ouville	*L'Absent chez soy*	1642	Paris
P. Corneille	*Le Menteur*	1643	Paris
d'Ouville	*La Dame suivante*	1644	Paris
P. Corneille	*La Suite du Menteur*		Lyon
d'Ouville	*Jodelet astrologue*	1645	Paris
d'Ouville	*La Coifeuse à la mode*	1646	Paris
Boisrobert	*La Jalouse d'elle-mesme*	1649	Paris
Boisrobert	*Les Trois Orontes*	1651	Paris
T. Corneille	*L'Amour à la mode*		Paris
Boisrobert	*L'Amant ridicule*	1655	Paris

Comédies ‘à l'espagnole’ *maintenues en Espagne*			
Auteur	***Titre***	**Année de création**	**Lieu de l’action**
Scarron	*Jodelet ou le Maître valet*	1643	Madrid
Scarron	*Le Jodelet duelliste*	1645	Tolède
Scarron	*L'Héritier ridicule*	1648	Madrid
T. Corneille	*Les Engagemens du hazard*	1649	Madrid
T. Corneille	*Le Feint Astrologue*	1650	Madrid
T. Corneille	*Dom Bertrand de Cigarral*	1651	Madrid-Yllescas
Scarron	*Dom Japhet d'Arménie*	1652	Orgas, Consuègre
Boisrobert	*L'Inconnue*	1654	Madrid
T. Corneille	*Les Illustres Ennemis*	1655	Madrid
Scarron	*Le Marquis ridicule*		Madrid
Scarron	*La Fausse Apparence*	1657	Valence
T. Corneille	*Le Galand doublé*	1659	Madrid

Comédies ‘à l'espagnole’ *à l’étranger*			
Auteur	***Titre***	**Année de création**	**Lieu de l’action**
Brosse	*Les Innocens coupables*	1643	Gayëtte
Boisrobert	*La Folle Gageure*	1652	Londres
Boisrobert	*Les Généreux Ennemis*	1654	Lisbonne
Scarron	*Le Gardien de soy-même*		Naples
T. Corneille	*Le Geôlier de soy-même*	1655	Naples
Boisrobert	*Les Apparences trompeuses*		Gayette
T. Corneille	*Le Charme de la voix*	1656	Milan
Lambert	*Les Soeurs jalouses*	1658	Pogge

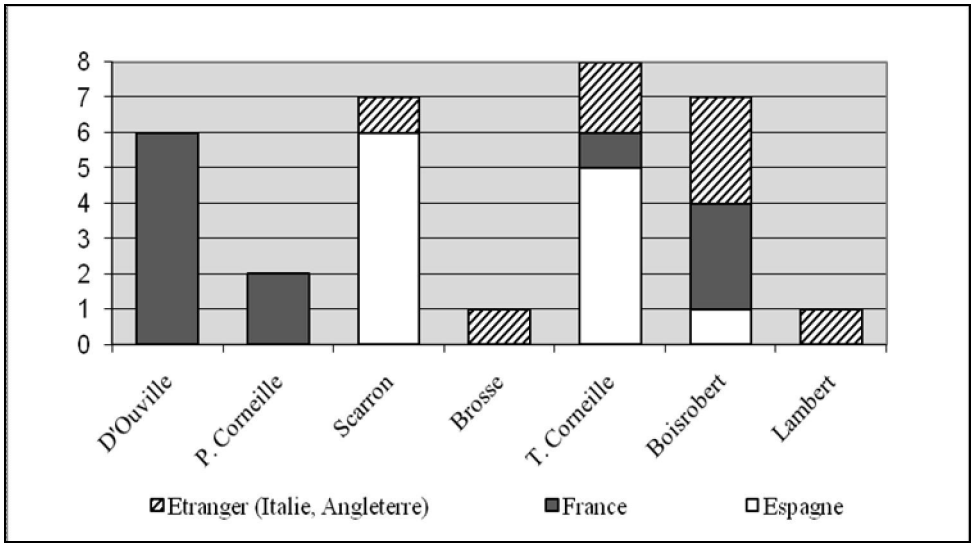
Nous représentons également les trois groupes sur le graphique suivant en nombre de pièces par lieu d'action :



Graphique 7 : Répartition des lieux de l'action des comédies 'à l'espagnole'

Curieusement, on peut constater un certain équilibre dans la distribution. Un total de douze pièces parmi les comédies 'à l'espagnole' se déroule en France, une autre douzaine en Espagne et huit autres dans un pays différent. À leur tour, comment se répartissent les auteurs en fonction du lieu de l'action ? Sont-ils restés fidèles au même lieu ou ont-ils fait varier les pays d'une pièce à l'autre ?

Le graphique 8 montre pour chacun des auteurs les différentes catégories auxquelles appartiennent leurs pièces :



Graphique 8 : Lieu de l'action des comédies 'à l'espagnole' selon l'auteur

On remarque tout d'abord que les pièces de d'Ouville comme celles de Pierre Corneille, *Le Menteur* et *La Suite du Menteur*, se classent très clairement dans le premier groupe des comédies « habillées à la française ». Ces deux auteurs transposent systématiquement l'action en France, en l'occurrence à Paris pour d'Ouville.

En revanche, les choix de Scarron se révèlent diamétralement opposés à ceux des deux auteurs susmentionnés : aucune de ses œuvres n'est transplantée de son lieu d'origine. Six de ses comédies se passent en Espagne et une autre à Naples. Thomas Corneille, lui aussi, montre une préférence pour laisser l'action à l'endroit où elle se trouve dans le modèle espagnol. Cinq de ses huit créations appartiennent au groupe des comédies 'à l'espagnole' *maintenues en Espagne* et deux autres aux comédies 'à l'espagnole' *à l'étranger*. Il montre cependant une exception en créant une comédie 'à l'espagnole' « habillée à la française » : *L'Amour à la mode* dont l'action est transplantée de Madrid à Paris. Les créations de Boisrobert se répartissent comme celles de Thomas Corneille entre les trois groupes, mais avec une autre distribution. Il n'a donné qu'une seule comédie 'à l'espagnole' *maintenue en Espagne* (*L'Inconnue*), tandis que les six autres pièces se répartissent à nombre égale entre les comédies 'à l'espagnole' « habillées à la française » et les étrangères. Que les comédies 'à l'espagnole' « habillées à la française » changent de lieu, ceci est normal. Mais comme le montre le tableau suivant, Boisrobert change également le lieu d'une pièce jouée à Naples en la transférant à Londres (*La Folle Gageure*) ; il est le seul aussi à transplanter une pièce d'Espagne au Portugal (*Les Généreux Ennemis* se déroule à Lisbonne).

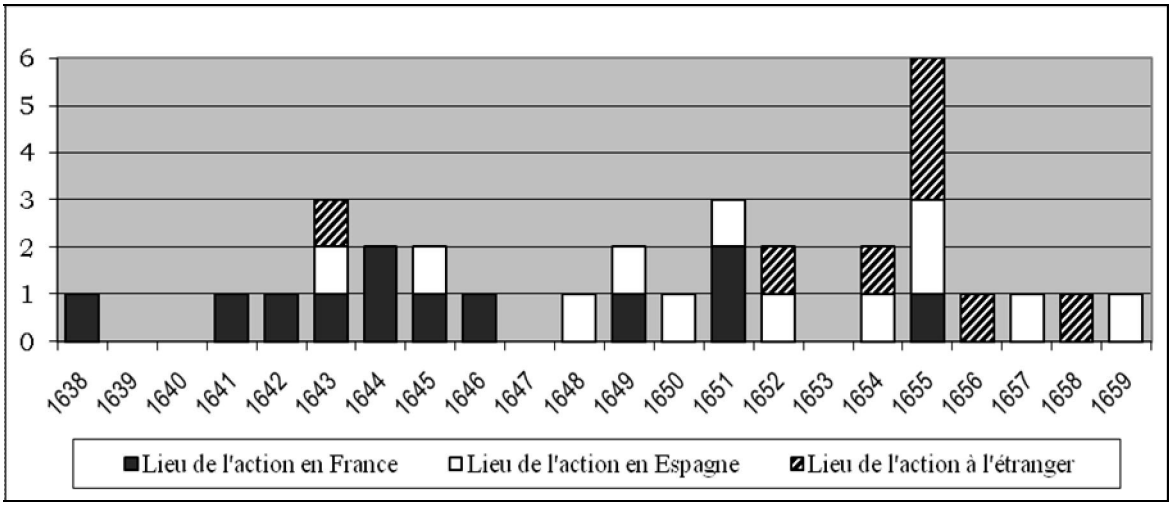
Auteur espagnol	**Pièce espagnole**	**Lieu original**	**Lieu pour chaque pièce de Boisrobert**		
Tirso de Molina	*La celosa de sí misma*	**Madrid**	>	**Paris**	*La Jalouse d'elle-mesme*
Tirso de Molina	*Don Gil de las calzas verdes*	**Madrid**	>	**Paris**	*Les Trois Orontes*
Lope de Vega	*El mayor imposible*	**Nápoles**	>	**Londres**	*La Folle Gageure*
Calderón	*Casa con dos puertas*	**Ocaña**	=	**Madrid**	*L'Inconnue*
Rojas Zorrilla	*Obligados y ofendidos*	**Toledo**	>	**Lisbonne**	*Les Généreux Ennemis*
Rojas Zorrilla	*Entre bobos anda el juego*	**Madrid-Illescas-Cabaña**	>	**Paris**	*L'Amant ridicule*
Calderón	*Peor está que estaba*	**Gaeta**	=	**Gayette**	*Les Apparences trompeuses*

Tableau 3 : Lieu de l'action dans les comédies de Boisrobert

Cela fait de Boisrobert l'auteur qui transplante le plus souvent les œuvres originales à l'étranger.

Quant à Brosse et Lambert, leurs contributions se réduisant à une seule comédie pour chacun, ils préservent le lieu de l'action à l'étranger comme dans la pièce d'origine.

D'un point de vue chronologique, l'évolution du lieu de l'action est également intéressante à analyser. Représentée sur le graphique suivant, elle montre deux phases distinctes, l'une où l'action est le plus souvent transposée en France entre 1638 et 1646, et l'autre de 1648 à 1659 où celle-ci a tendance à rester *in situ* en Espagne ou à l'étranger en dehors de quelques exceptions.



Graphique 9 : Lieu de l'action des comédies 'à l'espagnole' de 1638 à 1659

N'est-ce pas ici le résultat d'un processus d'évolution où les auteurs s'affranchissent progressivement des règles du théâtre français de l'époque pour s'inspirer plus ouvertement du théâtre étranger ? Ceci montre aussi que le mode d'adaptation des auteurs a changé au cours du temps. D'une préférence initiale pour la francisation, on passe à une préférence pour l'espagnolisme ou le contexte étranger. Ces deux phases reflètent une ouverture d'esprit et des auteurs et du public. Des auteurs d'abord puisqu'ils osaient, après une phase prudente de repli sur la scène intérieure, représenter des scènes espagnoles ; du public ensuite car celui-ci manifestait un goût pour les pièces étrangères, en particulier espagnoles[346].

[346] C'est à cette phase que fait aussi référence Jean Emelina lorsqu'il indique dans son étude sur le comique que « [c]e ne sont pas des étrangers qui font intrusion, à travers la fiction théâtrale, dans l'univers quotidien du public parisien ; c'est plutôt le public qui s'envole vers ces êtres et vers ces terres de dépaysement romanesque. Aussi, une confrontation avec l'air d'étrangeté beaucoup plus réelle des

3. Caractérisation de la *comedia* du Siècle d'Or

Comme on a pu le constater dans le chapitre dédié à la culture dramatique en Espagne, le répertoire de la scène espagnole était vaste au XVII^e^ siècle. Outre les *autos sacramentales* – ces pièces allégoriques religieuses jouées à l'occasion de la Fête-Dieu qui se déroulaient en un acte et qui traitaient du thème de l'eucharistie –, c'est surtout la *comedia* dans toutes ses formes qui a garanti pendant plus d'un siècle le divertissement des spectateurs espagnols aussi bien que le fonctionnement du théâtre ibérique. Cherchant à segmenter les *comedias*, les historiens du théâtre ont proposé différentes classifications selon leur thématique ou leur structure sans pour autant faire l'unanimité[347]. Ignacio Arellano, scindant les *comedias* en deux groupes selon que le sujet est sérieux ou comique, rassemble les comédies tragiques, les comédies sérieuses (comme les drames hagiographiques, religieux, historiques, d'honneur, etc.) et les *autos* d'un côté, et toutes les œuvres comiques de l'autre[348]. Appartiennent entre autres à ce deuxième groupe les *comedias de capa y espada*[349] qui représentent la source d'inspiration principale des dramaturges français au moment de créer leurs propres comédies. La *comedia de figurón* et la *comedia palatina* ont également fourni des sujets à des auteurs comme Scarron, Thomas Corneille ou Lambert. La description des caractéristiques clés de ces trois sous-genres de la *comedia* espagnole est l'objet de cette section. Avant de les passer en revue, nous nous proposons d'abord de décrire la structure des *comedias* en général étant donné que ses éléments s'appliquent aux trois sous-genres qui nous intéressent.

---

provinces avoisinantes ; ne saurait-elle avoir sa place dans de telles comédies. » (Jean EMELINA, « Comique et géographie au XVII^e^ siècle », dans : *Les Provinciaux sous Louis XIV*, 5^e^ Colloque du C.M.R. 17, Revue *Marseille*, n° 101, 2^e^ trimestre, 1975, p. 197).

[347] En effet, la classification des *comedias* entreprise par différents historiens du théâtre au cours des siècles ne satisfaisait pas les chercheurs de la fin du XX^e^ siècle étant donné que celle-ci se faisait souvent par auteur et en des groupes trop détaillés qui souvent ne correspondaient pas entre les dramaturges (voir Ignacio ARELLANO, « Convenciones y rasgos genéricos en la comeda de capa y espada », *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, p. 27-28 et Marc VITSE, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e^ siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990, p. 306 *sq*.).

[348] Voir ARELLANO 2005:138. C'est aussi la distribution choisie par Marc Vitse et par Christophe Couderc qui classent les comédies selon leur degré de comique, c'est-à-dire du plus sérieux au plus comique (voir VITSE 1990:324 *sq.*, Christophe COUDERC, *Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or*, Paris, PUF, 2007, p. 226 *sq*.).

[349] Dans son œuvre *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol*, Marc Vitse traduit ce terme par « comédie domestique » (VITSE 1990:319 *sq*.). Nous préférons cependant utiliser le nom espagnol qui nous paraît plus représentatif.

3.1. Structure de la *comedia*

Le traité le plus connu sur la composition des *comedias* au Siècle d'Or, considéré aussi comme le premier manifeste du théâtre moderne[350], est celui de Lope de Vega intitulé *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* [1609] (*L'Art nouveau de faire de comedias en ce temps*)[351]. Il s'agit d'une explication qui lui a été commandée par l'Académie de Madrid et qu'il a prononcée devant elle à la fin 1607 ou au début 1608. Lope de Vega y expose[352] ce qui était sa pratique dramatique pour écrire des pièces suivant le goût du *vulgo*[353] pour ainsi répondre à ce que Jean Canavaggio appelle « la question de fond que se posaient tous ces lettrés qu'il [Lope] entendait rallier à sa cause : quel statut de droit conférer à un genre qui, malgré son succès auprès du 'vulgaire', n'avait, depuis vingt ans, qu'une existence de fait ? »[354] Dans l'histoire du théâtre espagnol, ce texte pose sans doute un jalon important dans la définition des règles dramatiques du Siècle d'Or. Tout en montrant sa connaissance des règles des Anciens, Lope y expose son concept général du théâtre et définit son système à partir des choix qu'il opère pour créer ce qui est devenue en

---

[350] Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS, « Introducción », dans : Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, éd. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006, p. 14.

[351] Certes, il y a eu aussi avant ce traité lopesque des poétiques très distinctives comme la *Propalladia* [1517] de Torres Naharro, le *Cisne y Apolo* [1602] de Luis Alfonso de Carvallo ou l'*Exemplar poético* [1606-1609] de Juan de la Cueva (pour plus de détails sur les textes abordant la théorie dramatique à cette époque, voir l'ouvrage de Federico Sánchez Escribano et Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española* (Mardid, Gredos, 1965), qui rassemble des textes théoriques de la Renaissance jusqu'à la fin du XVII[e] siècle). Néanmoins ce *Nouvel art* de Lope de Vega est considéré comme un texte charnière dans l'histoire du théâtre espagnol. Tout en ressemblant les succès des décades antérieures, il a ouvert la voie à une nouvelle vision du savoir-faire et de l'esthétique du théâtre, en même temps qu'elle a entamé tout un débat entre des précepteurs, des poètes et des membres de tribunaux ecclésiastiques sur le théâtre.

[352] Cette finalité de son exposé, Lope de Vega la déclare déjà dans les premiers vers : « Mándanme, ingenios nobles, flor de España / [...] / que un arte de comedias os escriba / que al estilo del vulgo se reciba. » (*Arte nuevo*, v. 1, 9-10) « L'on ma chargé, nobles esprits, fleur de l'Espagne / […] / De rédiger pour vous un art des comédies / Qui fût conforme au goût du public populaire. » (Traduction André Labertit, p. 1415, dans : Robert MARRAST (éd.), *Théâtre espagnol du XVII[e] siècle*, vol. II, Paris, Gallimard, 1999. Comme nous aurons dans la suite à plusieurs reprises recours à cette traduction, nous la citerons dorénavant simplement par *Nouvel art*, p. x. Pour faire référence au texte original de Lope de Vega, nous citerons *Arte nuevo*, vers x).

[353] En ce qui concerne l'emploi de ce mot très discuté vu les différentes nuances qu'il peut avoir, Lope de Vega l'utilise, lui aussi, avec diverses acceptions. Par exemple, ce mot peut avoir une connotation plutôt neutre équivalant à 'peuple, gens, public' comme il peut aussi avoir un sens péjoratif en faisant référence à la masse inculte. Dans le contexte du théâtre, on peut dire qu'il fait référence à une partie du public, la plus bruyante : les *mosqueteros* (soit le parterre).

Pour plus de détails sur l'acception de ce mot dans l'époque de Lope de Vega, voir Alberto PORQUERAS MAYO et Federico SÁNCHEZ ESCRIBANO, « Función del 'vulgo' en la preceptiva dramática de la Edad de Oro », *Revista de filología española*, L, 1967, p. 123-143.

[354] Jean CANAVAGGIO, « Notice » au *Nouvel art de faire des comédies en ce temps*, dans : Robert MARRAST (éd.), *Théâtre espagnol du XVII[e] siècle*, vol. II, Paris, Gallimard, p. 1946.

Espagne la *comedia nueva* (la nouvelle comédie). Ce système sera ensuite repris par tous les dramaturges contemporains, de même que ceux de la génération suivante, en l'occurrence celle de Calderón de la Barca[355]. Dans notre étude, ce texte nous servira de référence pour définir la structure et la composition de la *comedia* en général. Nous aborderons surtout les caractéristiques les plus importantes qui présentent un intérêt pour l'étude des comédies 'à l'espagnole'.

Pour commencer, au niveau de la structure externe, la *comedia* du XVII[e] siècle se compose de trois actes qui en espagnol s'appellent *jornadas* (journées)[356]. Lope de Vega conseille d'organiser l'action de telle manière qu'aucune interruption temporaire ne coupe la journée[357]. Par ailleurs, il propose pour l'action la distribution suivante :

> Au premier acte, qu'il expose le sujet,
> Au second, qu'il enchaîne les événements
> De manière que, jusqu'au milieu du troisième,
> Il soit très malaisé de deviner la fin.[358]

Cependant, la structure n'est pas aussi rigide comme le fait remarquer Christophe Couderc :

> pour autant, les trois actes n'induisent pas de façon mécanique une construction de l'action en trois temps, contrairement à une idée reçue (protase, épitase et catastrophe, ou exposition, nouement et dénouement). La *Comedia* est là encore, en réalité, une enveloppe extrêmement souple, et ses trois moments peuvent s'adapter avec ductilité à un contenu variable, à condition de faire durer le suspense le plus longtemps possible.[359]

---

[355] Cependant, comme le soulignent les critiques littéraires, cet *Nouvel art* n'a rien d'original dans son développement et ses stratégies rhétoriques vu qu'elle arrive au milieu de la carrière dramaturgique de Lope de Vega, après avoir déjà écrit pas moins de 483 *comedias*, comme le reconnaît l'auteur lui-même (*Arte nuevo*, v. 367-369) ! Il ne s'agit donc pas d'un texte inaugural, ni d'un vrai art nouveau, mais plutôt d'un état de la question sur le goût des Espagnols et leurs préférences esthétiques auxquels l'auteur a su répondre.

[356] Cette distribution existe en fait depuis les années 1580. Auparavant, les *comedias* comportaient quatre *jornadas*, comme remarque l'auteur dans les vers 219-221 de son *Arte nuevo* faisant référence à ses toutes premières *comedias*. Cervantès lui aussi a écrit des pièces en quatre actes.

[357] « El sujeto elegido [...] en tres actos de tiempo le reparta, / procurando, si puede, en cada uno, / no irrumpir el término del día » (*Arte nuevo*, vs. 211-214). André Labertit traduit : « Le sujet retenu […] qu'il en distribue la durée sur trois actes / En sorte qu'aucun d'eux, si du moins c'est possible, / N'interrompe un moment le cours de la journée. » (*Nouvel art*, p. 1420).

[358] *Nouvel art*, p. 1422. Le texte original est le suivant : « En el acto primero ponga el caso, / en el segundo enlace los sucesos / de suerte que, hasta el medio del tercero, / apenas juzgue nadie en lo que para. » (*Arte nuevo*, v. 298-301).

[359] COUDERC 2007:248-249.

En effet, grand connaisseur de son public, le *vulgo*, Lope de Vega module ses choix en fonction des habitudes et des comportements de celui-ci. Ainsi, retarde-t-il au maximum le dénouement final de ses pièces dès lors qu'il sait que,

> dès que le vulgaire est fixé sur la fin,
> il guigne vers la porte et il tourne le dos
> À celui qu'il a eu trois heures devant lui.[360]

La subdivision des *jornadas* en scènes telle qu'on la connaît à la même époque au théâtre français, régie par les entrées et sorties des personnages, n'existe cependant pas dans la *comedia*[361]. Cela prouve que la finalité du texte était pour les dramaturges espagnols sa représentation et non pas sa lecture. Ceci dit, l'action à l'intérieur des *jornadas* se subdivise tout de même en séquences que les critiques modernes désignent comme *cuadros* (tableaux)[362]. Ceux-ci renferment une action ininterrompue qui se passe en un lieu et en un temps déterminé et qui se termine lorsque la scène reste fugacement vide avant de commencer un nouveau « tableau ». Cette interruption entre deux *cuadros* est normalement percevable par un changement de lieu et/ou un intermède dans l'action dramatique, par l'introduction d'un nouveau décor ou encore par un changement métrique[363].

En effet, ces changements métriques résultent de l'une des caractéristiques les plus notables du théâtre espagnol du Siècle d'Or : sa polymétrie. Selon le personnage qui parlait sur scène (un personnage de la noblesse ou un valet), selon la situation dans laquelle il se trouvait (mélancolie ou jalousie, scène galante ou amusante), selon le sujet abordé (thème d'honneur, d'amour, etc.) ou la forme de discours utilisé (monologue, dialogue, relation, etc.), une forme strophique convenait plus qu'une autre. Pour des sujets sérieux et graves,

---

[360] *Nouvel art* p. 1420. Dans l'original, on lira : « porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene, / vuelve el rostro a la puerte y las espaldas / al que esperó tres horas cara a cara » (*Arte nuevo*, v. 236-238).

[361] Les distributions scéniques que l'on peut trouver à partir des éditions du XIX^e^ siècle et dans les éditions modernes se fondent souvent sur les entrées et sorties des personnages comme point de repère pour marquer leur subdivision. Il s'agit cependant de choix faits par les éditeurs qui ne correspondent pas au texte original du XVII^e^ siècle.

[362] Comme l'explique José María Ruano de la Haza, la préférence des critiques modernes du XX^e^ siècle pour le terme « tableau » au lieu de celui de « scène » – qui pourtant a existé au XVII^e^ siècle et a bien été employé par les dramaturges de l'époque – s'explique par le souci de ne pas confondre ces divisions en unités d'action fermées (= *cuadros*) avec les divisions introduites par les éditeurs du XIX^e^ siècle afin de segmenter le texte selon les entrées et les sorties des personnages (= *escenas*) (José María RUANO DE LA HAZA / John ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, p. 291).

[363] Pour plus de détails sur la subdivision en *cuadros*, voir RUANO DE LA HAZA/ALLEN 1994:291 *sq*.

ou lorsqu'un personnage noble ou plus âgé prend la parole, l'auteur utilisait généralement des vers longs et *de arte mayor*[364], tandis que pour les récits des amoureux ou pour les conversations entre valets, il préférait l'emploi de vers courts (*de arte menor*[365]). Dans le *Nouvel art* de Lope de Vega, on trouve des indications concernant l'emploi d'une partie des mètres différents qui existaient :

> Qu'avec discernement il approprie les vers
> Aux différents sujets qu'il s'emploie à traiter :
> Les *décimas*[366] sont excellentes pour les plaintes,
> Le sonnet convient bien aux tourments de l'attente,
> Et quoique les récits réclament les *romances*[367],
> Extrême est leur éclat versés dans les *octavas*[368].
> Il prendra les tercets pour les affaires graves
> Et les *redondillas*[369] pour celles de l'amour.[370]

Cependant, il faut tenir compte du fait que l'emploi des différents mètres a évolué tout au long du XVII^e^ siècle. Si l'on peut remarquer un basculement dans les préférences métriques du seul Lope de Vega entre son œuvre de jeunesse et les pièces suivantes[371], on le perçoit également entre les groupes d'auteurs du début et du milieu du siècle.

L'effet principal de cette polymétrie est la musicalité qu'elle crée à l'intérieur de l'œuvre – et qui était sans doute perceptible aux oreilles des spectateurs, l'auditoire –, les différentes sonorités et les changements rythmiques dans le texte aidant à identifier et à

---

[364] C'est-à-dire d'un mètre de neuf à onze syllabes.

[365] Le mètre court, inférieur à neuf pieds ou neuf syllabes métriques.

[366] Les *décimas* se composent de dix vers octosyllabiques en *arte menor* correspondant à deux *redondillas* unies par deux vers qui reprennent respectivement la rime du vers précédent et du vers suivant : [abba-ac-cddc].

[367] Le *romance* est le mètre par excellence de la poésie populaire. Il se compose d'une série variable de vers octosyllabiques avec des rimes assonancées sur les vers pairs.

[368] Les *octavas* se composent de vers en *arte mayor*. Il s'agit de huit hendécasyllabes qui riment selon le schéma ABABABCC.

[369] Les *redondillas* sont des strophes assonancées de quatre octosyllabes aux rimes embrassées [abba]. Pour plus de détails sur la versification, nous renvoyons à l'ouvrage de Mathilde et Albert BENSOUSSAN / Claude LE BIGOT, *Versification espagnole et petit traité des figures*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2 et Laboratoire Didactique, 1992.

[370] *Nouvel art*, p. 1422. Dans l'original : « Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando. / Las décimas son buenas para las quejas ; / el soneto está bien en los que aguardan ; / las relaciones piden los romances, / aunque en octavas lucen por extremo ; / son los tercetos para las cosas graves, / y para las de amor, las redondillas » (*Arte nuevo*, v. 305-312).

[371] On trouvera des détails sur l'emploi et les critères de choix des différents mètres pendant la longue période de création de Lope de Vega dans l'ouvrage de Diego Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1962.

souligner les différents moments et séquences dans la pièce. La polymétrie est donc le reflet d'une tradition poétique qui caractérise le théâtre espagnol au XVII[e] siècle.

En ce qui concerne les règles des trois unités – piliers fondamentaux dans le théâtre classique français –, leur application était plus souple sur la scène espagnole. Au sujet de l'action, Lope de Vega suit néanmoins la recommandation d'Aristote[372] qui est de veiller à ce que celle-ci soit continue et unique et non pas épisodique :

> Qu'on prenne bonne garde à ce que le sujet
> N'ait qu'une seule action, qu'on veille que la fable,
> En aucune façon, ne soit épisodique,
> Je veux dire par là, qu'elle n'insère rien
> Qui s'éloigne par trop du dessein primitif,
> Ni qu'on puisse en ôter le moindre de ses membres
> Sans faire s'écrouler tout le contexte ensemble.[373]

Comme le remarque Christophe Couderc, il s'agit ici d'une explication « orthodoxe »[374] qui défend l'unité d'action, mais qui en même temps n'exclut pas des intrigues multiples à condition que celles-ci ne s'éloignent pas trop du sujet principal. En effet, peut-on trouver des situations et des petites scènes à l'intérieur d'une *comedia* qui n'apportent rien au dénouement de la pièce, semblant donc superflues au déroulement de l'action principale, mais qui enrichissent le spectacle et répondent en cela au goût du public. Il s'agit notamment de scènes où le *gracioso* est censé amuser et faire rire le *corral* à travers la relation d'une historiette ou d'une anecdote. C'est également le cas pour les danses et les chants qui s'intégraient fréquemment dans les *comedias* et qui, par leur popularité, divertissaient le public – surtout si le texte de la chanson avait été changé et adapté aux circonstances ou au sujet de la pièce tout en gardant la mélodie connue par l'auditoire. La *comedia* pouvait donc contenir des scènes accessoires, juste créées pour le plaisir des spectateurs.

---

[372] Aristote écrit dans le chapitre 8 de sa *Poétique* : « Il faut donc que, comme dans les autres arts d'imitation l'unité de l'imitation résulte de l'unité d'objet, ainsi dans la fable, puisque c'est l'imitation d'une action, cette action soit une et entière, et que les parties en soient assemblées de telle sorte que si on transpose ou retranche l'une d'elles, le tout soit ébranlé et bouleversé ; car ce qui peut s'ajouter ou ne pas s'ajouter sans conséquence appréciable ne fait pas partie du tout. » (Aristote, *Poétique*, chap. 8, 1451a, 30-35. Dans l'édition de Hardy (1952), p. 41).

[373] *Art nouveau*, p. 1419. Le passage original est le suivant: « Adviértase que sólo este sujeto / tenga una acción, mirando que la fábula / de ninguna manera sea episódica, / quiero decir inserta de otras cosas / que del primero intento se desvíen ; / ni que de ella se pueda quitar miembro / que del contexto no derribe del todo. » (*Art nuevo*, v. 181-187).

[374] COUDERC 2007:253.

De la même manière, on trouve très souvent dans les pièces de théâtre espagnoles des intrigues secondaires. Celles-ci sont souvent liées à l'intrigue principale, un phénomène que Christophe Couderc explique par le fait que « l'action [dans les *comedias*] est construite autour de plusieurs personnages, dont les trajectoires sont à la fois autonomes et intimement mêlées »[375]. Il paraît donc impossible de désigner *un* fil central dans l'action qui corresponde au destin et aux démarches d'*un* personnage principal si cette action est construite par l'interdépendance et le croisement de différentes histoires. Ainsi, le sens de l'unité d'action est plus large en Espagne que celui que l'on trouvera dans les règles du théâtre classique français, comme on le verra dans le chapitre suivant.

Les unités de lieu et de temps ainsi que la vraisemblance sont des éléments que nous abordons ici pour la *comedia* en général, mais que nous étudierons plus en détail pour la *comedia de capa y espada* dans la section suivante pour leur importance dans les adaptations françaises. Pour la *comedia* en général, l'unité de lieu était traitée avec une très grande souplesse. Lope de Vega ne l'aborde même pas dans son *Nouvel art*. Vu la carence de décor sur la scène des *corrales*, le dramaturge était assez libre de faire passer l'action dans différents endroits jusqu'en dehors de la ville ; l'action pouvait se passer dans différentes villes comme dans d'autres pays. Il suffisait que l'auteur invite les spectateurs à voyager en ces différents lieux à travers des descriptions qui les guidaient et leur permettaient de s'imaginer le cadre de l'action.

L'unité de temps n'est pas traitée non plus avec une grande rigidité. Lope de Vega écrit sur le cadre temporel de l'action :

> Inutile de la borner à la carrière
> D'un soleil, bien que le conseil soit d'Aristote
> [...]
> Qu'elle coure dans le temps le plus bref qui soit.[376]

D'autres textes théoriques de l'époque proposent des limites de temps se situant entre vingt quatre heures et dix jours[377]. La raison de ces écarts et de la liberté que les auteurs

---

[375] COUDERC 2007:259.

[376] *Nouvel art*, p. 1419. « No hay que advertir que pase en el período / de un sol, aunque es consejo de Aristóteles, / [...] / Pase en el menos tiempo que se pueda. » (*Arte nuevo*, v. 188 *sqq*., 193).

[377] Nous renvoyons aux textes théoriques qui se trouvent dans la *Preceptiva dramática española* (SÁNCHEZ ESCRIBANO/PORQUERAS MAYO 1965). Ainsi, Rizo et Pellicier suggèrent de respecter la durée d'un jour naturel ou de vingt-quatre heures ; Suárez de Figueroa recommande l'usage des vingt-quatre heures, mais accepte que l'action puisse s'étendre sur trois jours maximum, refusant d'aller au-delà ; pour sa part, Cascales accepte que l'action puisse se prolonger sur une durée de dix jours.

espagnols s'accordaient finalement dans la construction de leur pièce réside dans la problématique que posait la fonction de l'unité de temps elle-même. L'application de l'unité de temps a pour but d'atteindre plus de vraisemblance en rapprochant la durée réelle de l'action de la durée de la représentation. Cependant, son inconvénient est que l'action devient invraisemblable dès lors que le nombre d'incidents ou leur nature ne sont pas conciliables avec la marge de temps utilisée. C'est cette problématique qu'aborde Tirso de Molina dans son œuvre *Cigarrales de Toledo*, lorsqu'il explique :

> ces derniers ont bien établi qu'une pièce ne pouvait imiter d'autre action que celle qui est susceptible de se dérouler en vingt-quatre heures. Mais n'y a-t-il pas beaucoup plus grand inconvénient à ce que, en un si court laps de temps, un subtil galant tombe amoureux d'une dame sage, lui fasse la cour, multipliant petits soins et galanteries, et que, sans même que s'écoule une seule journée, il l'oblige et mène ainsi ses amours que, ayant commencé à la courtiser le matin, il se marie avec elle le soir ?[378]

S'efforçant de représenter un cadre qui correspondait au naturel pour atteindre la vraisemblance, les poètes dramatiques du Siècle d'Or préféraient donner le temps nécessaire à chaque action ; ils étaient donc assez libres en ce qui concernait la disposition temporelle de la pièce. Lope conseille seulement de placer de grands sauts temporels entre deux *jornadas*[379]. Enfin, cette liberté permettait aussi à l'auteur de répondre aux attentes d'un public qui selon Lope de Vega recherchait un feu d'artifice d'actions :

> Tout de bon, si l'on considère que l'humeur
> D'un Espagnol assis ne peut se tempérer
> Si, durant deux heures de temps, il n'a vu
> Filer de la Genèse au Jugement dernier,
> J'en conclus, pour ma part, puisqu'il s'agit de plaire,
> Que l'art d'y parvenir, c'est le vrai savoir-faire.[380]

---

[378] Traduction Marc Vitse, dans : Robert MARRAST (éd.), *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, vol. II, Paris, Gallimard, 1999, p. 1432-1433. Dans l'original, le texte est le suivant : « Porque, si aquéllos establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente puede suceder en veinticuatro horas, ¿cuánto mayor inconveniente será que, en tan breve tiempo, un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale, y festeje, y que, sin pasar siquiera un día, la obligue y disponga de suerte sus amores que, comenzando a pretenderla por la mañana, se case // con ella a la noche ? ¿ Qué lugar tiene para fundar celos, encarecer desesperaciones, consolarse con esperanzas, y pintar los demás afectos y accidentes, sin los cuales el amor no es de ninguna estima ? » (TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, éd. Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996, « Cigarral primero », p. 225-226).

[379] Cf. *Nouvel art*, p. 1419. *Arte nuevo*, v. 194 *sq*.

[380] *Nouvel art*, p. 1420. « Porque, considerando que la cólera / de un español sentado no se templa / si no le representan en dos horas / hasta el final jüicio desde el Génesis, / yo hallo que se allí se ha de dar gusto / con lo que se consigue es lo más justo » (*Arte nuevo*, v. 205-210).

3.2. Les *comedias de capa y espada*

Déjà dans le théâtre du Siècle d'Or espagnol existait la *comedia de capa y espada* comme sous-genre de la *comedia*. Son nom provient des habits que portaient les protagonistes sur scène : la cape et l'épée. Les définitions que l'on peut trouver dans les textes du XVII[e] siècle sont très rudimentaires. Elles se limitent à résumer les caractéristiques essentielles d'un genre connu de tous à l'époque en termes de « *amor* e *ingenio* » où l'amour et l'ingéniosité (*el ingenio*) sont octroyés par le dramaturge aux personnages. En effet, comme le fait remarquer Ignacio Arellano, dans la *comedia de capa y espada*, l'esprit et l'amour sont les deux facettes d'une même médaille. L'accomplissement de l'amour est l'objectif, tandis que l'ingéniosité est la stratégie qui conduit au succès. L'amour est le moteur qui entraîne l'ingéniosité à atteindre son but[381].

La première définition plus explicite de la *comedia de capa y espada* est celle de Francisco Bances Candamo qui date de la fin du XVII[e] siècle. Dans son œuvre *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* [1689-1690], il en donne la définition suivante :

> De pure invention ou n'ayant aucun fondement dans la réalité, les pièces d'amour se répartissent entre celles qu'on appelle « de cape et d'épée » et celles qu'on appelle « comédies héroïques ». Sont comédies de cape et d'épée celles dont les personnages sont uniquement des gentilshommes particuliers – comme don Juan, don Diego, etc. – et dont les incidents ne sont autres que duels, scènes de jalousie, amants cachés et dames voilées, en bref, toutes les péripéties ordinaires d'une intrigue galante. […] Les comédies de cape et d'épée sont aujourd'hui moins en vogue, vu le nombre restreint de scènes nouvelles que peut offrir la matière limité d'une intrigue amoureuse entre particuliers ; […] Leur argument, le plus souvent, se réduit à la cour qu'on fait à une femme de condition, où entre en courtoise compétition un autre amant, avec plusieurs duels entre l'un et l'autre rival, ou avec d'autres, et qui se déroulent selon toutes les règles de l'urbanité, pour finir par le mariage de la belle avec l'un des protagonistes,

[381] Voir Ignacio ARELLANO, « La fuerza del ingenio en la comedia de capa y espada de Tirso », dans : PEDRAZA *et al.* (éds.), *Tirso de capa y espada*, XXVI Jornadas de teatro clásico (Almagro, 8-10 de julio de 2003), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 56-57.

Déjà dans une *loa* antérieure à 1612, l'auteur anonyme souligne l'importance de l'ingéniosité du dramaturge (Karl GREGG cite le passage respectif de cette *loa* dans son article : « Towards a Definition of the *Comedia de Capa y Espada* », *Romance Notes*, 18, 1977, p. 104. Elle a été publiée dans son intégrité dans la *Tercera Parte de las comedias de Lope de Vega, y otros auctores…*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612). Cette caractéristique aussi bien que la présence du thème de l'amour ont été reprises dans de nombreux textes du XVII[e] siècle qu'Ignacio Arellano mentionne dans son article « Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada », *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, p. 29. Il s'agit de textes de Carlos Boyl (« A un licenciado que deseaba hacer comedias » [1616]), Suárez de Figueroa (*El pasajero* [1617]), Salas Barbadillo (*Coronas del Parnaso y Platos de las Musas* [1635]), Zabaleta (*Día de fiesta por la tarde* [1660]) ou le texte anonyme « A la Majestad Católica de Carlos II » [1681].

> bien persuadé que son honneur est sauf et qu'elle n'a point accordé ses faveurs à ses rivaux, auxquels il ne reste plus qu'à en prendre leur parti.[382]

Cette définition résume en quelques lignes les caractéristiques les plus marquantes de ce type de *comedia*. Malgré les tentatives ultérieures de définir ce sous-genre du théâtre espagnol[383], elle reste la plus claire et la plus complète. Partons donc de cette explication pour étudier les différents éléments dont se compose une *comedia de capa y espada*.

La première caractéristique spécifiée par Bances Candamo est la nature fictive de l'histoire : les *comedias de capa y espada* appartiennent à ce groupe de pièces dont l'invention est de l'auteur contrairement aux comédies héroïques (*comedias de fábrica*) tirées de la réalité. Par ailleurs, elles appartiennent à la catégorie des « pièces d'amour » comme l'avaient déjà notifié les auteurs avant Bances Candamo. Mais c'est une histoire d'amour qui se déroule dans un cadre social clairement défini, celui des « gentilshommes particuliers » appartenant à la basse noblesse ou à la classe moyenne et s'habillant justement de cape et d'épée – habit et accessoire qui ont donné leur nom à ce type de pièces. Les personnages portent des noms courants comme don Juan et don Diego, ce qui est le cas aussi pour les dames qui s'appellent Ana, Isabel, Juana ou Laura. Ajoutons que l'axe fondamental est toujours formé par un couple *galán-dama* autour duquel tournent d'autres galants et d'autres jeunes filles, des valets et des femmes de compagnie.

Le moteur principal de ces pièces est l'intrigue[384] marquée des péripéties les plus piquantes que Bances Candamo résume par des duels, des situations de cachette, des

---

[382] Traduction de Marc Vitse dans : Robert MARRAST (éd.), *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, vol. II, Paris, Gallimard, 1999, p. 1445-1446.

Dans l'original : « Las amatorias, que son pura invención o idea sin fundamento en la verdad, se dividen en las que llaman de Capa y espada y en las que llaman de fábrica. Las de capa y espada son aquellas cuyos personajes son sólo caballeros particulares, como Don Juan o Don Diego, etc., y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la Dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo. [...] Éstas de capa y espada han caído ya de estimación, porque pocos lances puede ofrecer la limitada materia de un galanteo particular que no se parezcan unos a otros. [...] El argumento de éstas, por la mayor parte, se reduce al galanteo de una mujer noble con una cortesana competencia de otro amante, con varios duelos entre los dos, o más, por los términos decentes de la cortesanía, que para en casarse con ella el uno, después de muy satisfecho de su honor y de que favoreció a los otros, y en desengañarse los demás. » (Francisco BANCES CANDAMO, *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos*, éd. Duncan W. Moir, London, Tamesis, 1970, p. 33).

[383] Voir notamment les travaux de Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, « Comedias de capa y espada y sus géneros inferiores », dans : Marcelino Menéndez y Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. III, Santander, Aldus, 1941, p. 269-287, GREGG 1977 et ARELLANO 1988.

[384] En effet, c'est pour cette raison aussi que les *comedias de capa y espada* trouvent souvent l'appellation de comédies d'intrigue ou *comedias de enredo*. Mais comme le fait remarquer Ignacio Arellano, il existe aussi des comédies d'intrigue qui ne sont pas des *comedias de capa y espada*, comme par exemple les *comedias palatinas*, que l'on définira plus tard, ou les *comedias palaciegas*. Pour cette raison, nous préférons comme lui utiliser la désignation utilisée au XVII^e siècle de *comedias de capa y espada* (voir ARELLANO 1988:28, n. 3).

identités voilées, des effets de jalousie, etc.[385]. Il n'est pas besoin de s'attarder plus en détail sur le contenu de ces pièces étant donné que Bances Candamo le définit clairement dans sa citation. Retenons seulement que le thème principal est l'amour. L'amitié joue également un rôle important dans toutes les intrigues où d'ailleurs le thème de l'honneur sert souvent d'arrière plan selon le conseil répété de Lope de Vega qui prônait dans son *Nouvel art de faire des comédies* que « Les affaires d'honneur font les meilleurs sujets » vu qu'« [e]lles émeuvent violemment toutes les âmes »[386]. Marcelino Menéndez y Pelayo, critique de la littérature espagnole au XIX^e^ siècle, analysant dans un cycle de conférences donné sur l'œuvre dramatique de Calderón de la Barca[387] précisément sur le sous-genre des *comedias de capa y espada*, donne une description plus détaillée de la représentation de l'amour. Quoique idéalisée, l'amour dans l'œuvre de ce dramaturge – qui servit toutefois de source à presque la moitié des comédies 'à l'espagnole'[388] – se voit, selon Menéndez y Pelayo, toujours représentée d'une manière convenue selon les us et coutumes de la société espagnole de l'époque, jamais de façon universelle. Il s'agit donc d'un cadre bien clair qui définit l'être et les limites de cette amour toujours licite, sincère et honnête, trouvant sa fin légitime dans le mariage attendu[389] – un dénouement heureux que Bances Candamo avait déjà, lui aussi, évoqué. Cette sortie heureuse pouvait être suivie d'une cascade de mariages, incluant celui des personnages secondaires, voire des valets et des dames de compagnie.

---

[385] C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Antoine Adam désigne ce type de *comedia* comme des « drames romantiques » (Antoine ADAM, *Histoire de la littérature française au XVII^e^ siècle*, vol. II : « L'époque de Pascal », Paris, Albin Michel, 1951, p. 330).

[386] *Nouvel art*, p. 1422. Dans l'original on lira : « Los casos de la honra son los mejores / porque mueven con fuerza a toda la gente » (*Arte nuevo*, v. 327-328).

[387] MENENDEZ Y PELAYO 1941:273-274.

[388] Pour les 32 comédies 'à l'espagnole' que nous analysons, 35 pièces espagnoles ont servi de source (rappelons que *Le Jodelet duelliste* de Scarron et *Les Engagemens du hazard* de Thomas Corneille se composent respectivement de trois et de deux *comedias*) dont 14 proviennent de Calderón de la Barca (soit 40% du total) et 7 de Rojas Zorrilla. Les autres dramaturges espagnols sont représentés avec trois pièces ou moins.

[389] Voir MENENDEZ Y PELAYO 1941:273-274. Nous reproduisons dans la suite le passage auquel nous faisons référence :

> « En todas, la pasión dominante, y que, digámoslo así, sirve de motivo, al mismo tiempo que de impulso y de núcleo, a la trama, es el amor; idealizado siempre, y presentado de una manera convencional y de época, puesto que del mismo modo que Calderón nunca lleva al teatro los celos propiamente dichos, tampoco presenta nunca la pasión amorosa desnuda y escueta, ni de un modo universal, y que convenga a todas las épocas, sino dentro de un molde social, y dentro de su raza y de su tiempo. La pasión dominante en las comedias de capa y espada, y sin la cual no existirían, es el amor. Amor siempre lícito y honesto, entre personas libres, y enderezado a fin legítimo, como es el matrimonio. » (MENÉNDEZ Y PELAYO 1941:273-274).

Après un long succès qui s'étend sur plus d'un siècle avec une production de plusieurs milliers de pièces, les *comedias de capa y espada* ont vu leur déclin à la fin du XVII[e] siècle. La raison donnée par Bances Candamo est le manque de variation et de renouvellement offert par le thème principal, cette « intrigue amoureuse entre particuliers ». Menéndez y Pelayo arrive à la même conclusion en affirmant que malgré leurs différences, ces comédies se ressemblent pourtant toutes[390]. D'après lui, ce sont les personnages et l'extériorisation de leur caractère qui causent cette similitude, cette impression de déjà-vu, tandis que l'ingéniosité des auteurs permettait de multiplier les variations dans ce sous-genre.

Outre ces informations fournies par Bances Candamo, d'autres éléments ont été relevés ultérieurement. Ainsi, les *comedias de capa y espada* se caractérisent aussi par ce que Marc Vitse appelle des « coordonnées spatio-temporelles »[391] créant une proximité avec le public. L'action de ces pièces se déroule normalement dans un cadre urbain[392] à Madrid, Tolède, Séville, etc., lieu où habitaient évidemment les membres de cette noblesse dont faisait partie la plupart des protagonistes. Cette proximité avec le public pouvait être telle que celui-ci n'avait même pas à s'imaginer le lieu où l'action se déroulait étant donné qu'il le connaissait. Tirso de Molina était un grand spécialiste de ce type de *comedias* qu'on appelle aussi *comedias urbanas*. Elles excellent précisément par leurs références très exactes des lieux connus de la ville où se passe l'action : à ses places, ses églises, ses rues et ses ponts. En effet, il s'agit de lieux que le public espagnol de l'époque connaissait bien, et si l'on tient compte du fait que le décor des corrales était plutôt rudimentaire, toute description verbale de la part des acteurs lui servait de point de repère pour s'imaginer l'action sur scène et lui donner plus de plasticité[393]. Des pièces comme *Don Gil de las calzas verdes* ou *La celosa de sí misma* (qui ont servi de source pour *Les Trois Orontes* et *La Jalouse d'elle-mesme* toutes deux de Boisrobert) brillent par leur vaste description des

[390] « [B]ien puede decirse que todas estas comedias son diferentes, y todas se parecen, sin embargo » (MENÉNDEZ Y PELAYO 1941:273).

[391] VITSE 1990:331.

[392] Toujours est-il que certaines scènes d'une pièce pouvaient se dérouler en campagne ou à l'extérieur de la ville si l'intrigue le requérait. L'action principale restait néanmoins dans le cadre urbain.

[393] Comme le fait remarquer María del Pilar Palomo, le fait que les descriptions sur scène renvoyaient à un lieu bien connu des spectateurs madrilènes ou tolédans qui, sans avoir à faire preuve de beaucoup d'imagination, pouvaient se représenter le contexte de l'action par simple transposition d'un lieu commun sur scène, augmentait évidemment l'impression de réel pour eux (voir María del Pilar PALOMO, « Señales de fijación en la comedia de enredo tirsista », dans : María del Pilar PALOMO, *Estudios tirsistas*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, p. 199).

couleurs locales où il est possible de reconstruire l'itinéraire des protagonistes et le point de vue d'où ils contemplaient tel ou tel monument[394].

Ajoutons que la reconnaissance des lieux rendait le public capable d'associer au lieu représenté sur scène toute la vie sociale créant ainsi un lien étroit avec le temps présent. Celui-ci était également fourni par l'intrigue elle-même car, comme l'explique Marc Vitse, « les 'sucesos más caseros de un galanteo' ne permettent de découvrir que le paysage quotidien de ces particuliers bien nés, dont les aventures amoureuses sont projetées sur la toile de fond de la vie de tous les jours »[395]. Jouant donc sur la proximité des lieux, faisant des références et des allusions à la société de l'époque, les auteurs créaient ainsi une ambiance contemporaine.

Dans son étude sur les traits génériques de la *comedia de capa y espada*[396], Igancio Arellano fait un constat très intéressant par rapport à l'unité de temps. Ses recherches montrent en effet que, malgré la négligence de l'unité de temps dans les *comedias* en général, les *comedias de capa y espada* se révèlent être les plus régulières : la plupart d'entre elles se passent curieusement dans un cadre temporel restreint de l'ordre de vingt-quatre heures. Les pièces comme *Casa con dos puertas, mala es de guardar* de Calderón de la Barca ou *El amor al uso* de Solís commencent le matin et se terminent le soir du jour suivant. *Los empeños de un acaso* de Calderón commence le soir et se termine le jour d'après, ce qui en fait une pièce de vingt-quatre heures. Il en résulte que, outre une construction dédaléenne de la trame et une accumulation d'un nombre infini de péripéties, l'action se déroule dans un laps de temps réduit – un fait que les dramaturges ne manquent pas de souligner. Les passages récapitulatifs résumant tous les événements qui se succèdent en très peu de temps (et causant justement l'étonnement du personnage qui les énumère) de même que les nombreuses références à un moment précis du jour soulignant cette compression du temps mettent en évidence cette course au temps qui devient une particularité de la *comedia de capa y espada*.

---

[394] Voir notamment la première scène de *Don Gil de las calzas verdes*.

En effet, l'exactitude des références dans une pièce peut être telle qu'elle permet une reconstruction plausible des lieux où se déroule l'action, même ceux qui ne sont pas explicitement cités. Jaime Asensio, par exemple, relève pour *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina, à partir d'indices dispersés dans le texte, la localisation exacte dans Madrid de la maison où se déroule une partie de l'action (voir Jaime ASENSIO, « Tres lugares en *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina », *Estudios : revista cuatrimestral publicada por los Padres de La Orden de la Merced* (Ordo Hospitalarius Sancti Joannis de Deo, éds.), 151, oct.-dic., 1985, p. 431-443).

[395] VITSE 1990:331.

[396] ARELLANO 1988.

Nous retrouvons ici curieusement le problème qu'évoquait Tirso de Molina dans le passage que nous avons cité précédemment concernant l'invraisemblance qu'engendre l'unité de temps. Étant donné qu'il indique que le fait de trop compresser le temps ne permet pas de représenter le développement de passions et de sentiments amoureux d'une manière naturelle, l'application de cette unité de temps dans la plupart des *comedias de capa y espada* a pour conséquence que celles-ci pêchent contre toute vraisemblance. Mais selon Ignacio Arellano, c'est en cela que réside l'une des caractéristiques de ce sous-genre : l'application de l'unité de temps à un sujet où abondent les événements et les péripéties amène à une invraisemblance ingénieuse et surprenante, capable de causer l'admiration, le suspense et l'amusement du public[397]. Cependant, l'unité de temps n'est pas la seule cause de l'invraisemblance des *comedias de capa y espada*. En somme, toute la trame de ce type de *comedia* se révèle être invraisemblable. Outre l'accumulation d'incidents en peu de temps, l'ensemble des composantes comme les coïncidences, les surprises, les usurpations de noms et d'identités, les *apartes* et les confusions causées par des déguisements, etc. sortent de l'ordinaire. Ce sont justement cette succession et cette combinaison d'éléments aussi invraisemblables qu'extraordinaires qui en ont fait le succès.

Concernant l'unité de lieu, elle aussi se voit appliquée à la *comedia de capa y espada*. Certes, l'action ne se limite pas à un seul et unique lieu, mais elle se déroule dans un endroit qui se concentre le plus souvent en un seul point, comme l'explique Christophe Couderc :

> ces comédies d'intrigue urbaines reposent sur une tentative de séduction d'une dame par un galant, et/ou sur la tentative conjointe de galant et dame de renverser les obstacles qui les empêchent de parvenir à leurs fins ; de ce fait, l'espace nécessaire au développement de la trame est alors peu diversifié, dans la mesure où l'action se résume à une tentative d'intrusion dans l'espace clos que constitue le domicile de la *dama*, comme si le lieu commun qui associe conquête amoureuse et assaut d'une place forte était le point de départ de l'invention dramatique.[398]

À l'exception de quelques pièces dont le périmètre s'étend aux faubourgs ou aux abords de la ville[399], le lieu de l'intrigue se restreint généralement en des endroits proches les uns des autres et surtout proches de la maison de la *dama* à conquérir.

---

[397] Voir ARELLANO 1988:36.

[398] COUDERC 2007:262-263.

[399] C'est le cas, par exemple, dans *Casa con dos puertas, mala es de guardar* de Calderón de la Barca où l'action commence dans un « campo a las afueras de Ocaña » (un champ aux alentours d'Ocaña) : Marcela et Lisardo rentrent de leur rendez-vous secret. Concernant *Don Gil de las calzas verdes* de Rojas

3.3. Les *comedias de figurón*

Une forme particulière de la *comedia de capa y espada* est la *comedia de figurón* que Christophe Couderc traduit par « *comedia* de ridicule »[400]. De structure identique à celle des *comedias de capa y espada*, sa différence vient de l'introduction d'un nouveau personnage – le *figurón*[401] – qui devient la figure centrale de l'action, déclencheur d'un comique grotesque. Noble provincial, représentant des valeurs archaïques, manquant d'esprit et plein de défauts comiques, ce *figurón* provoque sa propre ridiculisation et le rire des autres personnages et des spectateurs[402].

L'action de ce type de *comedia* se passe en Espagne, mais elle reflète toujours l'opposition entre Madrid – le centre du pouvoir, le lieu de l'élégance et de la Cour – et la province d'où vient le *figurón*. Celui-ci souhaite quitter sa « condition périphérique », comme l'appelle Maria Grazia Profeti[403], pour entrer dans la société madrilène à travers un mariage qui lui sert de promotion sociale et cela grâce à sa beauté ou à son argent[404]. Le *figurón* est donc toujours un galant en état de se marier[405]. Cependant, ce mariage n'aura

---

Zorrillas, la pièce s'ouvre par l'arrivée de doña Juana à Madrid : elle commence à raconter son histoire à Quintana en traversant le pont Segoviana qui conduit à la capitale.

400 COUDERC 2007:233.

401 Ce terme est dérivé du mot *figura* qui a connu pendant tout le Siècle d'Or un emploi très large dans les genres satiriques et burlesques. Il désignait les cas de malformations physiques ou d'extravagances morales et intellectuelles qui provoquaient le rire. Pour le développement de ce mot, voir le chapitre « Entremés de 'figuras'. Historia teatral del vocablo » dans l'œuvre d'Eugenio ASENSIO, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971, p. 77-86.

402 Pour la genèse du genre de la *comedia de figurón* dont le protagoniste est tiré des *figuras* de l'*entremés*, petite pièce jouée dans l'entracte d'une *comedia*, et pour une étude des caractéristiques du *figurón* (qui est-il, d'où vient-il, quel est sont statut socioéconomique, comment parle-t-il et comment se comporte-t-il ?), voir l'article de Jean Raymond Lanot, « Para una sociología del figurón » (dans : Institut d'Études Hispaniques et Hispano-américaines Université de Toulouse - Le Mirail, *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980, p. 135-148). Nous faisons également référence à l'article d'Olga Fernández Fernández dans lequel elle essaie de donner à la *comedia de figurón* un statut qui la fait sortir de sa position de variante de la *comedia de capa y espada* (Olga FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, « Las estructuras funcionales de la comedia de figurón », dans : Felipe PEDRAZA JIMÉNEZ / Rafael GONZÁLEZ CAÑAL/Elena MARCELLO (éds.), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*, Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 13,14,15 de julio de 1999), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 133-149).

403 Maria Grazia PROFETI, « Prólogo », dans : Francisco de Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, éd. Maria Grazia Profeti, Barcelona, Crítica, 1998, p. XXXIX.

404 Dans les *comedias* qui nous intéressent, c'est normalement l'argent qui sert au *figurón* pour son ascension sociale. Mais il existe aussi des *comedias de figurón* comme celle de Moreto, *El lindo Don Diego*, où le protagoniste tire profit de sa belle apparence.

405 Marc Vitse et Jean Raymond Lanot précisent que « [l]e figuron [sic], même s'il n'est plus très jeune, occupe toujours la position d'un beau-*fils* par rapport à un beau-*père* » (Jean Raymond LANOT / Marc VITSE, « Éléments pour une théorie du figurón », *Caravelle*, 27, 1976, p. 205 n. 39).

jamais lieu à cause de l'incapacité du *figurón* d'évoluer. Jean Raymond Lanot et Marc Vitse, qui ont étudié ce sous-genre, citent deux raisons principales :

> tout figuron est un fils en état de se marier et dont le défaut central se ramène à bien y regarder à une excessive confiance en soi-même. Tout figuron [sic] est un 'confiado en sí mismo', un extravagant en proie à une illusion autarcique, qui le rend incapable de la moindre évolution et l'empêche de jamais se corriger. […] le figuron, ce minable Phaéton, révèle une irrémédiable insensibilité aux valeurs prônées et pratiquées par les gentilshommes de la comédie de cape et d'épée. Par l'inadéquation de sa vanité à la réalité, il échoue à accomplir le passage de l'adolescence provinciale à la maturité sociale madrilène ; il rate l'épreuve d'initiation qui ferait de lui un adulte dans le monde dont le modèle lui est pourtant fourni par les héros de l'intrigue galante dont il dérange les plans.[406]

Le *figurón* pêche donc par excès de confiance en lui et enfermement dans son monde, ce qui le rend incapable de s'adapter à d'autres valeurs que les siennes ou de corriger ses défauts. Il en résulte qu'il n'est pas capable de comprendre ni d'apprendre les finesses des us et coutumes de la capitale, ce « nouveau monde » auquel il aspire pourtant appartenir.

Outre sa condition de provincial qui le tient éloigné du centre social de la Cour, ajoutons les caractéristiques spécifiques de ce personnage : le *figurón* est souvent porteur d'un nom ridicule comme don Lúcas del Cigarral, don Cosme de Armenia, don Toribio Cuadradillos ou don Payo de Cacabelos (on verra dans notre étude que les dramaturges français ont également su recourir à l'onomastique comme source de comique)[407]. Son apparence extérieure est également ridicule du fait de l'extravagance de ses habits qui reflète son attachement aux valeurs archaïques et à la mode ancienne. Il est habillé soit d'une manière démodée, soit d'une manière non appropriée à celle qui était courante en ville, notamment à Madrid.

Souvent le *figurón* est le *mayorazgo* dans sa famille, c'est-à-dire l'aîné qui obtient l'héritage du titre et de la fortune. C'est donc un personnage bien positionné, avec une bonne rente ou du moins des ressources largement suffisantes, raison pour laquelle un père noble appauvri pouvait envisager de lui donner sa fille en mariage afin de redorer le titre de

---

[406] LANOT/VITSE 1976:205-206.

[407] Des noms comme don Lúcas, don Gil ou don Blas étaient systématiquement associés au rustre sot. Concernant le nom précisément de don Lúcas del Cigarral (héros de la pièce de Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, ayant servi de source à Thomas Corneille pour créer sa pièce *Dom Bertrand de Cigarral*), l'un des personnages commente justement qu'il porte un nom « para galán de entremés », c'est-à-dire propre à un galant de farce (cf. *Entre bobos anda el juego*, J. I, v. 192, p. 10 dans l'édition de Profeti).

noblesse qu'elle avait déjà[408]. Enfin, ce personnage excentrique se montre attaché à la noblesse rurale des anciens chrétiens, allant jusqu'à l'obnubiler quant à son lignage d'*hidalgo*[409]. Les nouveaux riches ou les nouveaux anoblis, comme par exemple don Lúcas del Cigarral, légitiment finalement leur position dans leur fortune plutôt que dans les liens du sang.

Le comportement des *figurones* va lui aussi à l'encontre des conventions sociales de l'époque. Malgré son rôle de prétendant, ses approches sont loin d'être chevaleresques à l'inverse de ce qu'une dame pouvait espérer. De même, son langage ampoulé où abondent les cultismes mal employés – parodie du style gongoriste de l'époque en Espagne – cause souvent des scènes de comique verbal. On trouvera dans le vocabulaire du *figurón* des latinismes macaroniques, des métaphores comiques, l'emploi d'un lexique vulgaire, des invocations grotesques à des saints aussi bien que des néologismes et des jeux de mots.

Dans notre étude, trois des sources espagnoles appartiennent au sous-genre de la *comedia de figurón*. Il s'agit de deux pièces de Castillo Solórzano, *El mayorazgo figura*[410] et *El marqués del Cigarral* [411] sur lesquelles Scarron s'est basé pour créer respectivement *L'Héritier ridicule* et *Dom Japhet d'Arménie*. La pièce *Entre bobos anda el juego* [*Aux innocents les mains pleines*] de Rojas Zorrilla a inspiré deux autres auteurs français : Thomas Corneille pour *Dom Bertrand de Cigarral* et, quatre ans plus tard, Boisrobert pour la création de la pièce en un acte *L'amant ridicule*.

---

[408] Ainsi, don Lúcas del Cigarral dit toucher 6042 ducats et don Cosme 2000 ducats de rente. Selon le *Manual de historia económica de España*, un ouvrier gagnait au XVII[e] siècle 10 pesetas par mois. Si on tient compte que 7 pesetas correspondaient à un ducat, le montant des rentes semble astronomique. Sans aucun doute, elles sont largement exagérées, mais elles soulignaient la richesse incontestable du *figurón* et par conséquent le seul intérêt qu'il présentait pour un mariage.

[409] Comme l'explique Ignacio Arellano, typiquement, les montagnards se considéraient comme les *hidalgos* les plus purs de tous (voir Ignacio ARELLANO, « La comedia de figurón y Castillo Solórzano », dans : CASTILLO SOLORZANO, *El mayorazgo figura*, Barcelona, PPU, 1989, p. 36).

[410] La particularité de cette pièce réside dans le fait qu'elle comporte ce que Jean Lanot désigne comme une « contrafigura del figurón » (LANOT 1980:142). En effet, le valet Mariano feint le personnage de don Payo de Cacabelos. Le *figurón* est donc simulé ou imité par un valet sans vraiment exister dans cette pièce.

[411] Marc Vitse et Jean Lanot considèrent que cette pièce « occupe une place à part dans le cadre de la comédie de figurón » (LANOT/VITSE 1976:200). En fait, elle ne répond pas à la structure classique d'une *comedia de capa y espada* mais plutôt à un mélange générique. Comme le constate Ignacio Arellano, *El marqués del Cigarral* se joue à l'époque de Charles V ; elle ne maintient donc pas la correspondance spatio-temporelle qui caractérise les comédies de cape et d'épée. En outre, elle mélange les caractéristiques des comédies *villanescas* (avec la présence d'un maire rustre et le langage qui lui correspond), des comédies de palais (vu la présence de personnages historiques et du contexte historique) et le genre mineur de l'*entremés* (voir ARELLANO 1989:39). Cependant, ces problèmes de définition générique concernent les critiques de la littérature espagnole ; ils n'ont pas d'influence sur l'adaptation de Scarron ni de répercussion sur notre étude.

3.4. Les *comedias palatinas*

Un autre type de *comedia de capa y espada* concerne la *comedia palatina*. Il s'agit d'un genre identique à la *comedia de capa y espada* de par sa structure, sa richesse d'intrigue et le thème abordé – qui est toujours l'amour. Des différences existent cependant au niveau de la tonalité, ainsi que sur le plan géographique, temporel et socio-dramatique. En effet, la *comedia palatina* se caractérise par un ton ludique et illusoire qui crée un climat de fantaisie courtisane dans laquelle s'inscrit toute une série d'événements romanesques et galants qui forment l'axe principale de l'action dramatique. Il s'agit donc d'une sorte de pièce qui s'éloigne du quotidien et qui transporte le public dans un monde différent et merveilleux. Évidemment, le dramaturge est obligé de créer une distance entre l'action et ce que Frida Weber de Kurlat dénomme le *hic et nunc* de l'auteur et du public[412] : il lui faut transposer l'action dans un autre cadre spatio-temporel. Or si les *comedias de capa y espada* se jouent dans un milieu contemporain et urbain, la *comedia palatina* évolue dans un cadre contraire : elle est dans la plupart des cas atemporelle (si elle fait parfois référence au temps, il s'agit d'une époque lointaine qui se situe le plus souvent au XIV^e^ ou au XV^e^ siècle) et son action se déroule dans un endroit hors de Castille (par exemple au Portugal, en Catalogne, en Galicie, etc.), voire en des lieux plus éloignés encore tels que Naples, Parme, les Flandres, la Pologne ou la Hongrie. Cette double distance spatio-temporelle donnait à la pièce une certaine note d'exotisme qui répondait au goût du public, en même temps qu'elle permettait aux dramaturges de traiter avec plus de liberté des sujets politiques sans pour autant attirer la suspicion sur une éventuelle critique du pouvoir établi. L'autre caractéristique fondamentale des *comedias palatinas* concerne ses protagonistes : y figurent principalement des princes, des ducs ou d'autres porteurs de titre nobiliaire. L'action se voit également enrichie de la présence de leurs subalternes avec lesquels ils maintenaient, malgré leurs différences de rang, un contact quotidien.

D'autres éléments propres aux *comedias palatinas* ont été relevés par des dix-septiémistes espagnols[413]. Nous nous sommes limités ici à ne citer que les caractéristiques

[412] WEBER DE KURLAT 1975:363.

[413] Miguel Zugasti a dévoilé plusieurs autres traits caractéristiques de la *comedia palatina* permettant de la subdiviser en plusieurs types tels que les *comedias palatinas* « de secretario », « de honor conyugal », « de amistad », etc. Outre cette ample description des *comedias palatinas,* il retrace également la genèse de ce sous-genre et propose un catalogue de *comedias palatinas* pour le XVII^e^ siècle (voir Miguel ZUGASTI, « Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro », dans : Eva GALAR / Blanca OTEIZA (éds.), *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, Actas del Congreso internacional organizado por el GRISO, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, p. 159-185).

principales qui s'appliquent aux *comedias* de notre corpus. Pour terminer, évoquons deux dernières caractéristiques fondamentales. La première concerne l'adjectif qui spécifie ce type de pièces – *palatino* – faisant référence au cadre dans lequel elles se jouent : les protagonistes étant justement des princes et des personnages des rangs nobiliaires, l'action se déroulait toujours à la Cour. Malgré l'éloignement géographique du lieu de l'action, celui-ci était néanmoins toujours bien défini et se limitait à un palais ou à un château et ses alentours (forêts, jardins…). La deuxième caractéristique concerne le choix des noms des personnages qui sonnent pompeusement tels que Serafina, Rosaura, Fadrique, Enrico, Fisberto, etc., des noms atypiques contrastant avec ceux que l'on trouve dans les *comedias de capa y espada*.

Les *comedias palatinas* ayant été adaptées au théâtre français parmi celles que nous étudions sont *El alcalde de sí mismo*, *Peor está que estaba* et *La banda y la flor* de Calderón de la Barca, de même que *El mayor imposible* de Lope de Vega. La première a servi à Scarron et à Thomas Corneille pour créer leurs pièces respectives *Le Gardien de soy-mesme* et *Le Geôlier de soy-mesme*. La seconde a inspiré Brosse et Boisrobert pour *Les Innocens coupables* et *Les Apparences trompeuses* et sur la dernière s'est fondé Lambert pour écrire son unique comédie 'à l'espagnole' *Les Sœurs jalouses*. Quant à *El mayor imposible*, cette pièce a été retravaillée par Boisrobert qui en a fait *La Folle Gageure*[414].

[414] C'est surtout le caractère ludique de cette pièce (le déguisement de l'identité de l'amant qui arrive à s'introduire dans la maison interdite de sa bien-aimée) qui justifie son classement parmi les *comedias palatinas*, comme le propose Frida Weber de Kurlat et que reprend Christophe Couderc (Frida WEBER DE KURLAT, « Hacia una morfología de la *comedia* del Siglo de Oro », *Anuario de Letras*, 14, 1976, p. 131 et Christophe Couderc, « Burla y engaño en *El mayor imposible* de Lope de Vega », dans : Christophe COUDERC / Benoît PELLISTRANDI (éds.), *« Por discreto y por amigo ». Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, 2005, p. 201). Cependant, l'action principale de la pièce se joue dans la maison de la jeune fille et non pas au palais qui sert plutôt de lieu accessoire où est née à l'issue d'un débat la gageure qui devient le moteur de l'action principale.

À l'issue de cette partie, les comédies 'à l'espagnole' montrent une grande richesse du fait de leur composition différente selon le sous-genre dramatique espagnol dont elles sont tirées, et de leur traitement différent selon les techniques utilisées par les auteurs français.

À ce stade, il devient intéressant d'analyser le résultat d'une telle confrontation entre les cultures dramatiques, les auteurs français et le goût du public. En partant du lieu de l'action choisi par le dramaturge, nous chercherons à savoir comment la pièce d'origine espagnole a été adaptée à un autre lieu ou reproduite dans le même lieu à travers l'analyse du contexte géographique, des personnages, des us et coutumes, voire des objets. Nous tenterons en particulier d'identifier les éléments d'une culture dans l'autre. Quels sont les éléments de la culture espagnole qui subsistent dans la pièce française dans le cas d'une francisation ? Quels sont les éléments français introduits par l'auteur dans une pièce fidèle à son lieu d'origine ? La mise en évidence d'éléments de l'autre culture dans la culture choisie par l'auteur – française, espagnole ou étrangère – permettra ainsi de montrer la présence de transculturalité dans les comédies 'à l'espagnole'.

TROISIÈME PARTIE

LA COMÉDIE ‘À L’ESPAGNOLE’ : UNE « RENCONTRE » DE DEUX CULTURES SUR SCÈNE

CHAPITRE 8

LES PREMIÈRES ADAPTATIONS DE D'OUVILLE (1638-1642)

Dans la partie précédente, nous avons délimité une première phase s'étalant de 1638 à 1642 et correspondant à l'émergence des comédies 'à l'espagnole' sous la plume de d'Ouville. Lors de cette période, d'Ouville a fait représenter trois de ses six comédies 'à l'espagnole' : *L'Esprit folet* (1638), *Les Fausses Véritez* (1641) et *L'Absent chez soy* (1642). Ces trois pièces sont les premières de ce nouveau type de comédie. Par leur succès, elles ont amorcé le phénomène que nous connaissons. Nous savons également qu'il s'agit exclusivement de comédies 'à l'espagnole' « habillées à la française ». Mais comment se présentent ses pièces ? Rappelons ici que les trois premières adaptations de d'Ouville sont tirées de *La dama duende* et *Casa con dos puertas, mala es de guardar* de Calderón de la Barca[415] pour *L'Esprit folet* et *Les Fausses Véritez* et d'*El ausente en el lugar*[416] de Lope de Vega pour *L'Absent chez soy*[417]. Ces pièces appartiennent au sous-genre de la *comedia*

[415] Les deux pièces ont été publiées dans la *Primera Parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, María de Quiñones, 1636. Des références historiques très exactes permettent de dater l'année de création des deux pièces en 1629.

[416] Cette *comedia* est parue dans le recueil de *Doce comedias de Lope de Vega, sacadas de sus orígenes por él mismo*, Novena Parte, Madrid, Viuda de A. Martín de Balboa, 1617.

[417] La traduction de ces titres espagnols est la suivante : « La Farfadette », « Maison à deux portes est difficile à garder » et « L'absent chez soi ».

Remarquons que le titre *Casa con dos puertas, mala es de guardar* est un proverbe espagnol (attesté dans Gonzalo CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [1906], éd. Louis Combet, Madrid, Castalia, 2000, p. 157). Il était fréquent que les dramaturges espagnols aient recours à un dicton pour formuler le titre de leur pièce. Selon F. C. Hayes, Calderón de la Barca s'en sert à 24 reprises (voir F. C. HAYES, « The Use of Proverbs as Titels and Motives in the *Siglo de Oro* Drama : Calderón », *Hispanic Review*, 15, 1947, p. 453-463). Nous allons retrouver dans la suite de nos travaux d'autres titres de ce genre (notamment dans les pièces inspirées de Calderón de la Barca, mais aussi dans des pièces de Tirso de Molina et Rojas Zorrilla).

Les titres « Les Fausses Véritez » et « L'Absent chez soy » font partie des titres paradoxaux fréquemment utilisés dans le théâtre français du XVII^e siècle. Georges Forestier parle de titres reposant sur un *oxymore*, c'est-à-dire, comme il explique lui-même, qui reposent « sur une contradiction dont les deux membres s'excluent l'un l'autre de manière absolue – tout en se fondant l'un dans l'autre –, laissant entendre par là que le contenu de la pièce doit reposer lui-même sur un jeu d'exclusions mutuelles où la dialectique de l'être et du paraître fonctionne à plein. » (G. FORESTIER, « Dramaturgie de l'oxymore dans la comédie du premier dix-septième siècle : le théâtre comique de Brosse (1642-1650) », *Cahiers de Littérature du XVII^e siècle*, 1983, 5, p. 7). L'emploi de cette forme de titres « lourds de mystères et garants de surprises », était, selon Forestier, une technique pour exciter la curiosité du public (p. 5). Parmi les pièces que nous étudions, des titres comme « La Dame suivante » (utilisé par d'Ouville), « Les Innocens coupables » (utilisé par Brosse) et « La Jalouse d'elle-même » (utilisé par Boisrobert) font également partie de ce type de titres paradoxaux.

de capa y espada[418]. Outre une riche intrigue autour du thème de l'amour, ce type de *comedia* se caractérise par un environnement qui se veut être le reflet du monde social et culturel auquel appartiennent les protagonistes, ainsi que par la présence d'allusions et de références spatio-temporelles propres à l'époque. De ce fait, comment d'Ouville a-t-il adapté ces trois pièces espagnoles aussi enracinées dans leur culture locale à la scène française ? Étant donné que l'étude des épîtres et avis au lecteur[419] qui accompagnent la publication des comédies 'à l'espagnole' n'a relevé aucun indice sur la technique d'adaptation de l'auteur, nous nous proposons d'analyser le contenu et la structure des trois pièces concernées. Cette étude montrera comment d'Ouville – dramaturge débutant comme on le sait – a relevé le défi de l'adaptation transpyrénéenne et comment il s'est positionné par rapport aux règles artistiques de son pays : chercha-t-il à s'inscrire dans le courant de ses prédécesseurs en faisant le choix de la continuité ou marqua-t-il plutôt une rupture ?

1. Un fil conducteur espagnol

1.1. Le fil de l'intrigue et le style

Une lecture comparative de l'original espagnol et de son adaptation par d'Ouville révèle que l'intrigue est identique au texte source pour les trois œuvres de l'auteur. On reconnaît parfaitement le thème, les différents types de personnage et les nombreux rebondissements qui caractérisent l'action avant qu'elle n'arrive à sa fin heureuse. Une comparaison scène par scène permet de retrouver parfaitement les correspondances entre le texte espagnol et le français. Ainsi, des 33 scènes dont se compose *L'Esprit folet*, 26 d'entre elles proviennent de la *comedia* et n'ont subi que de légères modifications. Seules deux scènes ne se trouvant pas dans l'original espagnol ont été rajoutées par d'Ouville. Il s'agit de la scène III, 2 et de la scène IV, 5 qui répondent respectivement à des besoins de substitution et de transition. La scène III, 2 correspond à une invitation de Florestan par son ami au bal de la cour. Étant donné que ce personnage devait être absent de sa chambre pendant une partie de la nuit et que la raison donnée dans la pièce espagnole ne correspondait pas à une réalité française[420], d'Ouville a choisi le bal qui, comme on le

[418] Voir dans la deuxième partie le chapitre 7.3.

[419] Voir dans la deuxième partie le chapitre 6.

[420] Don Manuel s'absentait à l'Escorial pour déposer son dossier et suivre la procédure de candidature pour un ordre militaire (voir *La dama duende*, J. II, v. 1421-1429, éd. 1999:66 et v. 1853 *sqq*., éd. 1999:83). On reviendra sur cet aspect dans la section suivante (2.1.2.).

verra plus tard, correspond à un divertissement propre à la position sociale des protagonistes de la pièce. Quant à la scène IV, 5, celle-ci a été ajoutée par d'Ouville pour préparer le début de l'acte V : les trois filles exposent leur stratagème et se répartissent les rôles. Cette scène sert donc de transition, alors que dans la pièce espagnole, celle-ci n'est pas nécessaire entre la fin de la deuxième *jornada* et le début de la troisième où une nuit s'écoule.

Notons cependant que d'Ouville ne s'est pas inspiré de la version de *La dama duende* publiée en 1636 dans la *Primera Parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca* et considérée pour l'instant comme la version originale de la pièce, mais d'une autre version. Comme l'ont relevé des chercheurs espagnols dans les années 1980[421], il existe une deuxième version de cette *comedia* caldéronienne publiée dans la *Parte XXIX* et dans la *Parte XXX* de la collection intitulée *Comedias de diferentes autores* qui sont parues aussi en 1636 l'une à Valencia et l'autre à Zaragoza[422]. Cette version présente, outre de petites variantes qui peuvent toujours exister entre deux éditions d'une même pièce, de grandes différences dans la troisième *jornada*[423]. Il n'existe pas de certitude sur l'origine et le statut de cette deuxième version[424] ; on sait seulement de toute évidence que la version autorisée par Calderón de la Barca était celle de Madrid.

---

[421] Selon précise Fausta Antonucci, Marc Vitse a été le premier à avoir remarqué cette différence entre les deux publications de la même pièce qu'Ascensión PACHECO-BERTHELOT a étudié ensuite dans son article « La tercera jornada de *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca » (*Criticón*, 21, 1983, p. 49-91).

[422] Les deux textes sont presque identiques et peuvent être considérés comme une seule version. L'édition critique de Fausta Antonucci publie *La dama duende* dans sa version madrilène, incorporant dans un appendice la troisième *jornada* dans sa version de Valencia et de Zaragoza (voir *La dama duende*, éd. 1999, p. 141-207).

[423] Dans la version de Madrid, don Manuel allait seul au rendez-vous proposé par doña Ángela. En revanche, dans la version de Valencia et Zaragoza, il y va avec Cosme. Cela change évidemment le déroulement de la deuxième scène de cette troisième journée : pendant l'entretien galant entre doña Ángela et don Manuel, le valet Cosme parle avec doña Beatriz et Isabel qui se complaisent de ses historiettes. Dans la version de Madrid, cette scène se limite à la seule conversation entre le couple amoureux. Ensuite, lorsque le frère de doña Ángela frappe à la porte, don Manuel et Cosme sont cachés par Isabel dans leur propre chambre où ils resteront jusqu'à la fin de la pièce. Dans la version de Madrid, don Manuel est caché seul dans sa chambre qu'il ne reconnaît pas jusqu'à ce que son valet entre par une autre porte et tombe sur lui finissant par le reconnaître. C'est aussi dans cette version de Madrid que Cosme, pris par Isabel pour don Manuel, est reconduit dans la chambre de doña Ángela. Ces quelques exemples montrent que des variantes importantes existent entre les deux versions, ne touchant pas seulement la disposition de quelques vers, mais des scènes complètes.

[424] Il existe l'hypothèse selon laquelle la version de Valencia et de Zaragoza serait une première version de la pièce de Calderón telle qu'elle avait été représentée en 1629, et que la version de Madrid serait une version retouchée par l'auteur avant de la publier dans son recueil de *comedias*. Cette hypothèse a été faite notamment par Ascensión Pacheco-Berthelot (1983) dans une étude comparative des deux versions de texte. Marc Viste arrive à une même conclusion dans son article portant sur « Los espacios en *La dama duende* : el cuarto de don Manuel » (*Cuadernos de Teatro Clásico*, 15, 2000, p. 141-160).

Jusqu'à présent, on avait considéré que d'Ouville s'était inspiré de la version madrilène de *La dama duende*. C'est pour cette raison que les chercheurs français, comme Roger Guichemerre, observaient que d'Ouville avait opéré un nombre considérable de suppressions surtout dans la troisième journée :

> Il [d'Ouville] a simplifié aussi le dernier acte : chez Calderón, les deux frères entraient tour à tour, répétition inutile qui affaiblit l'effet de surprise. Il y avait aussi des méprises dans l'obscurité (Manuel rencontrant Cosme chez lui ; Isabelle ramenant le valet au lieu de Manuel), que D'Ouville a supprimées.[425]

Ce même constat figure aussi dans la *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France* de José Manuel Losada Goya[426]. Mais comme l'a démontré Marc Vitse[427], une lecture de la troisième journée de *La dama duende* dans la version de Valencia et de Zaragoza révèle que le cinquième acte de d'Ouville montre beaucoup plus de similitudes avec cette version de la pièce qu'avec celle de Madrid ! Ainsi, dans la version de Madrid, don Manuel va seul au rendez-vous fixé par doña Ángela ; lorsque le frère de celle-ci frappe à la porte, Isabel le conduit dans sa propre chambre qu'il ne reconnaît pas immédiatement jusqu'à ce qu'il y rencontre par hasard son valet Cosme. Une fois que le frère est reparti, Isabel vient à nouveau chercher don Manuel, mais elle se trompe et emmène Cosme à la place. Celui-ci s'entretient avec les dames jusqu'à ce que le deuxième frère frappe à la porte obligeant alors les femmes à cacher le valet. La même action dans la version de Valencia et de Zaragoga se déroule tout autrement. Premièrement, dans la première scène, don Manuel arrive au rendez-vous avec Cosme (chez d'Ouville aussi, Florestan arrive avec Carrille) ; ce changement du point de départ a des répercussions sur les scènes suivantes : dans la deuxième scène s'ajoute au discours amoureux entre don Manuel et doña Ángela une conversation entre Beatriz et Isabel avec Cosme (celle-ci aura également lieu entre Carrille, Lucinde et Isabelle). Lorsque le frère de doña Ángela frappe ensuite à la porte, don Manuel et Cosme sont emmenés par Isabel dans leur chambre où ils restent jusqu'à l'arrivée de don Luis trouvant le passage de l'armoire tournante dont don Manuel ignorait l'existence (Florestan et Carrille sont également conduits par Isabelle dans

---

[425] Roger GUICHEMERRE, *La Comédie avant Molière*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 59, n. 1.

[426] LOSADA GOYA 1999:97.

[427] Marc VITSE, « La comedia de capa y espada en Francia : de *La dama duende* de Calderón a *L'Esprit folet* de d'Ouville », dans : José María Díez Borque / Francisco Ruiz Ramón (éds.), *Proyección y significados del teatro clásico español, Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, Congreso Internacional (Madrid, mayo de 2003), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, p. 89-107.

leur chambre et sont surpris par Licidas). Or notons qu'une telle scène où maître et valet « tombent nez à nez », comme celle qui apparaît dans la version de Madrid, de même que la situation de la suivante conduisant le valet qu'elle prend pour le maître chez sa maîtresse, n'existe ni dans la version du recueil de *Comedias de diferentes autores* ni chez d'Ouville. En outre, dans les deux textes, il n'y qu'un seul frère qui vient interrompre le rendez-vous de sa sœur, et non pas les deux, comme c'est le cas dans la version madrilène. La comparaison de ces quelques scènes laisse entrevoir que le dramaturge français suit de plus près l'action telle qu'elle existe dans la version de Valencia et de Zaragoza que celle qui est incluse dans la *Primera Parte* des comédies de Calderón, par rapport à laquelle de nombreuses suppressions et changements sont à constater. En ce qui concerne la fin de la pièce, le constat est le même du fait que le texte de d'Ouville s'écarte moins de la version de Valencia et Zaragoza que de la version madrilène. Il semble évident que d'Ouville n'a pas eu la version de Madrid entre les mains, mais plutôt l'un des deux tomes de la collection des *Comedias de diferentes autores*. Étant donné que seulement dans la *Parte XXIX* se trouve aussi *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, *comedia* dont d'Ouville s'est inspiré pour sa deuxième comédie, *Les Fausses Véritez*, nous supposons que celui-ci a dû disposer de la *Parte XXIX* de Valencia.

Les Fausses Véritez sont également très proches du modèle espagnol. Mis à part le raccourcissement de quelques dialogues ou scènes, seule la première scène sur un total de quarante-trois a été ajoutée par d'Ouville en substitution de deux scènes qui dans la *comedia* se jouent à l'extérieur de la ville. Ce changement a sans doute permis au dramaturge français de concentrer le lieu d'action dans un quartier de la ville.

Le texte dans sa globalité restant fidèle à celui du dramaturge espagnol, les œuvres de d'Ouville sont considérées comme des « traductions » par ses contemporains comme par la critique au cours des deux derniers siècles[428]. Ainsi trouve-t-on de nombreux passages qui ressemblent à une traduction libre des vers espagnols. Prenons comme exemple ce passage de *Casa con dos puertas, mala es de guardar* où le gracioso Calabazas est arrêté par ceux qui poursuivaient son maître :

[428] Citons notamment Ernest Martinenche qui estime que d'Ouville « n'a pas écrit une ligne qui ne fût traduite de l'espagnol » et que « [s]on théâtre est une copie terne et froide de Lope et de Montalvan et surtout de Calderon » (*La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine*, [1900], Genève, Slatkine, 1970, p. 401). Alexandre Cioranescu est également critique à l'encontre de d'Ouville dont il dit : « Il n'y a pas grand-chose qui soit à lui dans ses comedias : pas même la versification, pour laquelle son frère l'aidait. » (CIORANESCU 1983:275).

CALABAZAS
¿Quién creyera que Lisardo
En la ocasión me dejara?
LELIO
Aquí se quedó uno dellos.
FABIO
Pues muera, Lelio. ¿Qué aguardas?
CALABAZAS
¡Deteneos, por Dios!
FABIO
¿Quién sois?
CALABAZAS
Si es que el miedo no me engaña,
Un curioso impertinente.
FABIO
Dejad la espada.
CALABAZAS
La espada
Es poca cosa; el sombrero,
La daga, el broquel, la capa,
La ropilla y los calzones.[429]

CALABAZAS
Qui aurait cru que Lisardo
M'abandonnerait en une telle situation ?
LELIO
Ici, l'un d'eux est resté.
FABIO
Qu'il meure, Lelio. Qu'attends-tu ?
CALABAZAS
Arrêtez-vous, au nom de Dieu !
FABIO
Qui êtes-vous ?
CALABAZAS
Si la peur ne me trompe,
Un curieux impertinent.
FABIO
Rendez l'épée.
CALABAZAS
L'épée
est peu de chose ; le chapeau,
la dague, la rondache, la cape,
Les habits et les caleçons.[430]

Dans *Les Fausses Véritez*, d'Ouville a traduit cette scène comme suit :

LISIS prend Fabrice
Voicy quelqu'un des siens.
FABRICE
Eusse je peu penser
Que mon maistre jamais m'eust delaissé ?
TOMIRE
Qu'il meure,
Le traistre, le pendart, que ce soit tout à l'heure.
FABRICE
Monsieur, au nom des Dieux ayez pitié de moy.
TOMIRE
Ton nom ?
FABRICE
Le Curieux Impertinent, je croy
Si la peur ne me trompe.

[429] *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, J. III, v. 2842-2852, éd. 1999:191-192 (lorsqu'une édition moderne des pièces existe, nous l'indiquons avec l'année de publication et la page à laquelle se trouve notre référence ou citation).

[430] C'est nous qui traduisons.

TOMIRE

Infame rend l'espée.

FABRICE *presentant son espée*.

Elle ne fut jamais aux combats occupée,
C'est trop peu de l'espée. Ah prenez mon chapeau,
Mon poignard, mon pourpoint, mes chausses, mon manteau,
Et s'il en est besoin, jusques à ma chemise.

(*Les Fausses Véritez* V, 5, v. 1572-1581, éd. 2000:156-157)

On repère facilement les vers espagnols que d'Ouville a repris et transformé en alexandrins. Sans être une traduction littérale, cette adaptation est calquée sur la pièce espagnole.

Cette reprise du texte espagnol, parfois mot à mot, a pour conséquence d'influer sur le style propre des comédies. Par exemple, Calderón de la Barca a pour pratique de faire énumérer par un personnage le nombre d'incidents arrivés à lui-même ou à un autre personnage. On rencontre cette scène dans *La dama duende* où don Manuel Enríquez représente un étranger à la Cour à qui plusieurs événements invraisemblables sont arrivés en très peu de temps. Pour souligner l'extravagance de la situation, doña Ángela récapitule tout ce qui s'est produit depuis son arrivée à Madrid :

Pero aun bien no lo he creído,	Je ne puis pourtant y croire tout à fait.
porque cosa extraña fuera	Ce serait par trop singulier
que un hombre a Madrid viniera	qu'un homme arrive à Madrid
y hallase, recién venido,	et qu'il rencontre aussitôt
una dama que rogase	une dame qui le supplie
que su vida defendiese,	de défendre sa vie,
un hermano que le hiriese,	un frère de celle-ci qui le blesse
y otro que le aposentase.	et un autre frère qui lui offre le gîte ;
Fuera notable suceso,[431]	curieux événement, en vérité ![432]

Angélique, dans *L'Esprit folet*, fait de même en reprenant la technique de l'énumération :

Ce cas est bien estrange, et s'il ne m'est visible
A peine le croiré-je, il est presque impossible,
(Et l'esprit le mieux fait s'y trouveroit surpris)
Qu'un estranger rencontre arrivant à Paris
Une femme en passant qui d'abord le convie

[431] *La dama duende*, J. I, v. 553-561, éd. 1999:25-26.

[432] CALDERON DE LA BARCA, *La Farfadette*, traduction de Louis Barbe, dans : Robert MARRAST (éd.), *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, vol. II, Paris, Gallimard, 1999, p. 505.

De luy vouloir sauver et l'honneur et la vie,
Se voir en mesme temps par son frere blessé,
Arriver l'autre frere, et s'en voir caressé,
Luy donner son logis, les accorder ensemble,
C'est un fait qui n'est pas croyable ce me semble.

(*L'Esprit folet*, I, 7, v. 345-354, éd. 2000:38)

Ce type d'analogie entre les adaptations de d'Ouville et les textes originaux des *comedias* sont des correspondances que le public français ne reconnaissait pas de prime abord, à moins de connaître le théâtre espagnol de l'époque et le système d'intrigues compliquées qui caractérise les *comedias*.

En revanche, les chefs-d'œuvre de la littérature espagnole étaient bien connus en France et notamment du public parisien. Comme on l'a précisé dans la première partie de notre travail[433], le roman espagnol de référence, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, avait été intégralement traduit en français, et cela à plusieurs reprises. On constate alors que d'Ouville reproduit des traits typiquement espagnols connus du public français lorsqu'il les rencontre dans les pièces de Calderón de la Barca. Nous citons ici deux exemples qui correspondent dans les deux cas à des remarques faites par les valets. Premièrement, Carrille, reprenant les paroles du valet Cosme, compare le comportement de son maître à celui de Don Quichotte :

M'en doutais-je pas bien ? on a payé mon maistre,
Il le meritoit bien pour avoir imité
Ce fol de Don Quixote en sa temerité.[434]

(*L'Esprit folet*, I, 4, v. 138-140, éd. 2000:30)

Faisant référence à Don Quichotte, réputé être le protecteur des demoiselles en danger mais échouant dans sa tâche, le valet rapporte la mésaventure de son maître qui vient d'être blessé dans un duel pour avoir voulu protéger une inconnue.

Deuxièmement, dans *Les Fausses Véritez*, c'est Fabrice qui reprend la réponse du *gracioso* espagnol Calabazas. L'action se situe dans la scène où le valet est rattrapé par ceux qui le poursuivent. À la question de qui il est, il répond :

Le Curieux Impertinent, je croy
Si la peur ne me trompe.

(*Les Fausses Véritez*, V, 5, v. 1576-1577, éd. 2000:14)[435]

[433] Voir dans la première partie le chapitre 4.

[434] Cf. *La dama duende*, J. I, v. 251-154, éd. 1999:14.

Le curieux impertinent (*El curioso impertinente* dans son titre original) représente un conte qui est relaté dans les chapitres XXXIII-XXXV du premier tome de *Don Quichotte*. Pour les connaisseurs de ce roman, l'allusion était évidente. Dans ce cas, d'Ouville décide de conserver des références espagnoles. Il ne cherche pas de références plus françaises et encore moins à les supprimer[436].

Signalons enfin la référence qui est faite à l'*Amadis de Gaule*, ce roman chevaleresque espagnol datant du XVI^e^ siècle[437]. Les 21 tomes dont il se compose avaient été traduits en français entre 1540 et 1581, ce qui fait qu'il était connu en France depuis un siècle avant la représentation de *L'Esprit folet*.

1.2. Les personnages

Outre l'action qui suit la chronologie des pièces espagnoles, les personnages dans les comédies de d'Ouville sont du même rang que ceux qui ont été créés par Calderón de la Barca et Lope de Vega. L'étude précédente des *comedias de capa y espada*[438] nous a révélé que le milieu social auquel appartiennent les protagonistes est celui de la petite ou moyenne noblesse. C'est le même milieu que d'Ouville utilise pour ses personnages qui représentent des gentilshommes et des demoiselles bien établis.

De plus, à l'image des chevaliers des *comedias*, les gentilshommes français se caractérisent aussi par leur vaillance au combat, de même que leur passion dévorante pour quelque jeune femme pour laquelle ils sont prêts à mourir. Un autre thème est également repris à l'identique par d'Ouville : celui de l'honneur. Omniprésent dans la vie des chevaliers espagnols au point de guider leurs pas et leurs décisions, le code d'honneur est tout aussi important pour les gentilshommes français. La renommée de la famille doit rester intacte et ne doit pas être mise en danger par un comportement compromettant de la part d'aucun membre de la famille. Or les jeunes filles semblent représenter un facteur de risque, raison pour laquelle elles se voient étroitement surveillées par leur père ou leur(s) frère(s). La question de l'honneur de la famille – omniprésente dans les trois *comedias*

---

[435] Cf. *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, J. III, v. 2847-2848, éd. 1999:191.

[436] En 1645, Brosse le jeune fit représenter une comédie inspirée de ce conte de l'œuvre de Cervantès qu'il intitula *Le Curieux impertinent* [1645].

[437] Voir *L'Esprit folet*, III, 1, v. 846, éd. 2000:63. Nous reviendrons sur cet exemple dans la section suivante (voir 2.1.2. dans ce chapitre).

[438] Voir dans la deuxième partie le chapitre 7, 3.2.

sources – est également au centre des adaptations de d'Ouville. Par exemple, à l'instar de doña Ángela de Toledo dans la pièce espagnole, Angélique se plaint de sa situation sous la garde rapprochée de ses deux frères :

> Estant vefve j'ay creu me voir en liberté,
> Mais on me traitte avec bien plus d'austerité,
> Je n'avois qu'un mary, maintenant j'ay deux freres,
> Qui plus qu'il ne m'estoit, cent fois me sont severes,
> Inventans tous les jours mille nouveaux tourmens,
> Pour priver mon esprit de tous contentemens.[439]
>
> (*L'Esprit folet*, I, 5, v. 155-160, éd. 2000:31)

Et Licidas, trouvant comme don Luis un homme dans les appartements de sa sœur, porte immédiatement la main à l'épée pour se venger de ce qu'il considère comme un affront à son honneur :

> Par quel autre moyen, dy lasche suborneur
> Puis-je este satisfaict si tu m'ostes l'honneur ?[440]
>
> (*L'Esprit folet*, V, 5, v. 1765-1766, éd. 2000:106)

Dans *Les Fausses Véritez* se présente une situation semblable : Tomire, furieux lorsqu'il voit son honneur outragé par le ravisseur de celle qu'il croit être sa fille Orasie, apparaît chez Léandre, l'épée à la main pour se venger du séducteur de sa fille[441]. Léandre, à son tour, apprenant que la maîtresse de son ami est sa propre sœur, prend instinctivement l'épée avec l'intention de venger l'honneur qu'elle lui a ôté par ce comportement[442]. Finalement, dans *L'Absent chez soy*, ce sont Polemas et Octave qui incarnent les rôles d'Aurelio et d'Octavio, le père et le frère de la jeune fille qui veillent tout deux à ce que son comportement ne dévie pas et que l'honneur de la famille reste intact. « Tu sçais combien je suis jaloux de mon honneur »[443], avertit Polemas à sa fille, et comme Aurelio, il

---

[439] Le passage espagnol est très similaire, Doña Ángela se plaignant devant sa suivante du fait que sa liberté n'est pas seulement réduite par son état de veuve, mais aussi par le fait d'être comme mariée avec ses deux frères – c'est-à-dire être constamment sous leur surveillance (cf. *La dama duende*, J. I, v. 379 *sqq.*, éd. 1999:19).

[440] Cf. aussi *La dama duende*, J. III, v. 2763-2764, éd. 1999:124.

[441] *Les Fausses Véritez*, V, 8, éd. 2000:170-171 (cf. *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, J. III, v. 3034 *sqq*., éd. 1999:202).

[442] *Les Fausses Véritez*, V, 7, v. 1757-1760, éd. 2000:169 (cf. *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, J. III, v. 3001 *sqq*., éd. 1999:201).

[443] *L'Absent chez soy*, II, 3, v. 493, éd. 2004:90.

n'hésiterait pas à régler à l'épée toute situation compromettante, comme il l'explique à son fils :

OCTAVE
Auroit-elle bien fait quelque legereté
Qui peust faire une tache à sa pudicité.
POLEMAS
Non, non tu me verrois parler d'une autre sorte,
Le fait ne va pas là, car ce fer que je porte,
Ayant fait quelque chose indigne de son rang,
Auroit esté dejà trempé dedans son sang.
(*L'Absent chez soy*, I, 6, v. 153-158, éd. 2004:71)

L'importance de l'honneur en France est telle que, comme dans le cas des modèles espagnols, Léandre aussi bien que Polemas sont prêts à tuer la jeune fille qui aurait tâché l'honneur familial.

Comme on l'a déjà dit, en plus des valeurs liées à l'honneur si chères aux chevaliers espagnols et français, les chevaliers des comédies de d'Ouville partagent avec les personnages espagnols l'esprit de vaillance. Ils ne craignent pas de risquer leur vie pour une femme inconnue qui leur demande de la défendre[444], ni de ravir une fille de son domicile afin de la protéger d'un père en colère[445]. Parallèlement, ces hommes d'honneur se révèlent être des galants passionnés capables de tomber éperdument amoureux d'une femme et de lui déclarer leur flamme. Ainsi, Florimant succombe-t-il aux charmes et à la beauté d'Angélique. Lorsqu'il la voit enfin pour la première fois, il s'exclame :

Deesse que j'adore
On souffre bien la nuit quand on attend l'Aurore,
Elle m'eut semblé longue en osant esperer
Qu'un si brillant Soleil me devoit esclairer.
Mais si vos divins yeux excitent dans une Ame
Si tost qu'on les regarde une si belle flame,
Qui peut en son abord chasser l'obscurité,
Que n'ay-je veu plus tost cette rare beauté,

[444] C'est le cas de Florestan dans *L'Esprit folet* à qui Angélique demande de l'aide contre un chevalier qui la suit (voir II, 2-4, éd. 2000:25-30. Cf. *La dama duende*, J. I, v. 100-254, éd. 1999:8-14).

[445] Rappelons la situation dans laquelle Lidamant, qui avait rendez-vous avec Florimonde au domicile dont il ignorait que c'était celui de son amie, croit évidemment que le bonhomme qui rentre par surprise et se met en colère est son père à elle ; il tire alors sa bien-aimée de ce mauvais pas et la confie à son ami Léandre pour la protéger (*Les Fausses Véritez*, V, 3, éd. 2000:152-155. Cf. *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, J. III, v. 2787-2820, éd. 1999:188-189).

Ce miracle d'Amour, dont le merite extreme,
Me fait perdre le sens, et m'oublier moy-mesme.[446]

(*L'Esprit folet*, V, 2, v. 1517-1526, éd. 2000:94)

Comme don Manuel dont il reprend la déclaration lyrique, Florimant est ébloui par la beauté d'Angélique à tel point qu'il n'hésite pas à lui demander sa main quelques scènes plus tard[447]. Dans le cas de Lidamant, deux mots d'une inconnue suffisent pour qu'il tombe amoureux et la revoie tous les jours sans même connaître son identité[448]. Pour Clitandre, bien qu'il soit compromis avec Diane, à peine a-t-il aperçu Elize qu'il lui fait déjà la cour et lui propose le mariage lorsqu'il lui rend visite[449]. Mais s'ils se sentent tout à coup trahis, ils deviennent jaloux, un temps désespéré avant que s'ensuive une profonde colère contre la bien-aimée et leur rival. C'est le cas notamment de Léandre qui entrevoit un homme caché dans l'appartement d'Orasie[450] ; c'est le cas aussi de Clorimant qui, dissimulé chez sa bien aimée, doit entendre les compliments venant d'un autre et sa demande en mariage jusqu'à l'arrivée du père de la jeune femme qui le force à se compromettre définitivement[451]. Ces quelques exemples nous montrent que le caractère des jeunes hommes dans les pièces de d'Ouville n'est pas différent de celui des protagonistes espagnols. Les adaptations en français contiennent le même type de chevalier à l'espagnole !

Parmi les jeunes filles au cœur de l'action des trois *comedias* espagnoles, on distingue trois types de femmes. Les premières – Doña Ángela et Marcela, héroïnes dans les deux pièces de Calderón – sont étroitement surveillées par leurs frères, l'une en tant que veuve, l'autre étant en âge de se marier. Pour sa part, d'Ouville reprend leur situation telle quelle en leur donnant les prénoms d'Angélique et de Florimonde. Comme dans les pièces originales, il les tient recluses. C'est de la bouche de la suivante Isabelle que nous apprenons les raisons de sa réclusion – qu'elle emprunte à son modèle espagnol Isabel :

---

[446] Cf. *La dama duende*, J. III, v. 2295 *sqq*., éd. 1999:103-104.

[447] *L'Esprit folet*, V, 7, v. 1927, éd. 2000:112.

[448] Voir *Les Fausses Véritez*, I, 2, v. 135-154, éd. 2000:66.

[449] Voir *L'Absent chez soy*, I, 2, v. 96 (éd. 2004:67) et surtout II, 2 (éd. 2004:82-86).

[450] *Les Fausses Véritez*, II, 8-10 (éd. 2000:93-97) et surtout II, 14-15 (éd. 2000:100-105).

[451] *L'Absent chez soy*, II, 2-3, éd. 2004:82-92. La colère de Clorimant est telle qu'il feint même de détruire les lettres, les cheveux et le portrait de sa bien-aimée pour lui montrer son mépris (voir IV, 9, v. 1543 *sqq*., éd. 2004 :155).

Vos freres ont raison
De vous tenir ainsi recluse à la maison.
Considerez un peu l'estat auquel vous estes,
Toutes vos actions aux faux bruits sont sujettes,
Et c'est avec raison que n'ayant plus d'espoux,
Ils ne desirent point qu'on murmure de vous,
Les grands festins, la Cours, le Bal, la Comedie
Sont lieux suspects pour vous, souffrez que je le die,
Et vos freres estans jaloux de leur honneur,
S'ils vous le permettoient il irait trop du leur.
Les jeunes vefves sont d'aise aujourd'huy comblées,
De se voir tous les jours aux grandes assemblées,
Et rendent leur grand düeil en ce point criminel,
Qui ne devroit marquer qu'un regret eternel,
[…]
Quoy que vous n'ayez pas ces sottes visions,
Il en faut toutefois fuir les occasions ;[452]

(*L'Esprit folet*, I, 5, v. 167-188, éd. 2000:31-32)

Ainsi, d'Ouville reproduit dans sa propre pièce la vie que devaient mener les veuves espagnoles[453]. Il en est de même de la situation de Florimonde à qui son frère interdit de paraître devant son ami étant donné « qu'il importoit pour certaine raison / qu'il seust qu'il se tenoit tout seul dans sa maison. »[454] Mais guidées par leur curiosité, les deux jeunes femmes réussissent à se libérer de la garde omniprésente de leurs frères pour atteindre leur

[452] Cf. *La dama duende*, J. I, v. 402 *sqq*., éd. 1999:20.

[453] La vie strictement recluse que devaient mener les veuves espagnoles a été décrite par Mme d'Aulnoy dans ses *Mémoires de la Cour d'Espagne* (1679). D'Ouville applique les mêmes conditions de vie à Angélique. En revanche, dans la pièce espagnole, les causes de cette réclusion pour doña Ángela sont mieux expliquées :

Ya sé que su esposo era administrador, en puertos de mar, de unas reales rentas, y quedó debiendo al Rey grande cantidad de hacienda; y ella a la Corte se vino de secreto, donde intenta, escondida y retirada, componer mejor sus deudas. (*La dama duende*, J. I, v. 330-338, éd. 1999:17)	Je sais que son époux était administrateur, dans un port de mer, de certains revenus de la Couronne; qu'il a laissé vis-à-vis du roi un lourd passif, et qu'elle est venue secrètement à la cour où, dans une retraite discrète, elle cherche à régler au mieux ses dettes. (*La Farfadette*, trad. Louis Barbe, p. 501)

Doña Ángela n'était donc pas seulement veuve, son mari avait laissé des dettes à la cour. Logée chez son frère à Madrid, il n'était pas convenable que l'on sache qu'elle se trouve dans la capitale.

[454] *Les Fausses Véritez*, II, 1, v. 416-417, éd. 2000:82. En revanche, dans la pièce espagnole, on apprend que la raison de cette interdiction est bien fondée sur l'honneur : le frère de Marcela veut empêcher que l'on dise à Ocaña qu'il loge chez lui un ami alors que sa sœur est en âge de se marier. En fait, la situation n'est acceptable qu'à condition que cet hôte est le futur époux de la jeune fille (cf. *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, J. II, v. 1055 *sqq*., éd. 1999:112-113).

but : entrer en contact avec l'homme qu'elles aiment. L'une comme l'autre sont les moteurs de l'action par leurs nombreuses initiatives[455]. Leur caractère et leur rôle sont ici intégralement repris par d'Ouville à travers les personnages d'Angélique et de Florimonde.

Elisa et Laura font référence à un autre type de femme. Elisa, protagoniste dans *El ausente en el lugar*, n'a rien en commun avec les précédentes représentées par Ángela et Marcela. À l'inverse, elle est très obéissante envers son père. Bien qu'elle considère disposer librement de son âme et qu'elle peut donc aimer qui elle veut, elle sait aussi que c'est son père qui dispose de son corps à qui il appartient de la marier avec celui qu'il jugera convenable. En tant que fille, elle se soumet à sa volonté. De ce fait, Elisa est une fille soumise, mais après le troisième acte elle finit par exprimer ses sentiments et s'opposer à un destin qu'elle ne souhaite pas embrasser[456]. De la même manière, d'Ouville a complètement repris ce caractère dans *L'Absent chez soy* où la protagoniste, Elize, incarne ce type de fille.

> Je n'oserois manquer à cette obeyssance
> Que je dois à celuy de qui je tiens le jour,
> (*L'Absent chez soy*, I, 7, v. 308-309, éd. 2004:78)

dit-elle à son amant, après lui avoir expliqué dans une tirade semblable à celle d'Elisa que c'est son père qui prendra la décision pour qui elle sera[457]. Lorsqu'elle apprend cependant que son amant veut partir à la guerre, elle change d'avis et décide de prendre son destin en main :

---

[455] Le premier acte révèle déjà à quel point Angélique est décidée. À la question de sa suivante de savoir si elle va vraiment entrer dans la chambre de l'hôte, elle répond :

> M'y voilà résoluë.
> Je veux voir si c'est luy, car si c'est l'estranger
> Qui de si bonne grace a voulu m'obliger,
> Qui me voyant tantost d'un jaloux poursuivie,
> Pour moy si librement a hazardé sa vie,
> Qui s'est monstré vers moy si courtois et si franc,
> Qui n'a pas épargné mesme jusqu'à son sang,
> Qui m'a gaigné le cœur, et de si bonne grace,
> Isabelle il n'est rien pour luy que je ne face.
> (*L'Esprit folet*, I, 7, v. 390-398, éd. 2000:40)

[456] Christophe Couderc, dans sa monographie analysant le système des personnages dans la *comedia*, parle en étudiant ce personnage d'une culmination dans un processus graduel de libération (una « culminación de un proceso gradual de liberación », Christophe COUDERC, *Galanes y damas en la comedia nueva*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2006, p. 96).

[457] Voir *L'Absent chez soy*, I, 7, v. 288 *sqq*., éd. 2004:77-78. Cf. *El ausente en el lugar*, J. I, v. 590 *sqq*. éd. 2007:450.

L'honneur me le deffend, mais je le veux dompter.

(*L'Absent chez soy*, III, 9, v. 1166, éd. 2004:131)

Déterminée à sauver son amour, elle n'hésite pas à affronter son père à qui elle dit :

Mon pere, c'en est faict, pardonnez cette offence,
Mon amour est plus fort que mon obeïssance.

(*L'Absent chez soy*, III, 9, v. 1187-1188, éd. 2004:132)

Sans arriver à cette soumission extrême, Laura, deuxième protagoniste dans *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, a également une attitude obéissante vis-à-vis de son père. On la trouve dans *Les Fausses Véritez* sous le nom d'Orasie. Connaissant la surveillance de son père, ce sont surtout les visites inattendues de son amant et de celui de son amie qui lui posent problème. Orasie éprouve sur la scène française les mêmes craintes que Laura, lorsque Florimonde lui annonce que son chevalier viendra lui rendre visite chez elle :

Avant qu'en venir là, vous devez ce me semble,
Peser plus meurement & considerer mieux
Qu'il en peut arriver du scandale en ces lieux.
[…]
Quel sera mon soucy
Si mon pere survient.
[…]
Je ne vous celle point que j'en crains bien la fin.

(*Les Fausses Véritez*, II, 1, v. 447-450, 461-462, 465, éd. 2000:83-84)

Enfin, toute autre est la situation de Laurencia dans *El ausente en el lugar* devenue Diane dans la pièce française. Orpheline et riche héritière, « tout dépend d'elle »[458], comme le fait remarquer Polemas à son fils Octave qui aimerait bien l'épouser. Elle est libre de choisir l'homme de sa vie sans qu'un père ou un frère le lui prescrive. Contrairement à Angélique et Florimonde, elle est libre de tout mouvement, son statut ne l'obligeant pas à maintenir les apparences.

Si depuis Plaute et Terence les jeunes filles étaient dans les comédies l'objet du désir des hommes qui devaient surmonter tous les obstacles avant de pouvoir s'unir à la bien-aimée dans un dénouement heureux, elles ne tenaient cependant qu'un rôle de muettes

[458] *L'Absent chez soy*, I, 6, v. 204, éd. 2004:74.

n'apparaissant parfois même pas sur scène. Leur statut changea quelque peu dans les premières comédies de Pierre Corneille et de ses contemporains, même si c'était toujours les hommes qui conduisaient l'action. Mais à travers l'adaptation des *comedias*, les femmes s'émancipent sur scène : beaucoup plus actives, influençant et dirigeant l'action par leurs astuces et leurs passions, elles deviennent le moteur de l'action. Car ce qu'ont en commun toutes ces jeunes filles des pièces espagnoles comme des adaptations de d'Ouville est un amour passionné pour leur amant ou l'inconnu qui deviendra leur futur époux. Comme doña Ángela, Angélique est curieuse de savoir qui est ce chevalier qui était prêt à la protéger contre son frère. À la question de sa suivante de savoir si elle a pour cet étranger « quelque secrette flamme », elle répond :

> Je ne dis pas encor que je l'ayme, mais croy
> Qu'il peut avec le temps gaigner beaucoup sur moy.
> Il est vray qu'il me plaist,
> […]
> Je ne veux point celer que je brusle d'envie
> De sçavoir quel il est, et de le voir aussi.
>
> (*L'Esprit folet*, I, 5, v. 195-197 et 206-207, éd. 2000:32)

La curiosité est également la raison pour laquelle Marcela – ainsi que Florimonde dans la pièce française – a cherché à croiser cet ami de son frère que celui-ci lui avait défendu de voir. En effet, elle explique à son amie :

> Avec cette deffence il m'augmenta l'envie,
> De le voir fusse mesme aux despens de ma vie.
>
> (*Les Fausses Véritez*, II, 1, v. 418-419, éd. 2000:83)

Mais les protagonistes françaises n'ont pas seulement hérité de l'amour passionné des *damas* espagnoles ; une fois qu'elles se sentent trahies ou délaissées, elles sont tout autant jalouses que leurs modèles d'outre-monts. Orasie comme Laura sont en rage lorsqu'une femme cachée dans une chambre contiguë sort de chez leur amant. Elles croient reconnaître une autre maîtresse – même si, et seul le public le sait, il s'agit de la sœur de l'amant, Florimonde – ce qui provoque une scène de jalousie[459]. Dans *L'Absent chez soy*, les deux jeunes filles sont également jalouses l'une de l'autre : Diane, apprenant par son

[459] Voir *Les Fausses Véritez*, III, 6, v. 1057 *sqq*., éd. 2000:122-126 et *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, J. II, v. 2086 *sqq*., éd. 1999:156-158.

fiancé que celui-ci, ayant été surpris pendant sa visite chez Elize par son père à elle, s'est vu obligé de se compromettre avec elle, n'a que du mépris pour lui[460]. Délaissée par l'homme qu'elle aime, elle décide ensuite de se marier avec l'amant de sa rivale, Clorimant, pour se venger d'elle. Cela cause évidemment la jalousie d'Elize, notamment lors de sa visite chez Diane à l'arrivée de son frère et de son nouveau fiancé ; on la cache alors dans la même chambre où est déjà caché Clorimant. Les paroles d'Elize n'éclatent pas moins fort que celles prononcées ailleurs par Laurencia :

> N'excite pas encor à ce poinct ma cholere,
> Devrois-tu pas rougir, infidelle, & te taire,
> Apres t'avoir fait voir que je n'ayme que toy,
> […]
> Je te trouve caché chez ma propre rivale.[461]
>
> (*L'Absent chez soy*, IV, 4, v. 1383-1392, éd. 2004:144)

Cette première étude des personnages nous aura montré que les galants comme les jeunes filles que d'Ouville intègre dans ses trois premières créations sont une fidèle reproduction des personnages mis sur la scène espagnole par Calderón de la Barca et Lope de Vega. Comme l'indique Catherine Dumas, c'est surtout ce type de trame amoureuse fait d'une jeune femme dissimilée par son (ses) frère(s) et concevant des stratagèmes audacieux pour échapper à leur surveillance qui représentait « une matière neuve, un élément de dépaysement et de surprise aux yeux des spectateurs parisiens. »[462]

Par ailleurs, le personnage du valet, tel qu'il apparaît dans *L'Esprit folet* chez d'Ouville et ensuite dans d'autres comédies 'à l'espagnole', n'existait pas auparavant dans le théâtre français. Particulièrement avec Carrille, un nouveau type de valet fait irruption sur la scène française. Comme l'explique Catherine Dumas, « la transformation de Cosme en Carrille ouvre de façon décisive une lignée de serviteurs malhabiles, dépourvus d'initiative majeure mais dotés d'un relief considérable, dont l'apparition en France devait précéder celle des serviteurs adroits et rusés. »[463]

---

[460] *L'Absent chez soy*, II, 6, éd. 2004:143-145.

[461] Voir aussi *El ausente en el lugar*, J. II, v. 2208-2115, éd. 2007:492.

[462] Catherine DUMAS, *Du Gracioso au valet comique. Contribution à la comparaison de deux dramaturgies (1610-1660)*, Paris, Champion, 2004, p. 177.

[463] DUMAS 2004:178.

Le *gracioso* espagnol est la contre-figure de l'*hidalgo* qu'il accompagne. Son image est à l'opposé de celle de son maître : si celui-ci se distingue par la vaillance, le bon goût, la galanterie et la courtoisie, des mots bien choisis et un esprit cultivé, le *gracioso* est au contraire peureux et craintif, ivrogne et gourmand, voleur, menteur, rustre et lâche en toutes circonstances. En tant que *gracioso*, c'est cependant lui qui fait rire le public par les anecdotes qu'il raconte ou la logique qu'il arrive à percer. Ajoutons aussi qu'il incarne la voix du peuple et qu'il fait preuve de bon sens quand son maître, fou d'amour, mort de chagrin ou intéressé, ne voit plus clair[464].

D'Ouville reprend donc ce type de personnage qui n'existait pas sous cette forme en France. Le rôle qu'il lui donne occupe alors une telle place dans la pièce qu'il n'y a pas de comparaison possible avec le rôle traditionnel que tenaient jusqu'alors les valets dans les comédies françaises. Dans l'épître à *L'Esprit folet*, d'Ouville évoque justement ce nouveau valet – qui dans cette première comédie s'appelle Carrille – qu'il désigne comme « ce foible Esprit qui fait le bouffon de la piece […] et qui à bon droit en peut estre nommé le Heros, puisque c'est luy qui fait la plus grande partie du sujet »[465]. En effet, dans le personnage de Cosme jouant le *gracioso* dans *La dama duende*, le valet français semble s'émanciper lui aussi de son simple rôle de serviteur à tel point que le dramaturge français le désigne comme le « héros » de la pièce. L'un des signes visibles de cette émancipation est la fréquence de sa présence sur scène : Carrille apparaît dans 20 des 33 scènes, presque autant de fois que son maître Florestan qui lui occupe 21 scènes. Cela correspond à une présence dans deux scènes sur trois. D'après les calculs de Catherine Dumas, l'importance de son temps de parole – 20,75% de la totalité des paroles échangées – le place au troisième rang des personnages principaux après Angélique et Florestan[466].

C'est en particulier dans cette comédie adaptée de Calderón de la Barca que le valet tient effectivement un rôle important qui conditionne le déroulement de l'action. À cause

---

[464] Pour plus de détails sur les caractéristiques propres au *gracioso*, voir le travail de Barbara Kinter, *Die Figur des Gracioso im spanischen Theater des 17. Jahrhunderts* (München, Wilhelm Fink, 1978), qui a étudié toutes les formes de *gracioso* à partir des œuvres les plus représentatives du théâtre du Siècle d'Or espagnol. Elle y rassemble tous les indices qui dépeignent et caractérisent ce personnage typiquement espagnol.

[465] « A Madame de ******* », *L'Esprit folet*.

[466] Catherine Dumas a mesuré la longueur des discours du *gracioso* dans *La dama duende* qui s'étend à 19 % de la totalité des paroles prononcées dans la pièce. Celui-ci arrive en troisième position après les personnages de don Manuel (25,8 %) et doña Ángela (22,1 %). Dans la pièce de d'Ouville, le temps de parole du valet est maintenu ; il est même un peu supérieur étant donné que le valet bénéficie de la suppression de l'action secondaire (voir DUMAS 2004:182).

de sa superstition – encore une caractéristique héritée de son modèle espagnol –, il devient la victime des actions d'Angélique[467] laquelle s'infiltre dans la chambre fermée de Florestan, fouille dans ses affaires et lui laisse des lettres et des cadeaux en son absence. Une fois surprise dans la chambre par le maître et son valet, celle-ci réussit à disparaître comme par magie pratiquement sous leurs yeux sans que ceux-ci – ignorant l'existence de l'armoire tournante – ne puissent expliquer la situation. C'est Carrille qui, pétrifié de peur, croit percevoir un monde parallèle. Son caractère crédule et craintif est l'un des moteurs de l'action qui plonge dans le surnaturel et prête ainsi de nombreux passages comiques.

Dans les deux autres comédies adaptées par d'Ouville, les valets ne tiennent pas un rôle aussi important que celui de Carrille, mais ils reprennent de leurs modèles espagnols une place prépondérante pour assurer le comique de la pièce. Leur présence sur scène est beaucoup plus réduite que celle de Carrille. Dans *Les Fausses Véritez*, Fabrice n'apparaît que dans 12 scènes sur 43, soit un peu plus d'un quart des scènes. Ceci s'explique par le fait que sa première apparition n'intervient qu'au début du troisième acte ! Son arrivée si tardive dans la pièce – un accident de l'adaptation de d'Ouville différemment traité dans le modèle espagnol[468] – dépeint un comique de situation où le valet Fabrice annonce sa démission à son maître à la scène 4 de l'acte IV :

---

[467] Il n'est pas seulement victime de sa crédulité, comme il le remarque lui-même, mais aussi de toutes les actions de l'« esprit folet » :

> Tout le bien est vous, et tout le mal pour moy.
> […]
> Si je voy qu'on renverse
> Nos hardes en ce lieu, pour en faire un commerce,
> J'ay la peine, et le soin de les raccomoder,
> Vous ne faites que rire, et que me gourmander,
> On vous fait des presens, avec des confitures,
> Moy on me fait jeusner, et j'ay que des injures,
> On ne me donne rien si ce n'est du charbon,
> Si je perds mon argent, on m'appelle bouffon,
> On escrit, on vous flate, on vous esleve en gloire.
> A moy d'un coup de poing on me rompt la maschoire.
> *L'Esprit folet*, III, 5, v. 1104-1114, éd. 2000:74-75. Cf. aussi *La dama duende* (J. II, v. 1678-1708, éd. 1999:76) où Cosme souffre des mêmes conséquences.

[468] Dans la pièce espagnole, le *gracioso* Calabazas apparaît dans les deux premières scènes de la *comedia* avec son maître Lisardo. On verra plus tard dans la section traitant les transformations dans la dramaturgie (2.2.) que d'Ouville a supprimé ces deux scènes, ce qui fait que Fabrice n'apparaît qu'au début de l'acte III dans la scène où Calabazas réapparaît (J. II, v. 1655, éd. 1998 :138). Notons que l'absence de Calabazas a été longue aussi, se retirant de la scène après le vers 238 et ne revenant que 1400 vers plus tard, ce qui dépasse le nombre de vers dont se compose une *jornada* !

Parce que je cognoy
Que vous n'avez Monsieur plus affaire de moy,
Vous ne voulez jamais que je vous accompagne,
Si ce n'est quelque fois encor à la Campagne,
Si quelqu'un vous vient voir, vous me faites sortir
Et vous allez dehors sans m'en faire advertir.
De cette façon là je ne sçaurois pas vivre,
Pourquoy m'empeschez vous tous les jours de vous suivre ?
Vous allez en des lieux où peut-estre mon bras
Dans les occasions ne vous manqueroit pas.
A ne vous point mentir, ce procedé me fasche
Il faut qu'auprez de vous je passe pour un lasche,
Ou pour quelque causeur. Je suis assez discret
Et croy meriter bien qu'on me fie un secret.[469]

(*Les Fausses Véritez*, IV, 4, v. 1307-1320, éd. 2000:137)

Finalement, les *graciosos*, en tant que serviteurs, servaient aussi de conseillers auxquels les galants faisaient des confidences ; leur point de vue sur le problème relaté par leur maître était souvent une source de comique. C'est ce rôle que Fabrice revendique ici : Lidamant ne lui raconte plus rien ni ne l'amène nulle part non plus malgré le renfort de son « bras » – la suite nous apprendra évidemment qu'il n'est d'aucun secours, car les gens de Tomire le capturent dans la scène V, 5 sans qu'il sache se défendre[470].

La relation maître-serviteur que Fabrice revendique est bien présente dans *L'Absent chez soy* : comme dans la pièce espagnole, les deux valets Géraste et Ormin ne se séparent presque jamais de leur maître, formant ainsi une sorte d'amalgame avec eux. En effet, une partie du comique de cette pièce réside dans l'imitation systématique des actions du maître par le valet : lorsque Clorimant apprend que c'est le père d'Elize qui décide avec qui elle se mariera, Géraste reçoit la même réponse de Pauline, la suivante d'Elize[471] ; et quand Clorimant décide de se venger d'Elize en épousant sa rivale Diane, Géraste propose la même chose à la suivante de celle-ci, Julie[472]. Ormin suit le même jeu d'imitation avec son

[469] Cf. *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, J. III, v. 2416 *sqq*., éd. 1999:169-170.

[470] Carrille avait déjà fait preuve de cette couardise qui caractérise les *graciosos* espagnols : lorsque son maître s'engageait dans un duel et que le valet de l'ennemi lui proposait également un duel, Carrille n'osait pas sortir l'épée et expliquait que son maître le lui avait interdit (voir *L'Esprit folet*, I, 3, v. 77-79, éd. 2000:27. Dans la pièce de Calderón, Cosme se justifie par un jeu de mots, cf. *La dama duende*, J. I, v. 178-180, éd. 1999:11).

[471] Voir *L'Absent chez soy*, I, 7 (éd. 2004:76-80), II, 2, Géraste et Pauline reprennent à la fin de cette scène la même position que leur maître respectif en usant presque du même vocabulaire.

[472] *L'Absent chez soy*, IV, 1, v. 1200 *sqq*., éd. 2004:133-134. Voir aussi la fin de la scène IV, 4 (v. 1408 *sqq*., éd. 2004:145) et surtout la fin de la scène IV, 9 lorsque Géraste imite son maître en faisant semblant de

maître Clitandre, un moment faisant la cour à une dame et la repoussant ensuite[473]. Mais il hérite aussi de son modèle espagnol Fisberto le caractère franc et de bonne foi lorsqu'il n'hésite pas à remettre en question le comportement de son maître. Ainsi, lorsque celui-ci s'engage avec Elize, il s'étonne :

> Vous vous mariez donc ? d'où vous naist cette envie ?
> Pourrez-vous à Diane ainsie manquer de foy ?
> (*L'Absent chez soy*, II, 3, v. 544-545, éd. 2004:92)

C'est donc le seul à penser à l'engagement de son maître envers Diane. Plus tard, quand Clitandre n'est plus vraiment convaincu de vouloir se marier avec Elize, il lui reproche :

> Mais, Monsieur, entre nous, souffrez que je le die,
> Vostre amoureuse ardeur s'est bien-tost refroidie,
> Je vous voyois tantost bouïllant, & tout de feu,
> Et je voy qu'à present vous en avez fort peu.
> (*L'Absent chez soy*, III, 4, v. 951-954, éd. 2004:116)

Ormin prend aussi la voix de la conscience, surtout dans les moments où le jeune homme se fourvoie :

> Cette action Monsieur n'est point d'un honneste homme,
> Vous ne leur avez point demandé d'autre somme
> Avant que de conclure, & maintenant pourquoy
> Sans raison voulez-vous desgager vostre foy ?
> Que dira-t'on de vous ?
> (*L'Absent chez soy*, IV, 7, v. 1438-1443, éd. 2004 :147)

Il n'hésite pas non plus à donner à son maître des conseils de comportement – presque comme un adulte traite un enfant :

> Monsieur songez à vous, gouvernez vous de sorte
> Qu'on n'ait pas de sujet de vous rien reprocher,
> La chose est sans remede, il n'en faut plus chercher.

---

détruire le portrait, les lettres, les rubans et cheveux, bref tout ce qui rappelle sa bien-aimée Pauline (v. 1570 *sqq*., éd. 2004:156-157).

[473] Voir *L'Absent chez soy*, scène II, 2 où il fait la cour à Pauline, la suivante de la fiancée de son maître, avant de lui proposer dans la scène III, 8 de se marier avec lui. À la fin de la scène V, 4 cependant, pour prouver son amour à Julie, il dit du mal de Pauline, mais il la quitte en V, 5, imitant son maître qui quitte sa maîtresse, pour pouvoir le suivre.

Je m'en vais appeler, mais faites que l'on voye
Des marques sur ce front d'allegresse, & de joye.
(*L'Absent chez soy*, III, 4, v. 976-980, éd. 2004:118)

Nouveau type de personnage introduit par d'Ouville sur la scène française, le valet inspiré du *gracioso* espagnol a une liberté de parole qui lui permet d'influencer une partie de l'action. Il est aussi le porte-parole du bon sens, lorsque le maître semble l'avoir perdu.

Ainsi d'Ouville reproduit-il tous les personnages rencontrés dans les œuvres d'origine en reprenant toutes leurs facettes alors plus riches et plus variées que celles qui étaient traditionnellement présentées dans la comédie française. Comme on le verra plus tard dans l'analyse des traits transculturels des pièces de d'Ouville, l'émancipation des femmes et des valets correspond à une forme de nouveauté qu'il convient de prendre en compte.

1.3. Le comique

Rappelons que les *comedias de capa y espada* n'étaient pas toujours comiques. Du fait de l'importance des questions d'honneur, elles conduisaient souvent à des situations proches du tragique. On ne sera donc pas surpris que la critique espagnole ait interprété *La dama duende* comme une pièce tragique[474]. Cependant, l'analyse de cette pièce révèle

[474] Voir la lecture de *La dama duende* par Barbara Kaminar Mujica (« Tragic Elements in Calderón's *La dama duende* », *Kentucky Romance Quarterly*, 16/4, 1969, p. 303-328) qui considère : « we may consider *La dama duende* in a sense as much a tragedy as a comedy » (p. 303-304). Celle-ci souligne la quête de liberté de doña Ángela l'obligeant ainsi à mener une vie « immorale » – du fait que le mensonge permanent est contraire à la morale chrétienne – alors qu'elle cherche à paraître moralement correcte en société (« reduced to a life of immorality – since constant lying certainly cannot be considered acceptable moral behavior according to Chrisitan norms – in order to appear moral before society. », p. 309). Kaminar Mujica juge ainsi « tragique » la situation de doña Ángela (p. 327). Elle insiste notamment sur le comportement de don Luis, obsédé par les questions d'honneur. Certes, ne pouvons-nous pas nier que l'action tourne au tragique dans cette *comedia* lorsque don Luis est prêt à tuer sa sœur et l'ami de son frère à cause de suppositions mal fondées. Mais il nous semble exagéré de penser que le comportement de don Luis vis-à-vis de sa sœur relève de l'inceste et d'expliquer cette recherche obsédante d'honneur comme une conséquence du rejet de son amour par sa cousine (p. 319). Concernant l'interprétation du comportement soi-disant incestueux de don Luis – une interprétation que partagent aussi d'autres critiques (voir entre autres John LYONS, *A Theatre of Disguise. Studies in French Baroque Drama (1630-1660)*, Columbia, French Literature Publications Company, 1978, p. 92) – nous marquons notre différence selon quoi don Luis suit cette inconnue – sa sœur qu'il ne reconnaît pas – par curiosité et peut-être aussi par orgueil, puisqu'elle s'est cachée devant lui et non pas devant ses amis, sans que sa beauté ou son semblant rentre ici en ligne de compte (cf. *L'Esprit folet*, I, 6, v. 241 *sqq*.) Nous nous rangeons ainsi à l'avis de Georges Forestier qui refuse de voir dans cette pièce « [e]n l'absence de tout caractère structural […] ne serait-ce que l'esquisse d'une forme particulière de traitement du thème de l'inceste. » (Georges FORESTIER, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988, p. 507, n. 72).

Pour sa part, Ignacio Arellano a réfuté dans son article « Metodología y recepción : lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro » (*Criticón*, 50, 1990, p. 7-21) les interprétations tragiques des

plusieurs scènes comiques où différentes situations déclenchent l'amusement et le rire des spectateurs. Nombre d'éléments comiques proviennent de situations embarrassantes pour le protagoniste qui doit faire appel à son ingéniosité pour s'en sortir. Le comportement des personnages et le choix des mots – notamment du *gracioso* – sont également sources de comique, sans oublier les conditions de représentation qui donnent souvent lieu au rire – pensons aux scènes qui sont censées se passer pendant la nuit, alors qu'elles sont jouées en plein jour dans les *corrales* !

La plupart des scènes et des situations comiques qui se trouvent dans les trois comédies de d'Ouville proviennent de la pièce espagnole. Fidèle au sujet espagnol, le comique de situation est bien présent. On le rencontre par exemple lorsqu'un personnage qui se cache[475] pour des raisons d'honneur assiste à un entretien qu'il n'aurait pas dû entendre sans qu'il puisse cependant intervenir. C'est la situation dans laquelle se trouve Clorimant dans *L'Absent chez soy* : caché chez sa maîtresse Elize lorsque celle-ci reçoit la visite du gentilhomme qui est le fiancé de son amie Diane, il doit écouter la déclaration de celui-ci sans pouvoir s'interposer (c'est l'honneur de la jeune fille qui le lui empêche)[476]. Ensuite, encore dans sa cachette, il est témoin de l'arrivée du père d'Elize qui est rentré plus tôt que prévu et qui, ayant trouvé un homme dans sa maison seul avec sa fille, l'oblige à l'épouser. Impuissant face à ce déluge de catastrophes pour lui que le public voyait venir – en fait, il savait que le père d'Elize et Octave étaient juste allés faire un tour –, il suscite le rire dans l'audience non seulement de par les circonstances cocasses, mais aussi par les gestes de dépit que fait l'acteur dans le rôle de Clorimant (n'oublions pas que même s'il était caché pour les autres personnages, il restait visible pour le public). Une autre scène comique d'un personnage caché se trouve dans *Les Fausses Véritez* où Florimonde écoute depuis la chambre d'à côté comment Lidamant, son amant qui pourtant ignore son identité, relate à Léandre, son frère, leurs rencontres aux Tuileries. Le comique de la scène réside d'une part dans l'innocence avec laquelle Lidamant confie à la mauvaise personne les détails de ses rencontres avec l'inconnue, d'autre part dans les gestes de désespoir que ces

---

comédies de cape et d'épée, considérant qu'elles doivent être lues et étudiées sous l'angle des caractéristiques génériques de la comédie de cape et d'épée. Aussi n'ont-elles rien de tragique et sont-elles pleinement comiques.

[475] Une situation tout à fait typique des comédies de cape et d'épée, comme remarque Christophe Strosetzki, de même que celle des jeunes filles contournant l'interdiction de sortir de chez elles en se déguisant (voir Christoph Strosetzki, *Calderón*, Stuttgart/Weimer, Metzler, 2001, p. 69-70).

[476] *L'Absent chez soy*, II, 2, éd. 2004:82-86. En fait, à un moment donné il aimerait bien sortir, mais c'est son valet qui le retient pour ne pas agir en contre de l'honneur de la jeune fille (voir v. 412-415, éd. 2004:84).

confidences soulèvent chez le personnage de Florimonde. Bien que ces gestes ne soient pas attestés dans le texte de d'Ouville, ils faisaient sans doute partie du jeu pour souligner l'angoisse de Florimonde qui dans sa chambre prie le ciel :

> Justes Dieux qui pourroit advertir Lidamant.
> Ah ! qu'il m'obligeroit à present de se taire,
> Il pourroit bien donner du soupson à mon frere.
>
> (*Les Fausses Véritez*, I, 2, v. 156-158, éd. 2000:67)

La jeune fille a de la chance, car comme un « deus ex machina » apparaît Julie interrompant la conversation et donnant ainsi le temps à Florimonde de prévenir son amant. En fait, les confidences auxquelles se livrent les personnages sont souvent une source de comique, surtout lorsqu'il s'agit, comme nous venons de le voir, de confidences non destinées aux oreilles de qui les entend. Une scène similaire se répète vers la fin de la pièce, lorsque Lidamant, rassuré de ne pas aimer la maîtresse de son ami, se fait accompagner par celui-ci au rendez-vous de sa bien-aimée et lui raconte sur le chemin tous les incidents qui lui sont survenus dans sa relation. Ce qu'il ignore est que sa maîtresse a organisé les rendez-vous chez son amie Orasie. Son ami Léandre est par conséquent pris de faux soupçons et se croit alors trahi par sa maîtresse et son ami[477]. En revanche, le public, au fait de tout l'imbroglio, s'amuse des réactions de chacun des personnages et attend avec impatience le dénouement qui révélera toutes les méprises.

Le jeu de l'obscurité contribue d'une manière très particulière au comique d'une pièce. Rappelons que le lieu de spectacle en Espagne – le *corral* – était un endroit situé en plein air où les scènes nocturnes étaient difficilement réalisables, voire impossibles à reproduire. Les points de repère utilisés pour permettre au public de savoir que l'action se passe à la nuit tombée étaient d'une part des objets symboliques comme la chandelle qu'apporte le valet ou le type de vêtement que portent les *damas* et les *caballeros* (habit de jour, de voyage ou de nuit[478]), d'autre part les indications précises que fournissent les

[477] Voir *Les Fausses Véritez*, V, 1-2, éd. 2000:144 *sqq*.

[478] En effet, il existait plusieurs types d'habits sur la scène espagnole. Selon qu'il faisait jour ou nuit, les protagonistes s'habillaient différemment. De jour, les dames allaient « de corto », c'est-à-dire avec une jupe plus courte qui ne couvrait pas leurs chaussures (*La dama duende*, J. 1, didascalie au v. 100, éd. 1999:8). Le soir, elles portaient une jupe longue. Pour les hommes, les habits différaient également : en ville, ils portaient du noir, de même pour aller à une audience chez le roi, comme le remarque Cosme lorsque son maître va à l'Escorial (voir *La dama duende*, J. II, v. 1715-1718). En revanche, quand ils rentraient de voyage (une didascalie précise dans ce cas qu'ils allaient « de camino »), leur costume était luxueux, très coloré et richement décoré ; de plus, ils portaient des bottes. Le soir, les gentilshommes

protagonistes au cours de leurs échanges sur le moment exact de la journée. Évidemment, les scènes dont le comique reposait normalement sur l'absence de visibilité entre les personnages devenaient doublement comiques étant donné que les acteurs se voyaient parfaitement bien et le public aussi.

Dans les lieux de spectacle parisiens, ce problème sur la lumière ne se posait pas de la même manière : s'agissant d'une salle de spectacle intérieure et illuminée par des chandelles, l'intensité de la lumière était contrôlée. Même si l'on ne plongeait pas la scène dans l'obscurité complète, il était possible d'assombrir le plateau. Cet avantage rendait les scènes plus réalistes, tout en gardant le comique de l'action, dont les meilleurs exemples se trouvent dans *L'Esprit folet* et *Les Fausses Véritez*. Dans cette dernière, Lidamant confie sa maîtresse Florimonde à son ami Léandre qui pense qu'elle est sa propre maîtresse Orasie[479]. Au cours du trajet à son domicile, il lui fait toutes sortes de reproches tandis que la jeune femme tremble de peur que son frère ne la reconnaisse. Une didascalie au début de cette scène précise « en l'obscurité dans la rue »[480] ; ainsi, l'obscurité permet-elle à Florimonde de ne pas être reconnue car elle n'a pas à se cacher sous un voile ou sous une coiffe pour dissimuler son identité. Une fois rentrés à la maison, le valet avec la lumière se fait attendre si bien que Léandre et Florimonde se trouvent dans une salle sombre. C'est dans ces conditions que Florimonde parvient à s'échapper dans la chambre contigüe sans que son frère ne s'en aperçoive et qu'Orasie, qui se trouvait à côté, attirée par sa curiosité, s'infiltre dans la salle où Léandre la prend pour la femme qu'il vient de conduire dans la nuit[481]. Comme l'on sait, dans la suite la confusion est totale, mais le fait que les spectateurs aient pu suivre les mouvements de tous les personnages dans la nuit contribue à ce qu'ils se délectent des conséquences de l'imbroglio. Une autre situation comique rendue par l'obscurité se trouve dans *L'Esprit folet*. Il s'agit notamment de la scène où Carrille, qui a peur de trouver dans la chambre de son maître un esprit follet, y entre avec une chandelle et tente de conjurer l'esprit en question :

---

espagnols portaient une cape de couleur. (Voir Francisco DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, éd. James Crosby, Madrid, Castalia, 1993, vol. II, n. 806.814, p. 1253-1254).

Nous ignorons la richesse de la garde-robe dont disposaient les troupes madrilènes, mais ce changement d'habits était en tout cas une disposition facile à mettre en place.

[479] *Les Fausses Véritez*, V, 3-4, éd. 2000:152-155.

[480] *Les Fausses Véritez*, V, 4, didascalie avant le v. 1556, éd. 2000:155.

[481] *Les Fausses Véritez*, V, 6, éd. 2000:159 *sqq*.

Esprit je te conjure en toute humilité
(Car tu n'es pas, je croy, de basse qualité)
Si ta mauvaise humeur icy ne se transporte,
Si la sumission d'un homme de ma sorte,
Peut en cét accident quelque chose pour toy,
Aujourd'huy pour le moins ne songes point à moy,
Je suis le serviteur, tu n'en veux qu'à mon Maistre.

(*L'Esprit folet*, III, 5, v. 999-1005, éd. 2000:69)

Le comique de la situation ressort du fait que la suivante d'Angélique, Isabelle, se trouve à ce moment précis dans cette chambre. Pour ne pas être aperçue à travers la lumière de la chandelle que porte Carrille, elle se place juste derrière lui. Cette scène du valet peureux faisant des conjurations et de la suivante se mettant derrière lui pour ne point être vue se révèle très drôle. D'autant plus qu'Isabelle va souffler la chandelle pour s'assurer de ne pas être vue tout en donnant au passage un grand coup de poing au valet, lequel croit alors à l'œuvre de cet esprit follet supposé. Bien entendu, ce n'est pas seulement le comique de la situation qui provoque le rire du public, mais aussi le ridicule de Carrille qui raconte avoir été attaqué par un être surnaturel et que personne ne peut croire, surtout pas son maître :

FLORESTAN
Dy qui te fait crier ?
Qu'as-tu ?
[…]
CARRILLE
Ah ! cét Esprit Folet
Nous a tuez tous deux, moy d'un si grand souflet
Qu'il m'a, fort peu s'en faut, faire cracher la cervelle,
Et d'un souffle aussi-tost a tué la chandelle.
FLORESTAN
Comme la peur te fait avoir ces visions.
CARRILLE
Ce ne sont pas, Monsieur, imaginations,
Diable, je ne suis point, tout à fait insensible.

(*L'Esprit folet*, III, 5, v. 1020-1029, éd. 2000:70)

Indépendamment des jeux de lumière, le valet se révèle être toujours une source de comique dans les comédies 'à l'espagnole', que ce soit lorsqu'il refuse le combat[482] – signe

[482] Voir *L'Esprit folet*, la fin de I, 3, éd. 2000:27.

de sa couardise –, quand il se met en colère[483] – signe de son petit orgueil –, ou bien lorsqu'il essaie de dissuader son maître d'entreprendre des opérations qui lui font peur[484] – signe de son esprit craintif. Le valet incarne aussi le ridicule, ce qui garantit le divertissement du public, d'autant plus qu'il apparaît toujours comme le négatif de son maître, lequel dispose de toutes les qualités propres à un homme de sa classe. Le décalage qui existe entre les deux personnages n'est pas seulement comportemental, mais aussi visuel : le physique du valet a souvent quelque chose de risible comparativement à celui du gentilhomme. Ainsi dans *L'Absent chez soy*, Clorimant, qui dit partir à la guerre, apparaît au début du troisième acte « vestu en Soldat, botté & esperonné, avec un grand colet de Buffle, & force plumes ». Son valet, Géraste, qui essaie d'imiter son maître en tout, apparaît « vestu en Soldat ridiculement »[485].

Citons enfin le comique de répétition. On a vu que *L'Absent chez soy* joue sur le dédoublement de personnalité du valet par rapport à son maître. Ce que fait le maître, le valet l'imite à son niveau, notamment en faisant la cour aux dames. Dans *Les Fausses Véritez*, on trouve également une scène de répétition lorsqu'Orasie, voyant sortir une femme de chez son amant, emploie contre lui les mêmes accusations qu'il avait employées auparavant lorsqu'il l'accusait de le trahir avec un autre homme[486].

Le comique dans les pièces de d'Ouville provenait donc directement des pièces espagnoles. Bien que la mise en scène à l'Hôtel de Bourgogne pût être plus réaliste pour les scènes de nuit, l'effet comique n'en était pas diminué.

---

[483] Voir *Les Fausses Véritez*, lorsque Fabrice dit vouloir démissionner (IV, 4, éd. 2000:136-138).

[484] Cela est notamment le cas, lorsque son maître veut aller au rendez-vous fixé au cimetière :

FLORESTAN
Il faut venir, te dis-je, allons despeche-toy.
CARRILLE
Ayez pitié, Monsieur, et de vous et de moy.
Irez-vous sans flambeau, grands Dieux quelle folie ?
Laissez-moy seul icy, Monsieur, je vous supplie,
Mais que dis-je ? aussi bien y mourrois-je de peur,
Je ne sçay qui pour moy des deux est le meilleur.
(*L'Esprit folet*, IV, 4, v. 1427-1432, éd. 2000:89).

[485] *L'Absent chez soy*, III, 1, didascalie avant le v. 767, éd. 2004:105.

[486] Voir *Les Fausses Véritez*, III, 6, éd. 2000:119-126.

2. D'une *comedia* typiquement espagnole à la recherche d'une comédie miroir en français

Remarquons tout d'abord que les trois premières comédies 'à l'espagnole' se jouent entièrement à Paris. D'Ouville a transplanté le sujet espagnol en France, ce qui fait de ses pièces des comédies « habillées à la française ». De cette francisation résultent alors de nombreux arrangements au niveau du contenu comme au niveau de la dramaturgie. D'une part, la transplantation de l'action entraîne des changements visant à faire correspondre le contexte et l'ambiance de la pièce originale au nouveau cadre culturel. D'autre part, en tant que pièces destinées au public français, celles-ci se devaient de répondre au goût du public et aux exigences esthétiques en vigueur sur la scène française. L'étude des transformations de cadre, de structure et de contenu réalisées par d'Ouville nous permettra en outre d'identifier sa méthode d'adaptation.

2.1. L'habillage à la française

2.1.1. Le lieu de l'action

À la lecture des pièces, il suffit de survoler les noms des personnages jouant dans les trois premières comédies pour constater qu'ils ont été francisés. Des noms espagnols comme Don Juan, Don Luis, Lisardo et Carlos ou comme Marcela, Laura ou Laurencia ont été transformés en noms à consonance française ou hérités de la littérature pastorale comme Lizandre, Licidas, Lidamant et Clorimand ou Florimonde, Orasie et Diane. Leur rang social et leur provenance sont également spécifiés. À l'exception des deux jeunes hommes décrits comme des « Gentilshommes de Languedoc » qui rendent visite à leur ami dans la capitale, Florestan dans *L'Esprit folet* et Lidamant dans *Les Fausses Véritez*, les autres personnages sont pour la plupart des « Damoiselles Parisiennes » ou des « Gentilshommes Parisiens »[487]. Or dans la section précédente, on a pu remarquer que le rang social et le comportement des protagonistes français correspondaient à ceux du modèle espagnol. D'Ouville a donc francisé la représentation, le caractère restant espagnol. Il précise par ailleurs que « La scène est à Paris », mais les spectateurs de l'époque pouvaient s'en apercevoir très rapidement vu que l'action se déroulait dans la capitale

[487] Angélique et Lucinde dans *L'Esprit folet*, Florimonde et Orasie dans *Les Fausses Véritez*, Diane et Elize dans *L'Absent chez soy* sont décrites comme « Damoiselle Parisienne ». Licidas et Lizandre (*L'Esprit folet*), Clorimant et Clitandre (*L'Absent chez soy*) sont des « Gentilshommes Parisiens ».

française. En effet, les premiers vers de *L'Esprit folet* situent sans ambiguïté le lieu de l'action à Paris dont il est fait la louange :

> Oui Paris en effet est l'abregé du monde
> Dans l'enclos de ses murs toute merveille abonde,
> Et je ne l'aurois pas sans doute recognu
> Depuis dix ans entiers que je n'y suis venu.
> Cent palais d'un desert, une cité d'une isle,
> Et deux de ses fauxbourgs enfermez dans la ville.
> Ces fameux changemens que maintenant j'y vois
> Marquent bien la grandeur du plus puissant des rois.
> Cette ville est aussi le sejour ordinaire
> Des plus grands Potentats que le soleil esclaire ;
> Il n'en voit point de tels dessus nostre horison.
>
> (*L'Esprit folet*, I, 1, v. 1-11, éd. 2000:24)

Dans *Les Fausses Véritez*, d'Ouville utilise le même procédé en précisant dès les premiers vers que la pièce se joue à Paris, selon la référence qui est faite aux Tuileries dans la conversation entre l'héroïne Florimonde et sa suivante[488]. Finalement, les allusions à Paris ou à des lieux connus de la capitale sont nombreuses. Par exemple, Angélique manque de se faire reconnaître par son frère assistant lui aussi à une comédie à l'Hôtel de Bourgogne[489] ; son frère Lizandre propose à son ami Florestan d'aller se promener au Cours-la-Reine[490], qui était, selon le dictionnaire de Furetière, « à Paris […] un lieu planté de quatre rangs d'arbres », réputé être un « lieu agréable où est le rendez-vous du beau monde pour se promener à certaines heures »[491]. Ce même Florestan reçoit une lettre lui proposant un rendez-vous « devant le cimetière / Joignant Saint-Innocent »[492]. Et à la question de Léandre sur la direction à prendre, Lidamant lui propose : « Tyrons devers la Seyne. / Allons sur le Pont-Neuf. »[493] Cependant, dans *L'Absent chez soy,* d'Ouville ne fait pas référence à des lieux précis de la capitale ; il faut d'ailleurs attendre le troisième acte

---

[488] Voir *Les Fauses Véritez*, I, 1, v. 5, éd. 2000:5.

[489] Cette situation est mentionnée deux fois : d'une part dans la conversation entre Florimonde et sa suivante Isabelle (*L'Esprit folet*, I, 5, v. 149, éd. 2000:30), d'autre part dans la relation que Licidas fait à sa sœur de ce qui vient de lui arriver audit Hôtel de Bourgogne (I, 6, v. 237, éd. 2000:34).

[490] *L'Esprit folet*, II, 3, v. 483, éd. 2000:44.

[491] FURETIERE 1690, voir « cours ».

[492] *L'Esprit folet*, IV, 4, v. 1410-1411, éd. 2000:88. Ce cimetière fut autrement appelé cimetière des Innocents. Il exista entre 1186 et 1786, ensuite il céda sa place à un marché.

[493] *Les Fausses Véritez*, IV, 6, v. 1390-1391, éd. 2000:141.

pour entendre prononcer pour la première fois le nom de Paris (III, 3, v. 822), mais celui-ci est ensuite mentionnée sept fois dans le reste de la pièce[494].

On pourrait être tenté de croire que toutes les références de lieu à Paris résultent de l'adaptation d'endroits similaires existant dans les pièces d'origine de Calderón de la Barca et de Lope de Vega. Cette remarque semble d'autant plus juste que ces comédies 'à l'espagnole' sont tirées de *comedias de capa y espada* réputées pour leur proximité avec le public de par les lieux connus de tous qu'elles mentionnent volontiers. Mais ici, nous ne sommes pas en présence des *comedias de capa y espada* les plus riches en évocation de lieux publics. Dans *La dama duende*, on apprend dès le troisième vers que l'action se joue certes à Madrid (le jour du baptême du jeune prince Baltasar Carlos, fils de Philippe IV d'Espagne et d'Isabelle de Bourbon[495]). En revanche, la capitale espagnole est loin d'être louée comme Paris peut l'être dans *L'Esprit folet*. Une première dissymétrie apparaît donc entre les deux pièces. Les seules correspondances qui existent entre la comédie de d'Ouville et celle de Calderón concernent la visite d'Angélique au théâtre et le lieu du rendez-vous donné à Florestan : dans la *comedia*, Ángela est allée voir une pièce de théâtre dans la *Plaza de Palacio*[496] et, pour Don Manuel, le rendez-vous est fixé au cimetière de San Sebastián. Les autres références données par d'Ouville, notamment celles qui apparaissent dans *Les Fausses Véritez*, sont de son invention. Cela s'explique par le fait que la *comedia* correspondante, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, se jouait à Ocaña et non à Madrid. Ocaña, petite ville au sud de Madrid située dans la province de Tolède était connue du public espagnol, de même qu'Aranjuez où se trouvait la résidence d'été des monarques, et la mer d'Ontígola, un lac d'eau salé dans la même région. Bien que ces trois lieux soient assez proches les uns des autres[497], leur mention ne fait pas

---

[494] Cf. *L'Absent chez soi* : v. 822, v. 991, v. 994, v. 1625, v. 1662, v. 1925 et v. 1944. Dans *L'Esprit folet* aussi la ville de Paris est-elle mentionnée explicitement sept fois (cf. v. 1, v. 134, v. 348, v. 456, v. 465, v. 484 et v. 636) et dans *Les Fausses Véritez* au total quatre fois (cf. v. 818, v. 829, v. 876 et v. 1471).

[495] *La dama duende*, J. I, v. 1-5, éd. 1999:3.

[496] *La dama duende*, J. I, v. 396-400, éd. 1999:19-20. Comme le précise Ángel Valbuena Briones dans son édition de cette pièce, à proximité de cette place se trouvait une scène sur laquelle on représentait des pièces, des danses et d'autres activités oisives généralement organisées à l'occasion de festivités. Dans la comédie de Calderón, il est fait référence aux fêtes données à l'occasion de la naissance et du baptême du jeune prince (cf. *La dama duende*, éd. Á. Valbuena Briones, Madrid, Cátedra, 1998, p. 64, n. 36).

[497] Comme le fait remarquer don Félix, personnage dans la *comedia Casa con dos puertas, mala es de guardar*, Aranjuez et Ocaña étaient si proches l'une de l'autre que les jardins de la résidence royale servaient aux habitants d'Ocaña de jardin, surtout quand les rois étaient absents :

[el] real sitio de Aranjuez,	la royale résidence d'Aranjuez,
que, como poco distante	
está de Ocaña, él es siempre	qui, proche d'Ocaña,

référence à un lieu précis ou à un endroit donné dans une ville. Transposant son action en France, d'Ouville n'a finalement pas cherché une correspondance exacte des lieux d'origine. À la place, il a d'emblée situé l'action à Paris tout en introduisant des points de repère qui lui semblaient convenables. En revanche, il n'est pas aussi précis dans sa troisième comédie, *L'Absent chez soy*, où, bien que Paris soit mentionné à plusieurs reprises, aucun lieu donné n'est décrit pour le déroulement de l'action. Notons cependant que dans l'original, *El ausente en el lugar*, la scène se joue à Tolède, mais sans couleur locale, comme le fait remarquer Justo García Soriano dans l'édition de la Real Academia Española[498]. Le dramaturge français ne fait donc que suivre le fil de l'auteur espagnol sans donner plus de références.

Cette comparaison des lieux de l'action entre la pièce source et la comédie cible nous enseigne que d'Ouville a globalement reproduit dans ses premières adaptations les lieux initialement choisis par Calderón en les transplantant dans un cadre similaire en France mais qu'il s'accordait également une grande liberté en choisissant systématiquement la ville de Paris comme périmètre d'action et divers endroits que la capitale possède.

La prédilection de d'Ouville pour Paris n'est pas sans rappeler Pierre Corneille au début des années 1630. En effet, *La Galerie du Palais* (1632) et *La Place Royale* (1633) se déroulent à Paris. Cette originalité avait charmé le public qui se retrouvait en des lieux connus et des ambiances familières. Mareschal choisit également Paris pour sa comédie *Le Véritable Capitan Matamore* (1637) ; d'autres comédies comme *Les Vendanges de Suresne* de du Ryer et *L'Esprit fort* (1630) de Claveret se passent dans les environs de la capitale, à Suresnes et à Versailles.

Le cadre de la pièce ayant été transféré à Paris, des changements se révélaient nécessaires afin de faire correspondre l'action avec le nouveau contexte. Ces changements concernent d'une part les personnages et leur comportement, d'autre part les références

---

nuestro prado y nuestro parque.	est notre Prado et notre parc.
Quise entrar a sus jardines […]	Il me prit envie d'entrer dans ses jardins […]
que esto es fácil	car l'entrée en est permise
todo el tiempo que no asisten	en l'absence
al sitio sus Majestades. »	de Leurs Majestés.

(*Casa con dos puertas*, J. I, v. 281-284, éd. 1999:82).
Pour la version française : CALDERON DE LA BARCA, *Maison à deux portes, maison difficile à garder*, traduction de Jean Testas, dans : Robert MARRAST (éd.), *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, vol. II, Paris, Gallimard, 1999, p. 564-565.

[498] Justo GARCÍA SORIANO, « Prólogo a *El ausente en el lugar* », dans : *Obras de Lope de Vega*, publiées par la Real Academia Española, t. XI, Madrid, Galo Sáez, 1929, p. XXVI.

relatives aux mœurs et à la société, à la politique et à l'histoire aussi bien que les objets et les accessoires qui étaient différents en France.

2.1.2. Les personnages

On vient de mentionner que les personnages principaux dans les trois comédies de d'Ouville sont tous des gentilshommes – parisiens et provinciaux – et des demoiselles parisiennes. Cela montre que l'auteur a non seulement changé leur nationalité, mais qu'il leur a conféré un statut social qui requiert une conduite codifiée, connue du public de l'Hôtel de Bourgogne et différente de l'espagnole. Alors que le rang social reste identique, une comparaison des personnages espagnols avec ceux définis par d'Ouville va révéler les adaptations opérées par l'auteur.

Les modèles des gentilshommes Florestan et Lidamant, originaires tous deux du Languedoc, sont deux chevaliers et militaires espagnols. Don Manuel et Lisardo vont l'un à Madrid, l'autre à Aranjuez pour une affaire importante : ils ont tous les deux sollicité l'habit d'un Ordre militaire[499]. Cette tenue est à l'époque une distinction de grande valeur en Espagne. À l'origine octroyée aux militaires pour leurs faits d'armes contre les Maures qui occupaient la Péninsule Ibérique, à la défense donc de la Chrétienté dans leur pays, elle est ensuite devenue un signe de prestige. Elle reflétait autant les mérites au combat que la pureté du sang (*limpieza de sangre*) dès lors que son obtention nécessitait que l'on prouve son appartenance à une lignée de pur sang chrétien. Depuis 1492, comme l'on sait, la Reconquête était terminée, mais les Ordres demeuraient, étant la meilleure preuve religieuse et sociale d'une ascendance exempte de tout mélange avec les autres religions[500].

---

[499] Il existait plusieurs ordres militaires dont les plus connus étaient ceux de Calatrava, de Saint-Jacques et d'Alcántara. Francis Gutton qui les étudia un à un dans sa collection « La Chevalerie Militaire en Espagne » précise leur mission en décrivant concrètement celle de l'Ordre de Calatrava : « Tout comme l'Ordre du Temple qui prit naissance à Jérusalem en 1118, l'Ordre de Calatrava mena la lutte contre l'islamisme. La Palestine et l'Espagne furent deux pays où naquirent des Ordres militaires ; une même destinée les amena à cette création : la fondation de l'Ordre du Temple obéissait à la nécessité de garder les Lieux saints et de protéger les pèlerins qui s'y rendaient ; l'Ordre de Calatrava prit pour but la défense de la Chrétienté sur le sol espagnol envahi par la conquête musulmane. » (Francis Gutton, *L'Ordre de Calatrava*, Paris, Lethielleux, 1955, p. 17. Pour plus de détails sur les autres Ordres militaires, voir aussi *L'Ordre de Santiago*, Paris, Lethielleux, 1972 et *L'Ordre d'Alcántara*, Paris, Lethielleux, 1975 du même auteur.)

Aucune référence n'est faite quant à l'ordre exact que les deux chevaliers espagnols sollicitaient, mais comme en déduit José Manuel Losada Goya, Calderón étant lui-même de l'Ordre de Saint-Jacques, il est à supposer que don Manuel et Lisardo sollicitaient le même ordre (voir J. M. LOSADA GOYA, *L'Honneur au théâtre*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 213, n. 83).

[500] Certains privilèges comme les détaxes étaient liés à l'appartenance à un tel Ordre militaire. Pour plus de détails sur l'histoire et le prestige des Ordres militaires, voir LOSADA GOYA 1994:204 *sqq*.

Pour les deux protagonistes espagnols, la visite à Madrid et à Aranjuez est liée à cette demande qui était associée à une longue procédure justement décrite dans *Casa con dos puertas, mala es de guardar* par Lisardo[501]. Il est évident que leur situation est celle d'hommes soucieux de se rapprocher du lieu où se trouve le roi pour être en mesure de lui présenter à tout moment les documents nécessaires en vue d'obtenir le titre sollicité[502]. Côté français, il est évident que le statut de ces deux chevaliers bien connu des spectateurs espagnols n'était pas traduisible dans la langue de Molière ; comme le fait remarquer José Manuel Losada Goya, « nul en France n'était censé comprendre ces 'enquêtes de pureté de sang' parce qu'il s'agit là d'un phénomène spécifiquement et exclusivement hispanique »[503]. D'Ouville a donc changé la personnalité et l'identité des deux chevaliers en les transformant en gentilshommes de province. Au lieu de s'occuper de leurs affaires, ils sont en visite à Paris où ils vont au bal et flânent au Cours-la-Reine ou sur les bords de Seine – des distractions sommes toutes crédibles pour un provincial se rendant à Paris pour profiter des divertissements et d'endroits exclusifs offerts par la capitale. Mais le bal à la Cour auquel Lizandre propose à Florestan d'aller n'est pas accessible à tout le monde.

---

[501] Sur la procédure administrative et l'enquête qui accompagnaient la sollicitation de la croix d'un Ordre militaire, voir LOSADA GOYA 1994:212-216. Il y décrit les démarches à accomplir en vue de l'obtention d'un habit des Ordres militaires précisément en suivant l'exemple du personnage de Lisardo, protagoniste de *Casa con dos puertas, mala es de guardar*.

[502] Don Manuel parle à plusieurs reprises de son dossier. Ainsi, demande-t-il à son valet de ne surtout pas oublier les documents lorsqu'ils iront à l'Escorial. Évidemment Cosme les oublie…, ce qui cause leur retour inattendu par lequel ils surprennent doña Ángela en train d'écrire une lettre dans la chambre de l'hôte.

Précisons que dans la pièce espagnole, cette action de doña Ángela se justifie par le fait que son frère avait fait mettre l'écritoire de sa sœur sans son accord dans la chambre de l'hôte, ce qui cause évidemment l'étonnement de celle-ci lorsqu'elle le voit pour la première fois :

Ángela Mi escribanía trujeron aquí ? Isabel Dio en ese desvarío mi señor. Dijo que aquí la pusiese con recado de escribir, y mil libros diferentes. (*La dama duende*, J. I, v. 811-816, éd. 1999:37-38).	Ángela On a apporté mon écritoire ici? Isabel C'est un caprice de mon maître. Il m'a dit de la placer là, avec plume et papier, et quantité de libres divers. (*La Farfadette*, trad. Louis Barbe, p. 510).

Selon Françoise Lavocat, « [e]n s'introduisant dans la chambre de Don Manuel pour lui écrire, Doña Angela ne fait que reprendre possession de son bien. » (LAVOCAT, « Dames invisibles, esprits follets et ombres amoureuses : les traductions de *La dama duende* de Calderón de la Barca en Italie et en France au XVII^{e} siècle », dans : François GEAL / Pierre VILAR, *Mélanges pour saluer Henri Larose*, Paris, Vilar, p. 82).

[503] LOSADA GOYA 1994:215.

Ainsi Lizandre commente :

> Vous auriez de la peine
> D'entrer en ce lieu là, si l'on ne vous y meine.
> Il faut estre cognu,
>
> (*L'Esprit folet*, III, 2, v. 953-955, éd. 2000:67)

L'entrée exclusive de ce bal indique la position sociale de Lizandre. Cet ami, gentilhomme parisien, n'est pourtant pas présenté au début de la pièce. Dans la *comedia*, l'origine des liens d'amitié entre don Juan de Toledo et don Manuel est au contraire indiquée depuis leurs études au même collège et leurs actes de bravoure lors de la guerre du Piémont[504] où don Manuel sauva même la vie de son ami. Rien de tel dans la pièce française, aucune référence au passé n'est faite, seule une remarque selon laquelle Lizandre doit lui aussi la vie à Florestan[505]. En revanche, la remarque sur le caractère exclusif du bal permet de supposer que la famille de Lizandre jouissait d'un certain prestige qui l'autorisait à accéder aux bals de la cour. Le fait que Licidas est allé au théâtre et qu'il dit connaître l'auteur de la pièce qu'il a vue[506] souligne une fois de plus que les gentilshommes de cette famille sont des gens cultivés[507].

Dans *L'Absent chez soy*, les personnages masculins ne deviennent pas particulièrement plus français, mais en omettant des descriptions et des commentaires des uns sur les autres, d'Ouville réussit à les éloigner de leurs modèles et à les rendre moins espagnols. Ainsi Carlos et Fisberto se croisent dans la pièce de Lope de Vega dans une rue et chacun des deux se renseigne auprès de son valet sur l'autre et commente l'apparence et la situation sociale de l'autre[508]. On apprend à travers le valet de Fisberto que Carlos est un hidalgo appauvri, ayant un titre mais pas d'argent[509]. Fisberto, au contraire, est décrit par

---

[504] « Los dos estudiamos juntos,
y pasando de las letras
a las armas, los dos fuimos
camaradas en la guerra.
En las de Piamonte ».
(*La dama duende*, J. I, v. 57-61, éd. 1999:6)

Ensemble nous avons étudié,
puis, laissant la plume pour l'épée,
tous deux fûmes compagnons
d'armes.
Lors des guerres du Piémont.
(*La Farfadette*, trad. Louis Barbe, p. 496).

[505] Voir *L'Esprit folet*, I, 1, v. 19-22, éd. 2000:24-25.

[506] Cf. *L'Esprit folet*, I, 6, v. 232, éd. 2000:34.

[507] Le fait que Licidas dise que la pièce qu'il a vue n'était pas nouvelle (*L'Esprit folet*, I, 6, v. 230, éd. 2000:34) permet de supposer qu'il fréquentait le théâtre, qu'il n'y allait pas seulement pour des premières, mais qu'il était assidu à ce genre de divertissement.

[508] Voir *El ausente en el lugar*, J. I, v. 269 *sqq.*, éd. 2007:442-445.

[509] Voir *El ausente en el lugar*, J. I, v. 269 *sqq.* ed. 2007:442.

Esteban comme un hidalgo « compuesto de nada y viento »[510] (fait de vide et de rien), c'est-à-dire creux. Il appartient en fait à ces nobles qui se sont acheté leur titre nobiliaire. Riche, le mieux et le plus richement habillé de la cour, il attire le regard et conquiert le cœur de toutes les filles malgré ou plutôt grâce à son arrogance. Cela amène des discussions sur la véritable valeur d'un titre nobiliaire : la vaillance ou l'argent. On comprend bien que Lope de Vega aborde ici un sujet d'actualité mais discuté exclusivement en Espagne[511], raison pour laquelle d'Ouville ne pouvait pas le reprendre. En omettant cette scène, d'Ouville libère sa pièce d'une touche de quotidienneté espagnole au risque de faire paraître ses personnages plus superficiels que ne le sont les protagonistes espagnols. Pour le reste, ces gentilshommes se comportent en tant qu'amoureux de la même façon que leurs homologues espagnols : ils sont tout aussi chatouilleux que leurs voisins sur les questions d'honneur, ils aiment passionnément et montrent leur rage quand la jalousie les envahit.

À propos des différences de traitement, notons également les envolées lyriques dont les gentilshommes français ont été débarrassés. Pour déclarer leur flamme, les galants espagnols se servaient souvent de longues tirades lyriques, pleines de métaphores. Ainsi, don Félix, par exemple, tout impatient de revoir sa bien-aimée Laura, la salue en ces termes :

Apenas la sombra escura	L'ombre froide venait à peine
tendió, Laura, el manto negro,	d'étendre son noir manteau,
capa de noche, que viste	cape de nuit
para disfrazarse el cielo,	que le ciel revêt pour se dissimuler,
cuando a tu puerta me hallaron	que déjà les étoiles
las estrellas; que el deseo	me voyaient à ta porte, car le désir
tanto anticipa las horas,	devance tant les heures
que a verte a estas horas vengo	que je viens te rendre visite à pareille heure,
haciendo el tiempo en tu calle,	après avoir tué le temps dans la rue
porque no se pierda el tiempo.	Pour ne pas perdre de temps.
Vi, que mi hermana salía	J'ai vu sortir ma soeur
de tu casa, y advirtiendo	de chez toi, et voyant
que tu padre le acompaña,	que ton père l'accompagnait,
a entrar hasta aquí me atrevo;	je me suis risqué à venir jusqu'ici.
porque las paces de hoy	J'éprouve tant de joie

[510] *El ausente en el lugar*, J. I, v. 355, éd. 2007:444.

[511] On pensera bien aux justifications de Pedro Crespo à ce sujet dans l'une des grandes *comedias* de Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea* (« L'Alcalde de Zalaméa »).

me tienen con tal contento, que no quise dilatar solo un instante, un momento el verte desenojada.[512]	de notre réconciliation que je n'ai pas voulu retarder, ne fût-ce qu'un instant, ne fût-ce qu'un moment le bonheur de te voir revenue de ta fâcherie.[513]

De telles déclarations – très fréquentes dans les *comedias* de cette époque et dont on trouve plusieurs exemples dans les sources des pièces de d'Ouville – ont été retranchées ou considérablement raccourcies par le dramaturge français[514]. Ainsi, Léandre, arrivant chez Orasie, se limite à résumer tous les sentiments qu'exprimait don Félix en à peine cinq vers :

> Ayant long temps en la ruë attendu,
> J'ay rencontré ma sœur que conduit vostre pere,
> Voyant l'occasion, j'ay creu sans vous desplaire
> Que je pourrois venir vous rendre ce devoir,
> Et donner à mes yeux le plaisir de vous voir.
>
> (*Les Fausses Véritez*, II, 8, v. 572-576, éd. 2000:93)

Le discours de Léandre est par conséquent adapté au goût des jeunes filles françaises et ainsi allégé du style gongoriste typique des *comedias* du Siècle d'Or. Le fait que le goût des demoiselles parisiennes ne correspondait pas à celui de leurs contemporaines espagnoles se voit confirmé dans *L'Esprit folet* à travers le personnage d'Angélique : lorsqu'elle reçoit la lettre de Florestan répondant dans un style chevaleresque à sa lettre, elle est irritée et presque fâchée :

> Ce style est sans mentir ridicule, et je croy
> Par ce bouffon discours, qu'il se mocque de moy.
> […]
> Certes je meurs de honte, et de confusion,

[512] *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, J. II, v. 1417-1435, éd. 1999:127.

[513] *Maison à deux portes, maison difficile à garder*, traduction de Jean Testas, p. 584.

[514] Dans la première scène de *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, Lisardo déclare son amour à Marcela dans une longue tirade à métaphore triple (voir *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, J. I, v. 11-30, éd. 1999:70). Cette scène a complètement été supprimée par d'Ouville ; comme on verra postérieurement, l'effort d'avoir voulu répondre aux exigences de la dramaturgie en a certainement été la raison (voir à ce sujet la section 2.2. dans ce chapitre). On peut également citer à titre d'exemple un passage dans *El ausente en el lugar* où Feliciano décrit le port et l'allure de sa maîtresse Laurencia. Cette manière poétique de décrire les mouvements d'une femme ne sert pas uniquement à donner plus de plasticité à l'action, elle souligne aussi l'œil contemplateur des galants espagnols aimant les belles femmes (voir *El ausente en el lugar*, J. I, v. 203 *sqq.*, éd. 2007:440-441). Ce passage a également été retiré par d'Ouville qui par ce fait a resserré l'action de sa pièce.

J'estimois cet escrit[515] plein d'admiration,
Et qu'il seroit surpris d'une telle industrie,
Et luy sans s'estonner la prend en raillerie.

(*L'Esprit folet*, III, 1, v. 843-844 et 847-850, éd. 2000:63)

Lucinde sait immédiatement à quel style rattacher ce procédé :

J'ay veu dans Amadis de telles adventures.

(*L'Esprit folet*, III, 1, v. 846, éd. 2000:63)

On a déjà fait référence au roman de l'*Amadis de Gaule* dans l'un de nos chapitres antérieurs. Roman chevaleresque espagnol publié au XVI^e^ siècle, ses 21 tomes ont été traduits en français entre 1540 et 1581. Il était donc connu des Français, mais il répondait évidemment au goût d'un temps révolu qui ne correspondait plus à celui des jeunes gens de la moitié du XVII^e^ siècle. Curieusement, la référence à cet ouvrage est soulignée par le fait que Florestan porte un nom emprunté à ce roman ! Doña Ángela disait également avoir été étonnée en recevant la première réponse de don Manuel qui imitait le style chevaleresque ; elle avait cependant continué à écrire elle aussi dans ce style et s'était montrée admirative de la prose de son galant. Sa cousine doña Beatriz est littéralement émerveillée à la lecture d'une de ces lettres[516]. Par ailleurs, les autres jeunes filles des trois comédies ne reçoivent pas de grand changement dans leur caractère et leur comportement par rapport à leurs modèles espagnols.

Quant au personnage du valet, incarnation du *gracioso*, il a été repris par d'Ouville, comme on l'a vu précédemment, et introduit avec toutes les caractéristiques qui lui sont propres sur la scène française. Le dramaturge français a effectué des changements et des retranchements dans le but notamment de rapprocher ce personnage du statut qu'il représentait sur les planches de l'Hôtel de Bourgogne : celui de servant. Il est à noter que les personnages espagnols Cosme et Calabazas, *graciosos* des deux pièces de Calderón de la Barca, ont été destitués d'une grande partie de leur savoir littéraire et culturel. Ainsi, dans la première scène de *La dama duende*, don Manuel se plaint d'avoir manqué d'une heure les fêtes de Madrid. À ce mot, Cosme cite des ouvrages où un petit retard a des conséquences tragiques : *Píramo et Tísbe* de Pedro Rosete, *Laurencia y Tarquino* de Rojas

[515] Il s'agit de sa lettre à elle, qu'elle avait déposé chez lui sans qu'il pût s'expliquer comment elle avait bien pu arriver (cf. *L'Esprit folet*, II, 8, v. 715 *sqq*., éd. 2000:55-56).

[516] *La dama duende*, J. II, v. 1113 *sqq*., éd. 1999:53-54.

Zorrilla, *Hero y Leandro* de Mira de Amescua, ainsi que la nouvelle *El abencerraje y la hermosa Jarifa*[517]. Cette culture littéraire était peut-être trop grande pour un valet aux yeux de d'Ouville qui enlève cette qualité à Carrille. Pourtant, les facultés littéraires prêtées aux valets n'étaient pas exceptionnelles en Espagne. Comme on l'a déjà indiqué dans la première partie, les spectacles dans les *corrales* étaient ouverts à tous les publics. Il n'est donc pas étonnant que Cosme connût certaines pièces auxquelles il avait pu assister avec son maître, notamment la *comedia* de Mira de Amescua qui était alors à l'affiche. Cependant, Cosme montre en d'autres occasions un peu trop d'esprit, en l'occurrence lorsqu'il cite des vers des *Métamorphoses* d'Ovide[518]. Catherine Dumas explique cette qualité du valet espagnol de la manière suivante :

> la référence littéraire peut se justifier sur le plan interne : le faire-valoir culturel du gracioso relève d'une stratégie de mise en valeur, et s'inscrit dans ces pratiques de quête du rire, de l'acquiescement – ou peut-être seulement du sourire agacé – des autres personnages, que l'on peut désigner sous le terme de « bouffonnerie volontaire ».[519]

Dans la pièce de d'Ouville, Carrille ne fait qu'une allusion à un livre qui compare Paris au paradis[520].

Par ailleurs, Cosme et Calabazas glissent par ci par là des expressions en latin. Dans *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, lorsque son maître lui demande d'aller voir si Don Félix est rentré, Calabazas lui répond :

Félix no, pero la dama	Félix n'est pas là, mais la dame
tapada sí que ha venido.	Voilée est venue.
LISARDO	LISARDO
¿Qué dices?	Qu'est-ce que tu dis ?
CALABAZAS	CALABAZAS
Ecce quam amas.[521]	Celle que tu aimes.[522]

[517] *La dama duende*, J. I, v. 8-14, v. 15-22, v. 23-30 et 40-42, éd. 1999:3-5.

[518] Voir *La dama duende*, J. I, v. 723-726, éd. 1999:33. Selon Ángel Valbuena Briones, Cosme y fait concrètement allusion aux vers 306 et 336 du quatrième livre des *Métamorphoses* (éd. 1998:76, n. 60). Fausta Antonucci pense qu'il s'agit plutôt d'un livre qui réunit des extraits d'Ovide et de Pedro Mexía concernant des fontaines et des fleuves miraculeux (voir éd. 1999:33, n. 723).

[519] DUMAS 2004:209.

[520] *L'Esprit folet*, II, 2, v. 464-467, éd. 2000:43.

[521] *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, J. II, v. 1855-1858, éd. 1999:146.

[522] C'est nous qui traduisons.

Pour sa part, d'Ouville simplifie dans sa pièce cette réplique du valet qui répond à son maître : « j'ay rencontré sur la porte / celle que vous sçavez »[523]. On trouve un passage semblable dans *La dama duende* où la suivante d'Angélique, Isabel, commente : « Alacena me fecit »[524] pour dire que l'armoire tournante lui a rendu service. Le dramaturge français ne reprend pas cette tournure latine non plus.

Dans cette même *comedia*, on trouvera aussi des mots d'évangile et de prière en latin. Lorsque Cosme entre dans la chambre de son maître, craignant de tomber sur l'esprit follet, il essaie de le conjurer en prononçant maladroitement : « *Verbo caro*… »[525]. Il s'agit du *Verbum carum factum*, paroles du premier chapitre de l'évangile selon Saint Jean. Comme il est interrompu par le coup de poing que lui donne Isabel qu'il a surprise dans cette chambre, il continue son vers par « *fiteor Deo* »[526], le *Confiteor Deo*, une prière prononcée en danger de mort. Ce dernier cas ne peut être rapproché du « faire-valoir culturel » que relève Dumas, étant donné qu'il s'agit de prières connues en Espagne par tous les Catholiques. C'est l'emploi de ces prières à ce moment précis et la maladresse avec laquelle Cosme les prononce qui contribuent au comique du personnage – une facette qui, intraduisible et inadaptable à la scène française, a été éliminée par d'Ouville.

Il en est de même avec le riche langage du *gracioso* et sa faculté de raconter des historiettes et des anecdotes qui amusaient le public espagnol[527]. Cette habileté permettait d'établir un lien entre la scène et le public qui connaissait les chansons populaires, les dictons et les jeux de mots sur lesquels notamment Cosme jouait. Comme le fait remarquer Catherine Dumas :

> Dans *La dama duende*, la virtuosité verbale déployée par le gracioso est extrême : les métamorphoses, les images inattendues, les parades plaisantes, les paronomases et jeux de mots y abondent, témoignant de ce que A. Valbuena Briones nomme « une pyrotechnie verbale baroque dominée par l'ingéniosité et par l'hyperbole ». On ne trouve pas, il s'en faut de beaucoup, un tel degré d'élaboration ni de pareilles ressources chez Carrille. Il importait à d'Ouville de grossir le profil du valet, au

[523] *Les Fausses Véritez*, III, 3, v. 854-855, éd. 2000:111.

[524] *La dama duende*, J. I, v. 892, éd.1999:42.

[525] *La dama duende*, J. II, v. 1584, éd. 1999:72.

[526] *La dama duende*, J. II, v. 1584, éd. 1999:72.

[527] On pensera surtout à Calabazas : ravi d'avoir reçu de son maître un habit, il lui mime la scène qu'il aurait dû jouer s'il avait été obligé d'aller chez un tailleur pour se faire faire un habit. Le comique de cette scène réside dans l'imitation de deux voix par le *gracioso* aussi bien que dans la mise en dérision du métier de tailleur, réputé comme étant avare (voir *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, J. II, v. 1749-1824, éd. 1999:141-144).

> détriment des subtilités, afin de cantonner davantage le valet dans son infériorité intellectuelle, morale et sociale.[528]

En effet, d'Ouville musèle le caractère du valet, notamment dans sa première comédie, dont il rabaisse le rôle trop élevé dont bénéficiait le *gracioso* dans la pièce espagnole. Il se limite à développer les possibilités que lui fournit la relation maître-valet en accentuant le décalage entre les deux hommes. C'est ainsi que d'Ouville tente probablement de répondre à ce que Catherine Dumas désigne comme « la cohérence interne »[529] des personnages et d'assurer par là la vraisemblance du caractère. Notons cependant que le personnage du *gracioso* Cosme est un cas particulier que l'on ne retrouvera pas sous la même forme dans les deux autres *comedias* espagnoles dont d'Ouville s'est inspiré pour créer *Les Fausses Véritez* et *L'Absent chez soy*. Le travail d'adaptation dans ces deux pièces compte avec beaucoup moins de changements.

Ainsi d'Ouville traite-t-il les personnages sous un angle français en francisant leur nom, adaptant les statuts à ceux qui étaient de mise dans les comédies en France tout en conservant leur rang, n'hésitant pas cependant à rabaisser le niveau culturel du valet espagnol à celui plus ordinaire de son homologue outre-Pyrénées pour plus de vraisemblance. Cette section montre une différence culturelle dans le rôle du valet qui n'a pas été reprise par d'Ouville du fait probablement d'un trop grand écart avec les usages en France.

2.1.3. Les us et coutumes locales

Pour la traduction des références sur la société et la culture espagnoles qui se trouvent dans les pièces de Calderón de la Barca et de Lope de Vega, d'Ouville a essayé de trouver une correspondance française pour chaque touche espagnole afin de les adapter au contexte français. En dépeignant la société française comme réplique de ce qui était rapporté de la société espagnole dans les *comedias*, les comédies de d'Ouville donnent quelques aperçus des us et coutumes du début des années 1640 à Paris.

Prenons par exemple le baptême du jeune prince Baltasar Carlos ayant eu lieu le dimanche 4 novembre 1629 que Calderón évoque dans *La dama duende*. Cet événement fut l'occasion d'un grand jour de fête au cours duquel de nombreux spectacles furent

[528] DUMAS 2004:206.

[529] DUMAS 2004:214.

donnés comme en témoignent les personnages de la *comedia* de Calderón[530]. Pour sa part, d'Ouville n'a pas cherché une correspondance parfaite en faisant coïncider l'action de sa pièce avec une date significative dans le calendrier des fêtes françaises. Les seuls éléments qu'il donne à la place font référence à la première création des *Trahizons d'Arbiran* du même d'Ouville, vu que Licidas, qui est allé voir cette tragi-comédie, commente que « [c]ette piece en effet n'est pas beaucoup nouvelle »[531]. Il révèle par ailleurs :

> J'entre dedans l'Hostel avecque mille peines
> Car jamais on a vu les loges aussi pleines,
> Et mille ont pour entrer fait leurs efforts en vain,
> Qu'il a fallu remettre à Dimanche prochain.
>
> (*L'Esprit folet*, I, 6, v. 237-240, éd. 2000:34)

Les jours de théâtre étant le mardi, le vendredi et le dimanche[532], il est à supposer que Licidas soit allé au théâtre le vendredi et que la pièce française ait eu lieu à ce jour de la semaine.

Dans *Les Fausses Véritez*, aucune référence sociale n'est adaptée ni introduite. La pièce de Calderón de la Barca se jouait pourtant entourée de références sur la cour royale. Non seulement les lieux d'Aranjuez étaient mentionnés explicitement et accompagnés de longues descriptions poétiques dans cette *comedia*, mais aussi il était fait allusion à la reine Isabelle de Bourbon, à cette époque enceinte, qui partit faire une excursion en mer d'Ontígola[533]. D'Ouville a ici pris ses distances et laissé sa pièce dans un contexte parisien mais neutre.

Les jeunes filles des trois comédies ne reçoivent pas, comme on l'a vu, de grand changement dans leur caractère et comportement par rapport à leurs modèles espagnols. C'est encore une fois leur cadre de vie qui est francisé par d'Ouville. Ainsi, au lieu de faire

---

[530] Rappelons que doña Ángela va voir une pièce à la Plaza de Palacio. On sait de nos jours que divers spectacles eurent lieu à cet endroit à l'occasion du baptême du prince (voir *La dama duende*, éd. Ángel VALBUENA BRIONES 1998:64, n. 36).

[531] *L'Esprit folet*, I, 6, v. 230, éd. 2000:34.

[532] Voir Samuel CHAPPUZEAU, *Le Théâtre françois divisé en trois livres*, Lyon, René Guignard, 1674, vol. II : « Des Autheurs qui soûtiennent le Theâtre », chap. XV, p. 70.

[533] Rappelons la description des jardins d'Aranjuez que fait don Félix à son ami Lisardo lorsqu'il lui raconte comment il a vu Laura pour la première fois dans ce cadre bucolique (*Casa con dos puertas, mala es de guardar*, J. I, v. 277-408, éd. 1999:81-86). Quant à la description de la reine, c'est Laura qui relate à Marcela la journée qu'elle a passée à Ontígola pour se consoler de la dispute avec don Félix (J. III, v. 2272-2337, éd. 1999:164-166). Pour plus de détails sur les descriptions de la cour, voir l'article de John Earl VAREY, « *Casa con dos puertas*: towards a definiton of Calderón's view of Comedy », *Modern Language Review*, 67, 1972, p. 83-94.

commencer l'action de *L'Absent chez soy* à la sortie de l'église, comme c'est le cas dans la pièce de Lope de Vega[534], d'Ouville place le début de sa comédie à la sortie d'un bal[535]. En effet, dans un pays si catholique comme l'était l'Espagne du XVII^e siècle, les filles de bonne condition allaient tous les matins à la messe, ce qui, en revanche, n'était pas le cas en France. Le changement opéré par d'Ouville correspond donc bien à une francisation du contexte faisant que les jeunes filles sont ainsi rapprochées des divertissements qui leur correspondent. Comme pour les gentilshommes, cette référence culturelle traduit aussi le cadre de vie des jeunes femmes tout en soulignant la classe sociale à laquelle elles appartiennent.

2.1.4. Les références historiques et sociopolitiques

Les dramaturges espagnols n'intègrent pas seulement des indices sur les us et coutumes de l'époque, mais aussi des faits politiques et historiques dans leurs œuvres. Évidemment, les références strictement espagnoles ne pouvaient être reprises telles quelles par d'Ouville. Entre les deux possibilités de franciser ou de retrancher, on verra que le dramaturge français choisit au cas par cas.

Dans *La dama duende*, don Manuel explique à son valet que lui et don Juan de Torres étaient camarades lors de la guerre du Piémont[536], dans la bataille qu'avait mené le duc de Feria – Lorenzo González Suárez de Figueroa, gouverneur du Milanais (1618-1628) – contre le duc de Savoie qui avait le soutien du cardinal de Richelieu. Rappelons que de 1618 à 1648 sévit en Europe la Guerre de Trente ans qui oppose notamment la France et l'Espagne entre 1635 et 1643[537]. La bataille du Piémont mentionnée dans la *comedia* est un affrontement parmi d'autres que la France et l'Espagne se sont livrés ; dans le Piémont, c'est l'Espagne qui remporta la victoire en 1625. À l'évidence, cette référence historique couvre de gloire la carrière militaire du protagoniste de la pièce de Calderón. À l'inverse, elle n'est pas reluisante pour le camp français, si bien que d'Ouville ne la retient pas. Il ignore donc cet événement historique dans *L'Esprit folet*, Florestan et Lizandre étant des

[534] *El ausente en el lugar*, I, 1, didascalie : « Salen Elisa y Laurencia, damas ; Paula y Sabina, criadas, todas con mantos, de una iglesia, con dos escuderos delante », éd. 2007:435.

[535] La didascalie en commençant la première scène du premier acte précise : « Diane & Elize masquées sortant du bal au matin, où elles ont passé la nuict » (*L'Absent chez soy*, I, 1, éd. 2004:60).

[536] *La dama duende*, J. I, v. 57-64, éd. 1999:6.

[537] La guerre franco-espagnole se termina en 1643 avec la victoire des Français à Rocroi. D'Ouville intégrera cette victoire dans sa prochaine comédie, *La Dame suivante* (voir le chapitre 9.3).

amis dont on ne sait pas exactement dans quelles circonstances ils ont fait connaissance[538]. D'Ouville a donc retranché cet aspect historique dans son adaptation.

Une autre référence à la guerre est faite dans *El ausente en el lugar*. Carlos, désespéré d'avoir été quitté par Elisa, qui se mariera avec Feliciano, décide d'aller à la guerre en Flandres[539]. Inadaptée pour la France, D'Ouville change cette référence en la retournant contre l'Espagne ! Son personnage Clorimant décide de partir lui aussi à la guerre, mais contre un autre ennemi :

> A present que mon Prince a besoin de mon bras,
> Ce Monarque indompté s'advance à la campagne
> Pour abatre la force, & l'orgueil de l'Espagne,
> Allons l'accompagner, joignons nous à son sort ;
> Cherchons, s'il faut mourir, une honorable mort.
>
> (*L'Absent chez soy*, II, 4, v. 634-638, éd. 2004:96)

Le dramaturge français a adapté cette référence au point de vue de la France : au lieu d'aller en Flandres, Clorimant part pour l'Espagne, plus précisément à Barcelone[540]. En effet, au cours de la guerre de Trente ans, l'un des conflits prend place en Catalogne de 1639 à 1641. Selon Lancaster[541], c'est sans doute à cette période et à ce lieu que d'Ouville fait ici référence. La fin de la bataille coïncide à peu près avec le moment où d'Ouville crée cette comédie. Ainsi, les événements historiques n'échappent pas non plus au procédé de transplantation utilisé par d'Ouville pour habiller ses pièces à la française.

Mais les auteurs espagnols ne faisaient pas seulement référence à la politique dans leurs pièces. Les allusions aux problèmes de la vie quotidienne n'étaient pas rares. Ainsi, le

---

[538] Dans la *comedia* espagnole, on apprend que Don Manuel avait sauvé la vie à don Juan pendant cette bataille. C'est pour cette raison que celui-ci le reçoit en tant que bienfaiteur dans sa maison. Cette situation reste pareille entre les deux jeunes hommes français : Florestan commente à son valet que Lizidas lui est « obligé de la vie » (*L'Esprit folet*, I, 1, v. 22, éd. 2000:25). On en ignore cependant les circonstances étant donné que Florestan, en homme d'honneur, ne le révèle pas (voir v. 23-24, éd. 2000:25).

[539] À partir de la deuxième *jornada*, on entend Carlos dire à plusieurs reprises qu'il partira en Flandres (« yo parto a Flandes », *El ausente en el lugar*, v. 1170, éd. 2007:466 ; « voy a Flandes », v. 1616, éd. 2007:477). Il précise que le voyage lui prendra presque un mois (« es partida / tan cierta que antes de un mes / me verá el país de Artués », v. 1160-1162, éd. 2007:465) et qu'il sera obligé de traverser la France (« Voy a Francia », v. 1919, éd. 2007:485).

[540] *L'Absent chez soy*, III, 6, v. 1023, éd. 2004:121. Il nomme aussi deux des villes par lesquelles il passera : Béziers et Narbonne (v. 1024).

[541] Voir LANCASTER 1966, II-2:432.

gracioso Cosme qui avait été envoyé par son maître chercher leurs valises, revient à la maison de leur hôte avec tous les bagages détrempés et explique :

> Venía de cojines y maletas
> por la calle cargado,
> y en una zanja de una fuente he dado,
> y así lo traigo todo,
> como dice el refrán, puesto de lodo.
>
> (*La dama duende*, I. I, v. 714-718, éd. 1999:33)

La raison en était le mauvais état des rues à Madrid, une situation connue de tous les Espagnols et souvent tournée en dérision dans la littérature de l'époque. Après les éloges sur Paris au début de sa pièce, d'Ouville s'est bien gardé de critiquer quoi que ce soit dans la capitale. À la place, il a changé les circonstances de l'arrivée tardive et bruyante du valet. En effet, Cosme devenait ridicule car dans son rôle d'étranger qui ne connaît pas la vie à la capitale, il était tombé dans le piège des rues défectueuses de Madrid. Un piège qui rend la victime ridicule, car la conséquence est que lui et ses bagages sont souillés. D'Ouville a conservé cette mise en dérision du valet, mais renvoyant la cause à sa propre condition : celle d'un valet étranger qui se perd dans la capitale trop grande pour pouvoir s'orienter et victime des Parisiens qui ne se privent pas de lui indiquer le mauvais chemin. Avec tous les détails, il raconte son histoire :

> Au diable mille fois je donne la maison,
> Avec ceux qui m'ont fait esgarer par la ruë,
> J'ay esté deux heures planté comme une gruë
> A chercher le logis, et sans mentir je croy
> Que ces fils de putains se mocquoient tous de moy,
> L'un m'envoyoit en haut, l'autre en bas, il n'importe
> Je l'ay trouvé sans eux, le diable les emporte,
> Ils se rioient de moy, mais moy d'eux je me ris.
>
> (*L'Esprit folet*, II, 3, v. 448-455, éd. 2000:42-43)

En matière d'opinion, les valets se rejoignent cependant : si Cosme dit préférer habiter en Galicie ou aux Asturies plutôt qu'à la cour, Carrille ne pense pas autrement de Paris par rapport à son village :

Je fais plus mille fois cas de nostre vilage,
On y sçait dans une heure autant comme en un jour,
Car tous les chemins vont aboutir au carfour.

(*L'Esprit folet*, II, 3, v. 458-460, éd. 2000:43)

2.1.5. Les objets

On connaît la présence de lettres, d'épées, de bagues ou de portraits sur scène. Ces types d'objet sont courants dans les pièces de théâtre indépendamment du genre auquel elles appartiennent[542]. Leur traduction au théâtre français ne pose généralement pas de problème. Ici et là où ils apparaissent dans les *comedias*, ils sont rapportés tels quels dans la pièce française sans aucune transformation. Des changements s'imposent cependant lorsque ces objets sont étroitement liés à la culture espagnole. Dans ce cas, comment le dramaturge français opère-t-il ? Trois possibilités s'offrent à lui : soit il les adopte, soit il les remplace par d'autres objets connus du public français, soit il les supprime complètement. Dans le cas des *comedias* ayant servi de modèle à d'Ouville, on trouve quelques objets qui posent un problème d'adaptation d'un pays à l'autre.

La cohabitation de différentes cultures en un même lieu conduit à une forme d'assimilation de l'une vers l'autre, comme on l'a vu dans la première partie de ce travail à propos des échanges culturels existant entre Français et Espagnols au XVI^e^ siècle. Il en était de même avec les Musulmans en Espagne : c'est à travers leurs coutumes que les Espagnoles ont pris l'habitude de se voiler. Plus qu'avec un voile, la femme espagnole se dissimulait (en espagnol « taparse », d'où le substantif employé souvent de *tapada* pour la femme voilée) sous un « manto », un grand châle ou mante. L'abus de cette pratique aura conduit à ce qu'un édit l'interdise à partir de 1639[543]. Pour les dramaturges de l'époque, l'existence de cette pratique aura été jusqu'à cette date un accessoire très utile dans la construction de leurs intrigues. On compte de nombreuses *comedias* dont les malentendus

---

[542] Ainsi, on trouve une bague aussi bien dans la tragédie de La Calprenède *Le Comte d'Essex* que dans la comédie *La Bague de l'oubly* de Rotrou. Les lettres sont des objets par excellence dans la comédie *Mélite* de Corneille, mais on en trouve aussi dans la tragédie *Sophonisbe* de Mairet ou dans les tragi-comédies de Rotrou *Les Occasions perdues*, *L'Heureuse constance* ou *Amélie*.

L'étude de Marc Vuillermoz sur les objets dans le théâtre français a révélé que les trois objets qui sont représentés avec la plus grande fréquence étaient la lettre, le vêtement et l'épée – notons cependant que ses études se concentrent sur des pièces de Corneille, Mairet, Rotrou et Scudéry (voir Marc VUILLERMOZ, *Le Système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650*, Genève, Droz, 2000, p. 181-182).

[543] L'interdiction de se voiler avait déjà été proclamée en 1590 et 1610 (Juan Carlos DE MIGUEL, « *La dama duende*: un laberinto de pasiones », dans : Manuel DIAGO / Teresa FERRER (éds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, p. 233).

se fondent justement sur la présence d'une femme voilée – une *tapada*. Le fait de ne pas connaître son identité ou le fait même que les autres protagonistes la confondent avec une autre femme a permis de donner lieu aux quiproquos les plus drôles. Pour le public espagnol, leur présence sur scène était donc des plus normales car il les utilisait au quotidien dans la vie réelle. Les deux *comedias* de Calderón dont d'Ouville s'est inspiré dans ses premières créations comportent justement une femme voilée. Dans *La dama duende*, elle apparaît dès le début de la pièce[544] : il s'agit de doña Ángela qui cache son identité à don Manuel qui vient d'arriver à Madrid, et surtout à son frère don Luis qui l'a repérée en pleine fête – où elle ne devait pas être à cause de son statut de veuve – sans bien sûr la reconnaître[545]. Évidemment cette situation va être le déclencheur de plusieurs actions. Dans *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, une femme voilée interrompt la conversation entre Félix et Laura, causant la suspicion de celle-ci – laquelle ignore que c'est son amie qui fuit de sa cachette – et provoquant une scène de jalousie[546]. Une comparaison de ces deux situations avec les passages correspondants dans les deux comédies de d'Ouville révèle qu'Angélique dans *L'Esprit folet* porte une coiffe qu'elle peut rabaisser de telle manière que l'on ne peut distinguer son visage. Devant Florestan, elle n'est donc pas totalement méconnaissable, et devant son frère elle réussit par astuce à cacher son identité[547]. Ce choix d'adaptation peut paraître crédible, d'Ouville ayant remplacé le voile par un objet bien connu du public français. La solution choisie dans la deuxième comédie, cependant, paraît moins convaincante : une didascalie précise que « Florimonde [passe] avec sa coiffe & son masque […] au travers de la Chambre »[548]. À nouveau, le voile est remplacé par une coiffe auquel s'ajoute un masque dont la fonction ne

---

[544] Cf. *La dama duende*, J. I, éd. 1999:8. Une didascalie au vers 100 précise que doña Ángela et sa suivante apparaissent « tapadas », c'est-à-dire voilées.

[545] Le « manto » espagnol avait, comme le voile auquel il ressemble, une connotation sexuelle. Cet aspect dans *La dama duende* a été étudié notamment par Juan Carlos de Miguel, « *La dama duende*: un laberinto de pasiones » (DE MIGUEL 1991). Adrienne Schizziano Mandel évoque également ce rapprochement pour la pièce espagnole en analysant le langage du désir (voir « El fantasma en *La dama duende* : una estructuración dinámica de contenidos », dans : Luciano GARCIA LORENZO (éd.), *Calderón*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1983, p. 641-642).

[546] Cf. *Casa con dos puertas*, J. II (éd. 1999:156), la didascalie après le vers 2080 indique que Marcela « [p]asa por delante tapada », elle passe donc voilée.

[547] Dans la scène où Florestan croise pour la première fois cette femme inconnue qui demande son aide, aucune indication n'est donnée sur l'apparence d'Angélique, contrairement à la même scène dans la pièce espagnole. C'est à travers la description que Licidas fait à sa sœur de cette inconnue qu'il a vue au théâtre que l'on apprend qu'Angélique portait une coiffe sous laquelle elle se cachait pour ne pas être reconnue par lui (voir *L'Esprit folet*, I, 6, v. 247, éd. 2000:34).

[548] *Les Fausses Véritez*, III, 6, didascalie après le v. 1055, éd. 2000:122.

se justifie pourtant pas en plein jour ! Selon Georges Forestier qui a étudié toutes les variantes, formes et fonctions de déguisement dans le théâtre français du XVI[e] et du XVII[e] siècles, le voile, la coiffe ou le masque désignent une même forme de dissimulation, il précise :

> Si nous ne distinguons pas le voile (ou la coiffe) du masque, c'est qu'ils sont parfaitement interchangeables, non seulement sur le plan sémantique, puisque Furetière appelle *masque* tout ce qui sert à cacher le visage, mais aussi sur le plan dramaturgique et sur le plan sémiologique. Ainsi en 1660, Corneille a substitué « coiffe » à « masque » dans *La Galerie du Palais*, sans affecter quoi que ce soit dans l'action de sa comédie.[549]

Dans ce cas, le déguisement dans la scène étudiée est donc double. Voici une extravagance que d'Ouville se permet d'intégrer pour assurer que le visage de Florimonde ne soit reconnu ni par son frère ni par son amie : « Quelle femme est ce là ? », s'étonne Léandre, tandis qu'Orasie prétend avoir reconnu sa concurrente : « C'est Iris je l'ay veuë », s'exclame-t-elle[550].

Un autre exemple beaucoup plus intéressant constitue le moment où doña Ángela et sa suivante Isabel entrent dans la chambre de l'hôte et commencent à fouiller dans ses affaires et celles de son valet pour voir ce qui se trouve dans leurs bagages. Cette scène dresse l'inventaire des habits et des accessoires utilisés pour la toilette masculine : des habits blancs (« Ropa blanca ») qui sentent le propre (« a limpia huele ») – le meilleur parfum qui existe, selon doña Ángela (« Ese es el mejor perfume ») – et qui sont blancs, doux et fins (« Las tres calidades tiene / de blanca, blanda y delgada. ») ; des ustensiles de toilette pour homme (« tenacillas, / y el alzador de copete / y los bigotes », « escobilla y peine ») ; finalement, elles trouvent aussi des lettres et le portrait d'une femme (« Un retrato / está aquí »)[551]. De cette description d'objets personnels appartenant à un gentilhomme espagnol – pas très nombreux certes, mais comme le prévoyait Isabel avant leur inspection, étant soldat, prétendant un habit, il ne devait pas être très riche (« Soldado pretendiente, / vendrá muy mal alhajado »[552]) –, d'Ouville invente dans sa pièce une tout autre collection d'objets caractéristiques des habits et des ustensiles d'un gentilhomme de

[549] FORESTIER 1988:62, n. 56.

[550] *Les Fausses Véritez*, III, 6, v. 1057 et 1069, éd. 2000:122-123.

[551] Nous citons tous ces objets de *La dama duende*, J. I, v. 824-853, éd. 1999:38-40.

[552] *La dama duende*, J. I, v. 822-823, éd. 1999:38.

province en visite à Paris au XVII[e] siècle. Étant donné la richesse de cette description, nous reproduisons ce passage :

ISABELLE
Un bel habit d'esté.
Qu'il est *riche et superbe*, ah quelle *propreté* !
Madame peut-on avoir de plus *belles chemises* ?
Pour moy je ne crois pas qu'il les ait jamais mises ;
Quelle *belle dentelle*, et quel *beau point-couppé*,
Mais qu'est-ce que cela qu'il tient enveloppé
Dans ce papier broüillart.

ANGELIQUE
Attend que je le voye.
Ce sont *de beaux rubans, avec deux bas de soye*.
[…]
Ceux-cy servent *pour le raser*,
Ceux là *pour la moustache*, et ceux-cy *pour friser*.

ISABELLE
Voicy *deux oreillers de satin amaranthe.*

ANGELIQUE
Ce sont *coussins d'odeur*, ah ! qu'elle est excellente.

ISABELLE
Ce sont icy *des gands*, *des mouchoirs*, *des colets*,
Des mules de velours, et *des beaux bracelets*.
Des Peignes, *un miroir*, ah la belle toilette,
Mais que peut-il garder fermé dans cette boëtte ?

ANGELIQUE
Ouvre, c'est *de l'Iris pour poudrer les cheveux*.[553]

(*L'Esprit folet*, II, 5, v. 547-567, éd. 2000:47-48)

Par rapport au texte espagnol, la description française est beaucoup plus riche et détaillée. Ce passage a sans doute offert à d'Ouville la possibilité de s'affranchir du modèle de référence pour intégrer des éléments plus raffinés censés appartenir à un homme de la bonne société. Comme le reconnaît Colette Hélard-Cosnier, « d'Ouville est parfois un

[553] C'est nous qui soulignons les objets qu'Angélique et Isabelle énumèrent.

précieux témoin de son temps »[554], il nous donne ainsi un aperçu assez proche de la réalité d'autrefois. En outre, il est évident que cette description contribue à « habiller » la pièce et ses protagonistes à la française : « Loin d'être gratuites, ces énumérations traduisent une modification des personnages. Ils sont vêtus différemment parce qu'ils sont autres »[555], souligne cette même chercheuse. Dans de tels passages, l'aliénation semble parfaitement réussie – la réalité devient tout à fait française.

2.2. Transformations dans la dramaturgie

Au moment où d'Ouville commence à écrire des pièces de théâtre, les règles de la dramaturgie classiques ont déjà pris de l'importance et sont l'occasion de débats polémiques en France entre les théoriciens – rappelons que la querelle suscitée par *Le Cid* venait de se terminer lorsque d'Ouville donne sa première comédie. Si certains changements qu'il a entrepris avaient pour finalité de rendre la pièce plus française, d'autres modifications ont été apportées dans le but de répondre aux exigences du théâtre français.

Évidemment, le premier changement que d'Ouville opère par rapport à la structure du texte espagnol est la répartition de l'action et la versification : les sujets des trois pièces ont été redistribués en cinq actes au lieu des trois *jornadas* dont se composent les *comedias*, et la polymétrie qui leur est propre a été abandonnée en faveur de l'alexandrin – seul mètre utilisé sur la scène française.

Des modifications interviennent également dans le but de conformer la pièce française aux règles des unités telles qu'elles étaient définies et de plus en plus respectées en France. En ce qui concerne l'action et la trame de l'intrigue, d'Ouville reste toujours fidèle au texte espagnol. Néanmoins, une lecture des deux pièces – l'espagnole et la française – révèle parfois des changements ou des suppressions réalisés par le dramaturge français pour des questions d'adaptation aux exigences esthétiques en vigueur dans son pays. L'action de *Casa con dos puertas, mala es de guardar* a été reprise sans rien retrancher et celle de *L'Absent chez soy* comporte seulement par rapport au texte de Lope de Vega quelques suppressions telles que les passages prononcés par les écuyers des deux

[554] Colette HELARD-COSNIER, « 'La scène est à Paris' ... de Calderón à d'Ouville », dans : Daniel-Henri PAGEAUX (éd.), *Deux Siècles de relations hispano-françaises. De Commynes à Madame d'Aulnoy*, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 153.

[555] HÉLARD-COSNIER 1987:154.

jeunes filles que d'Ouville a complètement abandonnés dans sa pièce. On se souviendra que leurs propos tournaient autour des conditions d'exercice de leur métier et de leurs difficultés financières[556]. Pour créer *L'Esprit folet*, d'Ouville a cependant simplifié l'action de *La dama duende* en lui enlevant une action secondaire qui correspondait à l'amour concurrent des deux frères de doña Ángela pour leur cousine Beatriz. Celle-ci, devenue Lucinde dans la pièce française, n'y joue qu'un rôle périphérique, prêtant l'oreille à Angélique lorsqu'elle lui raconte ses astuces et jouant le rôle d'une servante au cinquième acte lorsque sa cousine invite Florestan chez elle. D'Ouville intervient donc seulement dans la structure de sa première adaptation.

En 1638, fut publié la première pièce de d'Ouville, la tragi-comédie *Les Trahizons d'Arbiran*. Dans le prologue, le dramaturge expliquait encore :

> quoy que l'Autheur sçache fort bien toutes les regles du Poëme Dramatique ; il ne s'est point voulu assujettir à la rigoureuse Loy de l'Antiquité, qui estoit de restreindre le sujet d'une Piece dans l'espace de vingt-quatre heures : parce qu'il est presque impoßible que quantité d'incidents, comme sont ceux que vous allez voir representer en cette Piece, se soient faits en si peu de temps : que si l'on veut faire passer plusieurs intrigues en ce peu d'espace, il faut necessairement faire de grandes narrations, qui bien souvent sont importunes, quoy qu'elles soient bien deduites. Icy vous n'en trouverez aucune, tout le sujet de la Piece paroist sur la Scene.[557]

La quantité d'incidents relevés dans cette pièce avait amené d'Ouville à accepter un dépassement de la règle des vingt-quatre-heures afin que l'action reste vraisemblable. Or son choix avait été de représenter toute l'action sans utiliser de résumés ou de narrations. Cette même année 1638 a aussi été la date de création de *L'Esprit folet*. À nouveau, d'Ouville s'abstient de résumer l'action de la pièce qui se déroule cette fois-ci en un peu plus de douze heures ! Le résultat a été commenté par Colette Hélard-Cosnier :

> tout est mené tambour battant : Florestan rencontre Angélique à la fin d'une représentation de l'Hôtel de Bourgogne (donc en fin d'après-midi). Il s'installe chez ses hôtes après cette rencontre et annonce qu'il va aller se promener avant le souper (II, 3). Puis il s'habille pour le bal et pendant ce temps, Angélique lui rend visite (III, 9). Au quatrième acte, il rentre du bal avec l'intention de se coucher mais recevant l'invitation pour un rendez-vous à minuit, il se rend au cimetière, d'où il revient au cinquième acte afin de prendre part au festin. La pièce se termine avec la nuit. C'est pire que dans Le Cid ![558]

[556] Voir *El ausente en el lugar*, J. I, v. 79 *sqq.*, éd. 2007:437-438.

[557] « Prologue », *Les Trahizons d'Arbiran*, 1638.

[558] HELARD-COSNIER 1987:156.

En effet, d'Ouville a tassé une intrigue très riche dans un cadre temporel peut-être trop restreint. Qu'en aurait pensé Tirso de Molina qui critiquait déjà la rapidité avec laquelle maintes comédies de cape et d'épée déroulaient une histoire d'amour qui devenait à ses yeux invraisemblable, aussi peu de temps étant laissé aux transports de l'amour et à la jalousie avant le mariage final[559] ! En ce sens, la pièce de Calderón de la Barca ne pèche pas contre toute vraisemblance temporelle étant donné que *La dama duende* se passe en plusieurs jours : la première *jornada* commence par un après-midi et se termine le soir où tous les personnages vont se coucher[560] ; la deuxième *jornada* reprend plusieurs jours plus tard (doña Ángela raconte à sa cousine qu'elle a échangé plusieurs lettres avec l'hôte, et qu'un servant lui sert d'espion pour savoir quand il est sorti pour entrer sans risque dans sa chambre[561]) et se termine la nuit, lorsque don Manuel, ayant oublié des dossiers, rentre à l'imprévu de l'Escorial et surprend la « dama duende » dans sa chambre ; la troisième *jornada* reprend l'action quelques heures plus tard au cours de la nuit et se termine dans la même nuit. Grâce à une distribution sur plusieurs jours, le grand nombre d'incidents que comporte cette pièce est donc traité d'une manière plus vraisemblable dans la *comedia* espagnole. Mais d'Ouville, probablement très soucieux de vouloir répondre dans sa deuxième création à cette « rigoureuse loi de l'Antiquité » qu'il n'avait pas pu respecter dans sa tragi-comédie, a préféré donner un feu d'artifice d'action.

La tâche d'adapter les deux autres pièces espagnoles à l'unité de temps a été moins téméraire. L'action de *Casa con dos puertas, mala es de guardar* se passait en seulement deux journées : la première *jornada* commence très tôt le matin et se termine l'après-midi. La deuxième *jornada* correspond au reste de la journée et se termine presque à l'aube[562]. La troisième *jornada* reprend l'action le jour d'après (ce n'est pas le matin puisque Laura a eu le temps d'aller à Ontígola et de revenir) et se termine pendant la nuit. Pour créer *Les Fausses Véritez*, d'Ouville a réussi à comprimer l'action : le rendez-vous de Lidamant avec Florimonde chez Orasie se passe dans l'après-midi et non pas en début de soirée comme dans la pièce espagnole. En outre, d'Ouville n'a pas cherché à reprendre la journée que

[559] Voir à ce sujet le chapitre 7.3.1. dans la deuxième partie.

[560] Voir les références faites aux v. 971 et v. 987-988, éd. 1999:45 et 46.

[561] *La dama duende*, J. II, v. 1219-1220 et v. 1238-1247, éd. 1999:58 et 59.

[562] On trouve plusieurs références dans les paroles des personnages indiquant qu'il fait nuit. En outre, l'emploi de la lumière est nécessaire (voir *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, J. II, la didascalie avant le vers 1370 indique que la suivante apporte de la lumière. Au vers 1371, un personnage précise qu'il est huit heures et demie. Voir aussi les allusions faites aux vers 1467, 1521, 1528. Les vers 1663, 1905 et 1908 situent l'action à l'aube, « al amanecer »).

Laura passe à Ontígola – Orasie fait semblant d'être allée à la campagne et se trouve donc en début de soirée le même jour chez Florimonde. De cette manière, l'action de la troisième *jornada* est placée dans la même journée que les incidents antérieurs et la pièce française commence le matin, se termine dans la nuit et répond ainsi à la règle des vingt-quatre heures sans trop compromettre la vraisemblance de toute l'action.

El ausente en el lugar n'a subi aucune retouche au niveau temporel pour être adaptée au théâtre français. La pièce de Lope de Vega se passe en à peu près vingt-quatre heures : elle commence le matin – les deux jeunes filles sortant de l'église – et se termine après une longue soirée à l'aube du jour suivant. D'Ouville a seulement avancé de quelques heures ce cycle en faisant commencer sa comédie presque à l'aube – les filles sortant d'un bal – et en la terminant à peu près au même moment le jour d'après. En résumé, on peut conclure sur ce point que d'Ouville cherche à respecter l'unité de temps. Dans sa première comédie, il sacrifie la vraisemblance à cette contrainte, mais dans les deux autres pièces, il réussit à trouver un équilibre qui répond aux deux exigences.

Attardons-nous maintenant sur l'unité de lieu qui était à cette époque, au début des années 1640, la règle que l'on considérait avec le moins de rigueur. Comme le souligne Catherine Dumas,

> [i]l serait […] vain d'opposer […] une conception de gestion de l'espace souple à l'espagnole à une conception française et classique d'un espace figuratif et unitaire. La question du lieu ne se pose pas ainsi en 1639 pour ce genre encore à recréer qu'est la comédie.[563]

Pourtant, d'Ouville cherche aussi à se conformer à l'unité de lieu selon le principe de Corneille en mettant l'action entre les quatre murs d'une ville. C'est par cette règle que s'explique probablement la suppression des premiers moments de *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, l'action y commençant hors d'Ocaña, dans les champs. D'Ouville a donc changé le début en faisant commencer la première scène à l'intérieur de la ville ; toute l'action se déroule entre les appartements de deux maisons différentes disposant chacune de deux portes – celle de Léandre chez qui habitent aussi Lidamant et Florimonde, et celle d'Orasie – ainsi que dans la rue[564]. Un tel agencement multiple était à l'époque

[563] DUMAS 2004:181.

[564] L'action commence au domicile de Léandre et Florimonde et se passe entre leurs chambres respectives (I, 1 et 5 dans la chambre de Florimonde, I, 2-4 dans la chambre de Lidamant). L'acte II se passe principalement dans une chambre de la maison d'Orasie qui dispose d'un cabinet où se cachent les gentilshommes. Les scènes II, 10 et 12 se jouent dans la rue. Aux actes III-V, la maison de Léandre et Florimonde est à nouveau le lieu d'action. Les scènes III, 2 et IV, 1-4 ont lieu dans la chambre de

possible grâce au décor à compartiments. Les différents lieux de l'action se trouvaient tous sur scène, dissimulés par des tapisseries qui se levaient quand l'action s'y déplaçait. Bien que les trois pièces figurent dans *Le Mémoire de Mahelot*, aucune indication sur le décor sur scène n'est donnée. Nous disposons seulement des indications contenues dans le texte. La particularité de ce décor est que le cadre du lieu de l'action s'élargit et se réduit selon la situation : dans certaines scènes, l'action a lieu uniquement dans une chambre, mais parfois elle se joue dans deux chambres simultanément, notamment lorsqu'un personnage se cache tout en suivant l'action qui se passe à côté en faisant des commentaires[565]. Un cas semblable se présente dans *L'Esprit folet*. L'action de cette pièce commence dans la rue et se joue ensuite principalement dans les chambres d'Angélique et de l'hôte Florestan[566]. La particularité du décor consistait en ce qu'une porte tournante faisait communiquer les deux chambres pour permettre aux personnages de passer de l'une à l'autre[567]. Par conséquent, lorsque ce passage secret était utilisé, toute la maison devenait un lieu unique, tandis que dans d'autres scènes, les chambres de Florestan et d'Angélique devaient être considérées séparément[568]. Dans le cas de *L'Absent chez soy*, l'action se répartissait entre quatre lieux

---

Florimonde, les scènes III, 1, 3-4, IV, 4-6 et V, 6-8 dans celle de Lidamant. Les scènes restantes (IV, 7 et V, 1-5) se jouent dans la rue.

565 C'est le cas des premières scènes de l'acte I où Florimonde suit la conversation de Lidamant et de Léandre depuis sa chambre tout en la commentant à sa suivante (voir notamment I, 2, v. 155-158 et I, 3, v. 183-184, éd. 2000:67-68).

566 En effet, les personnages se trouvent dans la rue au début de la pièce (I, 1-4) ; ensuite, après que les deux amis Florestan et Lizidas se reconnaissent, l'action se passe exclusivement à l'intérieur de la maison de ce dernier. Les scènes I, 5-7, III, 1 et 6, IV 1 et 5 V, 2-3 et 6 se jouent exclusivement dans la chambre d'Angélique, tandis que dans la chambre de Florestan se passe l'action de tout l'acte II, de même que les scènes III, 4-5, IV, 2-4 et V, 1, 4-5 et 7. Il faut compter un autre endroit dans cette maison où les deux frères proposent à Florestan d'aller au bal (III, 2), de même qu'un couloir ou une antichambre avant d'entrer dans la chambre de Florestan, étant donné que deux scènes commencent à l'extérieur de cette chambre, avant que les personnages n'y entrent (il s'agit des deux moments où Carrille a peur d'entrer dans la chambre et où il a oublié la chandelle : III, 3 et IV, 2). Cependant, on peut supposer que ces endroits étaient des lieux non définis sur scène, sans propre décor.

Pour une description de la probable mise en scène de *La dama duende*, voir l'article de John Earl VAREY, « *La dama duende* de Calderón: símbolo y escenografía », dans : Luciano GARCÍA LORENZO (éd.), *Calderón*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1983, vol. I, p. 165-183. Il y déchiffre toutes les informations relatives à l'agencement de la scène.

567 En revanche, pour la pièce espagnole, Marc Vitse a bien démontré que les chambres de don Manuel et de doña Ángela ne sont pas contigües. Une reconstruction des indices donnés dans le texte, comme M. Vitse l'a entrepris, révèle que les deux chambres se trouvaient dans deux parties différentes de la maison et que le passage d'un lieu à l'autre passe par une cour intérieure (voir VITSE 2000).

568 La situation des deux chambres en tant que lieu unique se trouve dans les scènes II, 5 et III, 1. Dans le premier cas, Angélique et sa suivante passent de sa chambre à celle de l'hôte. Entre les vers 507 et 522 Isabelle le fait même plusieurs fois. Dans le deuxième cas, Angélique se trouve dans sa chambre avec sa cousine Lucinde. La suivante Isabelle va passer pendant cette scène dans la chambre de Florestan pour aller y chercher une lettre (entre les vers 804 et 808, Isabelle se trouve dans la chambre d'à côté) tandis que les jeunes filles continuent leur conversation dans la chambre d'Angélique.

différents dans une même ville – Paris. Il s'agit des appartements d'Elize, Diane, Clorimand et la rue[569].

Tous les efforts entrepris par d'Ouville sur la structure de ses adaptations lui ont valu la remarque d'Alexandre Cioranescu qui considère : « [qu'il] a été le premier qui, dans le théâtre français, s'est efforcé de donner de nouvelles structures à la *comedia*, l'adaptant à l'idéal classique et à la stricte observation des règles »[570]. Bien entendu, l'initiative prise par d'Ouville constitue une nouveauté par rapport aux trois pièces espagnoles dont il s'est inspiré. Nous verrons dans la section suivante que d'autres apports sont de son fait.

3. Les apports de d'Ouville

Tous les éléments analysés jusqu'ici sont des éléments espagnols restés dans leur état original (le fil de l'action, la répartition fonctionnelle des rôles, les caractéristiques de la plupart des personnages) ou ayant été retravaillés par d'Ouville afin de les adapter au cadre français. Mais se pose la question de savoir si d'Ouville a également introduit des éléments nouveaux pouvant être considérés comme des ajouts.

Une relecture des comédies sous cet angle révèle effectivement quelques timides apports sortis de l'imagination du dramaturge français. Curieusement, ils se cantonnent à la première pièce, *L'Esprit folet*. Dans les deux cas que nous avons relevés, cela concerne des allusions au théâtre français. Premièrement, d'Ouville évoque une réalité culturelle française en faisant référence au stade d'évolution de la comédie française. Conscient de l'évolution que celle-ci avait connue avant ses débuts de dramaturge, d'Ouville fait dire à l'un de ses personnages :

> Qu'on [l'] a mise à tel point, pour en pouvoir joüir,
> Que la plus chaste oreille aujourd'huy peut l'oüir ?
>
> (*L'Esprit folet*, I, 5, v. 163-164, éd. 2000:31)

Rappelons en effet que le théâtre français était à cette époque un théâtre jeune qui se cherchait encore, notamment dans le genre comique. Mais il avait réussi à s'établir grâce

[569] La pièce commence en sortant d'un bal, les deux jeunes filles conversant alors dans la rue (I, 1-5) ; l'action se poursuit dans la rue (I, 5-6) qui sera toujours le lieu d'action de quelques scènes des autres actes servant ainsi de lien lorsque les personnages changent de lieu pour un autre (II, 1 ; III, 4 ; IV, 8-10 et V, 3). La pièce se joue ensuite entre les maisons d'Elize (I, 7 ; II, 1-4 ; III, 5-9 ; V, 1-2 et V, 8-9), de Diane (II, 5-6 ; IV, 1-6 et V, 4-7) et de Clorimant (III, 1-3 et IV, 7). Au total, la comédie se déroule dans quatre lieux différents.

[570] CIORANESCU 1983:276.

aux productions de nombreux auteurs avec le soutien de la couronne – plus précisément celui du cardinal de Richelieu – et aux débats des théoriciens cherchant à perfectionner ce qui deviendra le théâtre classique français. Les grossièretés de la farce avaient été épurées à cette période. Lorsque d'Ouville décide d'écrire sa première comédie, il rend ainsi les honneurs au théâtre des années 1630[571].

Deuxièmement, il évoque sa pièce précédente *Les Trahizons d'Arbiran* [1638] créée un an plus tôt. Bien que Calderón eût l'habitude de citer ses propres pièces ou de faire référence à l'une d'elles dans une autre comédie, il ne cite aucune pièce dans *La dama duende*[572]. Pour sa part, d'Ouville introduit une critique de sa tragi-comédie intégrant ainsi une nouveauté. Licidas commente :

> […] j'ay voulu tantost oüir la Comedie,
> Pour voir un beau sujet dont on a tant parlé,
> Dont l'excellente intrigue est très-bien desmeslé,
> Les fourbes d'ARBIRAN, c'est ainsi qu'on l'appelle,
> Cette piece en effet n'est pas beaucoup nouvelle,
> Les vers n'en sont pas forts, je ne suis pas flateur,
> Quoy que je sois pourtant grand amy de l'autheur,
> Mais dans l'oeconomie, il faut que je confesse,
> Qu'il conduit un sujet avecque tant d'adresse,
> Le remplit d'incidents si beaux et si divers,
> Qu'on excuse aisément la faiblesse des vers.
>
> (*L'Esprit folet*, I, 6, v. 226-236, éd. 2000:34)

Une comparaison de cette évaluation avec le prologue qui accompagne *Les Trahizons d'Arbiran* révèle que les deux critiques ne diffèrent pas beaucoup l'une de l'autre. Dans le

---

[571] Cette allusion à l'élévation du théâtre fait songer aux paroles d'Alcandre dans *L'Illusion comique* de Corneille qui sont une apologie au théâtre de l'époque :

> A présent le Théâtre
> Est en un point si haut qu'un chacun idolâtre,
> Et ce que votre temps voyait avec mépris
> Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
> L'entretien de Paris, le souhait des Provinces,
> Le divertissement le plus doux de nos Princes,
> Les délices du peuple, et le plaisir des grands ;
> (*L'Illusion comique*, V, 6, v. 1781-1788, éd. 1996:687).

[572] Cependant, il cite ou fait allusion à *La dama duende* dans neuf pièces postérieures, l'une d'elles étant *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. Frederick de Armas énumère les autres dans l'un de ses articles, il s'agit de : *Agradecer y no amar*, *El encanto sin encanto*, *El escondido y la tapada*, *El galán fantasma*, *El Joseph de las mujeres*, *Mañanas de Abril y Mayo*, *El secreto a voces* et *Peor está que estaba*, cette dernière ayant servi de source à Brosse et à Boisrobert (voir « 'En Madrid y en una casa' : un palimpsesto de amantes invisibles », dans : Sebastian NEUMEISTER (éd.), *Actas del IX Congreso de la Asociación internacional de Hispanistas*, Frankfurt a. M., Vervuert, 1989, vol. 1, p. 341).

prologue, d'Ouville commente : « Les intrigues sont en quantité & assez bien démeslez ». En même temps, il justifie : « quoy que les Vers ne soient pas bien forts, vous les trouverez assez bien raisonnez, & le sujet fort divertissant »[573]. Bien qu'Alexandre Cioranescu croie voir dans cette citation une correspondance avec la référence de Calderón à une pièce de Mira de Amescua[574], nous pensons que d'Ouville a davantage osé en faisant son autocritique. Selon Lancaster, celle-ci marque une différence avec les références des autres dramaturges français de l'époque[575].

Parmi les petits ajouts de d'Ouville, on relève aussi l'allusion faite à la Gazette. Ce journal, lancé le 30 mai 1631 par Théophraste Renaudot, paraissait toutes les semaines le samedi et rapportait principalement des nouvelles de la Cour et des événements militaires. Dans *L'Absent chez soy*, c'est le valet Géraste qui y fait allusion lorsqu'il s'apprête à partir à la guerre avec son maître et qu'il assure à la suivante incrédule :

> Quoy ? n'en vois-tu pas deux prests d'aller au combat ?
> Lisant des Espagnols la sanglante défaite,
> Tu verras plusieurs fois mon nom dans la Gazette,
> (*L'Absent chez soy*, III, 2, v. 818-820, éd. 2004:108)

Ajoutons enfin un clin d'œil que d'Ouville fait à deux reprises au *Cid* de Corneille. Pendant le duel de Florestan contre Licidas, le valet de ce dernier – Ariste – propose à Carrille de se battre aussi. Son exclamation : « As-tu du cœur ? »[576] est une reprise de la célèbre répartie de don Diègue : « Rodrigue, as-tu du cœur ? »[577] Dans *L'Absent chez soy*, d'Ouville reprend dans les paroles d'Elize le premier hémistiche de l'exclamation de Don Diègue : « Ô rage, ô désespoir ! ô viellesse ennemie ! »[578] lorsqu'elle s'exclame « Ô rage ! ô désespoir ! ô rigueur de mon sort »[579].

---

[573] « Prologue », *Les Trahizons d'Arbiran* [1638].

[574] Voir Alexandre CIORANESCU, « Calderón y el teatro clásico francés », dans : A. CIORANESCU, *Estudios de literatura española comparada*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 1954, p. 165.

[575] LANCASTER 1966, II-1:272. Il commente : « no French dramatist had put into one play such extensive observations concerning another. » Il rapproche ce procédé de celui de Corneille dans sa comédie *La Veuve* où il fait une référence au contenu de *Mélite* (voir LANCASTER 1966, I-2:594).

[576] *L'Esprit folet*, I, 3, v. 77, éd. 2000:27.

[577] CORNEILLE, *Le Cid*, I, 6, v. 263, éd. 1980:719.

[578] CORNEILLE, *Le Cid*, I, 5, v. 235, éd. 1980:718.

[579] *L'Absent chez soy*, IV, 2, v. 1269, éd. 2004:137.

4. Un premier souffle de transculturalité

L'étude de ces premières adaptations de pièces espagnoles nous a montré que les comédies 'à l'espagnole' se nourrissaient à ce moment des deux cultures. D'Ouville a conservé grand nombre d'éléments espagnols (l'action, le comportement des personnages) tout en modifiant certaines caractéristiques (le contexte de l'action) afin de donner à ses pièces une couleur locale française. Mais quel effet cette nouvelle comédie produisait-elle sur le public parisien ? Comment accueillait-il ces pièces venues d'ailleurs ? Leur trouvait-il un attrait particulier ? Les considérait-il comme nouvelles par rapport aux comédies alors produites sur la scène française ? Finalement, ces adaptations recèlent-elles des traits transculturels selon le concept d'Ortiz ? Récapitulons les faits.

Pour commencer, le type d'intrigue était nouveau sur la scène française étant donné qu'il présentait des situations rocambolesques non encore connues du public : des filles à qui l'on interdit de rencontrer l'ami du frère, mais qui par ingéniosité parviennent à établir le contact ; une fille compromise par la visite du fiancé de son amie, visite au cours de laquelle son père fait irruption l'obligeant alors pour des raisons d'honneur au mariage avec le jeune homme – il arrive cependant que la jeune fille parvienne à casser ce compromis pour épouser celui qu'elle aime véritablement. Les intrigues sont ainsi conduites avec beaucoup d'imagination, les actions sont pleines de quiproquos, l'ingéniosité des personnages, surtout des jeunes filles qui surmontent des situations à première vue désespérées, est remarquable. Sans aucun doute, ce type d'intrigue à rebondissement a permis de divertir le public, tout en lui paraissant probablement d'une étonnante fraîcheur de par le rôle émancipé des femmes qui mènent finalement l'action.

Rappelons aussi que ce nouveau type d'intrigue se passe dans un contexte que d'Ouville a francisé dans un cadre parisien avec des personnages qui représentent des gentilshommes français. Cependant, ces personnages pensent, réagissent et subissent les situations de la même manière que leurs modèles respectifs. C'est à travers ce fait que la transculturalité nous semble transparaître. Désignant la création de quelque chose de nouveau à travers la fusion d'éléments de deux cultures, la transculturalité apparaît ici à travers la transplantation de l'action espagnole dans un contexte français et celle des personnages réagissant à toutes les situations de la même manière que leurs homologues espagnols en étant français. En effet, c'est le nouveau contexte qui fait paraître l'action et les personnages sous un autre angle.

Cependant, même si ce que voyait le public français ne correspondait pas au type de comédies habituelles, le fait que l'action se jouait dans un cadre français lui permettait de garder ses points de repère tout en lui donnant une impression de nouveauté. En ce sens, on perçoit la volonté de d'Ouville de ne pas produire des pièces trop étrangères, ce qui aurait été le cas s'il avait adapté la pièce espagnole telle quelle en la traduisant littéralement de l'espagnol en français, la laissant donc en Espagne. Dans ce cas, tout élément méconnu n'aurait pas eu le statut de nouveauté mais d'étranger. Ce fait permet aussi de classer ces comédies de d'Ouville dans la même lignée que les comédies parisiennes de Corneille et d'autres dramaturges français ayant choisi Paris comme lieu d'action.

Il est évident que d'Ouville dans cette première phase des comédies 'à l'espagnole' n'a pas encore la faculté de jouer sur la plasticité des éléments des deux cultures. Ce manque de maturité ne lui permet pas d'atteindre un haut degré de transculturalité. Par exemple, d'Ouville n'a pas créé de personnage type tel qu'il existera quelques années plus tard en la personne de Jodelet. On a bien vu que Carrille était différent de Fabrice et des deux autres valets. L'auteur a donc repris chaque valet tel qu'il apparaissait dans chacune des pièces sans effectuer de grands changements. Cela montre qu'à ce moment, d'Ouville ne disposait pas encore de l'autonomie et de la créativité suffisante pour créer un type de personnage « à la Carrille », un prototype de valet qu'il aurait pu reproduire dans ses autres adaptations. On n'en est pas encore là et il faudra attendre l'arrivée de Scarron pour voir apparaître Jodelet. Pourtant, l'acteur qui interprétera ce rôle quelques années plus tard, Julien Bedeau, faisait déjà partie de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne où ont été créées les quatre premières pièces de d'Ouville. Il aura donc probablement joué le rôle de Carrille dans *L'Esprit folet*, peut-être celui de Fabrice aussi[580].

[580] Julien Bedeau avait été transféré en 1635 à l'Hôtel de Bourgogne et il se produisait encore en 1639 – un contrat attestant que le 18 janvier 1639 il faisait encore partie de la troupe (voir LANCASTER 1966, II-1:21). *L'Esprit folet* ayant été crée en 1638, sa participation dans cette comédie est assez certaine. Entre 1639 et 1643, Bedeau a cependant dû passer au Théâtre du Marais, étant donné que l'on sait qu'il a joué en début 1643 le rôle de Cliton dans *Le Menteur* de Corneille. Si en 1641, il était encore à l'Hôtel de Bourgogne, nous présumons qu'il a également pu interpréter le rôle de Fabrice dans *Les Fausses Véritez*.

CHAPITRE 9

LA DEUXIÈME PHASE (1643-1646) : PIERRE CORNEILLE, BROSSE ET SCARRON, D'OUVILLE – VERS DIFFÉRENTES FORMES D'ADAPTATION

La deuxième phase des comédies 'à l'espagnole' se caractérise par l'arrivée de Pierre Corneille, Brosse et Scarron aux côtés de d'Ouville, lesquels se distingueront de leur précurseur par l'emploi de nouvelles techniques d'adaptation et l'apport d'un certain nombre d'innovations. Huit pièces rentrent dans cette période. Alors que la technique « habiller à la française » est encore dominante, un tournant s'opère et permet le développement des comédies 'à l'espagnole' sous ses différentes formes connues qui seront ensuite reprises et développées dans la troisième phase.

1. Pierre Corneille : L'art d'« habiller à la française »

Au cours de la même saison où il fait représenter *La Mort de Pompée*, fin 1643 - début 1644, Pierre Corneille donne aussi sa première comédie 'à l'espagnole', *Le Menteur*, qu'il publie quelques mois plus tard en 1644. Expliquant dans l'épître les raisons de son choix pour une source espagnole, il avoue que faisant cet emprunt, « je m'en suis trouvé si bien, que je n'ai pas envie que ce soit le dernier que je ferai chez eux [*i.e.* les Espagnols] »[581]. En effet, lors de la saison suivante 1644-45, il fait représenter *La Suite du Menteur*, publiée un an plus tard[582].

À ce moment, Corneille avait déjà créé un grand nombre de comédies – c'est d'ailleurs par le genre comique qu'il commença sa carrière. Mais il ne s'était jusqu'alors jamais inspiré du théâtre espagnol pour aucune de ses comédies[583]. Cependant, il s'était

[581] « Épître », *Le Menteur*, éd. 1984:4.

[582] Certains chercheurs, tels que Jean Serroy, ont voulu voir dans ces deux comédies de Corneille non pas un intermède après une tragi-comédie (*Le Cid*) et trois tragédies (*Horace*, *Cinna* et *Polyeucte*), mais un adieu au genre de la comédie, étant donné que jamais plus dans les trente années suivantes, jusqu'à *Suréna*, il n'écrira de « comédie pure » (la comédie héroïque *Don Sanche d'Aragon* n'étant pas considérée comme une comédie. Voir Jean SERROY, « Notice » à son édition : CORNEILLE, *Le Menteur. La Suite du Menteur*, Paris, Gallimard, 2000, p. 296).

[583] Dans son ouvrage *Corneille et la dramaturgie espagnole* (Tübingen, Gunter Narr, 2002), Liliane Picciola a tenté de rapprocher aussi les premières comédies de Corneille de celles de Lope de Vega pour montrer que le thème espagnol a toujours été présent dans les pièces du dramaturge rouennais. Elle conclut que

déjà tourné vers une source dramatique espagnole pour écrire *Le Cid*, inspiré de la fameuse pièce de Guillén de Castro *Las mocedades del Cid* qui retrace un épisode célèbre de l'histoire d'Espagne – celui du *Cid campeador*, grande figure de la Reconquête espagnole contre les Maures[584]. Mais il s'agit là d'une pièce à sujet historico légendaire que Corneille transforme en tragi-comédie[585]. Ainsi, *Le Menteur* et *La Suite du Menteur* se démarquent de ses créations antérieures. Suivant peut-être les traces de d'Ouville, Corneille change ses références habituelles et adopte le type des *comedias de capa y espada* dont sont tirées ses deux comédies des années 1640. Pour *Le Menteur*, il s'inspire de *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón[586] et pour *La Suite du Menteur,* il se base sur la pièce *Amar sin saber a quién*[587] de Lope de Vega. Les deux modèles espagnols[588] sont cités, comme on l'a vu

---

« les premières comédies de Corneille sont presque toutes imprégnées de culture espagnole sans rien devoir à des modèles » (PICCIOLA 2002:105).

584 Cette pièce paraît dans la *Primera Parte de las comedias de D. Guillén de Castro*, Valencia, F. Mey, 1618. La traduction du titre signifie « La jeunesse du Cid ».

585 Rappelons que ce n'est qu'à partir de l'édition de 1648 que Corneille désigne cette pièce comme étant une tragédie.

586 Cette *comedia* a été publiée pour la première fois dans la *Parte Veynte y dos de las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio y las mejores que hasta ahora han salido*, Zaragoza, Pedro Verges, 1630. Il est aujourd'hui bien connu qu'il s'agit d'un recueil apocryphe, publié sans l'autorisation de l'auteur, et que la véritable édition a vu le jour en août 1635 (voir LOSADA GOYA 1999:450-451). Par erreur, *La verdad sospechosa* a été intégrée dans ce recueil faisant de Lope de Vega l'usurpateur de la paternité de cette pièce sortie de la plume de Juan Ruiz de Alarcón. Celui-ci rapporta l'incident dans le prologue de son propre recueil paru en 1634. Dès lors que Corneille mentionne Lope de Vega comme étant l'auteur de ladite *comedia* qui lui servit de modèle pour *Le Menteur* (voir le chapitre 5, 2.2.2), on en déduit qu'il posséda ou disposa du recueil des pièces de Lope de Vega publié en 1630.

La verdad sospechosa a été publiée la première fois sous le nom de son véritable auteur dans la *Parte segunda de las comedias del licenciado Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1634.

Les deux textes, l'un de 1630, l'autre de 1634, ne sont pas identiques, Ruiz de Alarcón ayant allégé la version de 1634 qu'il avait fait imprimer de son plein gré. Pour une étude des différences entre les deux textes, voir l'article d'Arthur L. OWEN, « *La verdad sospechosa* in the Editions of 1630 and 1634 », *Hispania*, VIII/1, 1925, p. 85-97. Voir aussi l'étude de José MONTERO REGUERA, « *La verdad sospechosa* en sus textos, I : Acotaciones » (dans : Isaías LERNER et *al.* (éds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, vol. II, p. 399-404) ; il y analyse les didascalies qu'Alarcón a changées dans la publication qu'il a accompagnée (celle de 1634) par rapport à l'édition de 1630.

587 Elle parut pour la première fois dans le même recueil des pièces de Lope de Vega que *La verdad sospechosa*, dans la *Parte Veynte y dos de las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio y las mejores que hasta ahora han salido*, Zaragoza, Pedro Verges, 1630. En 1635, elle parut dans l'édition authentique des pièces de son auteur, la *Veintidos Parte perfecta de las comedias del Fénix de España, fray Félix Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de J. González, 1635.

L'une des comédies de d'Ouville portant ce même titre (*Aymer sans savoir qui* [1646]), divers chercheurs au XIX^e^ siècle ont d'abord cru qu'elle était de source espagnole et inspirée de la même pièce que celle que Pierre Corneille avait utilisée. Mais la comparaison réalisée par Arthur Ludwig Stiefel, rapprochant la comédie de d'Ouville de celle de l'Italien Piccolomini titrée *Hortensio,* a montré que malgré le titre révélateur, la comédie de d'Ouville ne se fonde pas sur la pièce de Lope de Vega, mais sur la pièce

dans le chapitre consacré aux péritextes[589]. Corneille ne dissimulait pas ses sources. Il avait d'ailleurs cru pendant longtemps s'être inspiré de deux pièces de Lope de Vega avant de se rendre compte de sa méprise involontaire vers la fin des années 1650[590].

Les caractéristiques des comédies de cape et d'épée nous sont déjà connues – nous les avons étudiées dans la deuxième partie de ce travail et nous les avons également évoquées en traitant les premières pièces de d'Ouville. L'objet de nos travaux ici est d'analyser la manière selon laquelle Corneille a adapté ce genre de pièce au théâtre français tout en mettant en évidence les traits transculturels susceptibles de transparaître. Mais auparavant, il faut rappeler que la *comedia* de Juan Ruiz de Alarcón diffère quelque peu des *comedias de capa y espada* que nous avons étudiées jusqu'à présent. Bien qu'elle appartienne au sous-genre de cape et d'épée, elle est aussi moralisatrice. En effet, dans l'histoire du théâtre espagnol, *La verdad sospechosa* est classée parmi les *comedias morales alarconianas*[591], un groupe de pièces qu'Ángel Valbuena Prat définit comme « un genre urbain dont l'intrigue appartient normalement aux pièces de cape et d'épée tout en se proposant de dénoncer un vice à travers l'ironie et un dénouement exemplaire »[592]. Le vice dénoncé dans le cas de *La verdad sospechosa* est le mensonge et le dénouement se veut également exemplaire : à cause de tous ses mensonges, le personnage en question, don

---

italienne (voir Arthur Ludwig STIEFEL, « Die Nachahmung italienischer Dramen bei einigen Vorläufern Molières », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 27, 1904, p. 189-265).

588 Nous précisons ici la signification des titres dans leur traduction : « La vérité suspecte » pour la pièce de Juan Ruiz de Alarcón et « Aimer sans savoir qui » pour celle de Lope de Vega.

589 Voir le chapitre 6 dans la deuxième partie.

590 Étant donné que Pierre Corneille ne cite Juan Ruiz de Alarcón comme auteur de *La verdad sospechosa* dans aucune de ses éditions entre 1644 et 1657 et que ce n'est que dans la publication de 1660 qu'il le mentionne en tant que tel, il est à supposer, comme l'avance Liliane Picciola, que Corneille a appris cette erreur d'attribution de *La verdad sospechosa* entre 1657 et 1660 (voir *Le Menteur*, éd. 1996:204, n. 3). Dans l'« Examen » du *Menteur* de 1660, Corneille précise avoir remarqué cette erreur après avoir lu un volume de Juan Ruiz de Alarcón où ce dernier réclamait la paternité de cette pièce (il s'agit là sans doute de la *Parte segunda de las comedias…* de Juan Ruiz d'Alarcón, 1634). Comme le fait remarquer Ernest Martinenche, cela prouve que l'auteur du *Menteur* a continué à lire des recueils de *comedias*, même lorsqu'il ne les adaptait plus pour la scène française (MARTINENCHE [1900] 1970:243).

591 Voir par exemple Ángel VALBUENA PRAT, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguera, 1956, p. 191 et ARELLANO 2005:285.

592 C'est nous qui traduisons. Le passage dans l'original est le suivant : « Pudiéramos definir la 'comedia moral alarconiana', como un género urbano, cuya intriga suele pertenecer a las obras de capa y espada, y que, por medio de la ironía y el desenlace ejemplar se propone fustigar un vicio. » (VALBUENA PRAT 1956:191).

Ignacio Arellano, ayant fourni la classification la plus actuelle des *comedias* de Juan Ruiz de Alarcón, regroupe *La verdad sospechosa* et *Las paredes oyen* et souligne leur ton moralisateur avec un penchant satirique dénonçant les vices du personnage principal, en l'occurrence le mensonge et la calomnie. Le schéma de comédie de cape et d'épée y reste présent (ARELLANO 1995:285 et 289).

García, ne se marie finalement pas avec la femme qu'il aime mais avec celle qui lui correspond à la fin de l'histoire. Cette fin atypique pour une comédie de cape et d'épée a été le sujet de nombreuses réflexions et études parmi les chercheurs espagnols[593].

Dans notre étude, il sera intéressant de savoir si le statut original de cette pièce alarconienne a donné lieu à une adaptation différente de celles que l'on a pu analyser jusqu'à présent. Notons que *La verdad sospechosa* est la seule pièce de Juan Ruiz de Alarcón qui a été adaptée à la scène française au XVII[e] siècle[594]. La source choisie pour *La Suite du Menteur*, la pièce lopesque *Amar sin saber a quién*, se rapporte quant à elle au genre des comédies de cape et d'épée et ne montre aucune particularité. Comment Corneille a-t-il donc adapté ces deux différents modèles qu'il a également réussi à relayer en deux séquences successives ? La création d'une suite est une nouveauté à l'époque. Elle restera d'ailleurs un cas unique puisque tous les autres dramaturges ayant créé plus d'une comédie 'à l'espagnole' ont écrit des pièces indépendantes. Outre cette particularité, nous nous posons aussi la question de savoir si les deux *comedias*, du fait de leurs caractéristiques différentes, ont conduit à deux formes d'adaptation différentes.

Pour commencer, nous savons déjà que les actions du *Menteur* et de *La Suite du Menteur* se déroulent toutes deux en France. Cette transposition du lieu espagnol en un lieu en France permet dans un premier temps de rapprocher la méthode d'adaptation de

---

[593] Certains voient ce dénouement final comme la conséquence des menteries de don García qui reçoit sa juste punition (voir J. M. CASTRO Y CALVO, « El resentimiento de la moral en el teatro de D. Juan Ruiz de Alarcón », *Revista de Filología Española*, 26, 1942, p. 282-297 et John BROOKS, « *La verdad sospechosa*, the Source and Purpose », *Hispania*, 15, 1932, p. 243-252). D'autres, succombant à la sympathie du personnage (comme le fait constater Soons, « it is impossible to hate García », C. A. SOONS, « *La verdad sospechosa* in its Epoch », *Romanische Forschungen*, 74, 1962, p. 399), considèrent la fin quelque peu dure, puisque le fait que don García prit Jacinta pour Lucrecia n'est pas la conséquence d'un mensonge, comme le souligne entre autres Leonard DiLillo (« Moral purpose in Ruiz de Alarcón's *La verdad sospechosa* », *Hispania*, 56, 1973, p. 255). De son côté, Louise Fothergill-Payne essaie de démontrer le message positif de la fin de cette pièce qu'elle interprète comme un « desenlace feliz » étant donné que Jacinta se lie avec le gentilhomme courtisan qui répond à ses exigences, et que don García épouse la discrète Lucrecia qui probablement se révélera à la longue être le meilleur parti (voir Louise FOTHERGILL-PAYNE, « La justicia poética de *La verdad sospechosa* », *Romanische Forschungen*, 83, 1971, p. 588-595).

[594] Par conséquent, on peut être tenté de penser que l'œuvre de Juan Ruiz de Alarcón se prêtait moins à la création de comédies 'à l'espagnole'. Toutefois, il est possible que la faible part d'adaptation des œuvres de cet auteur d'origine mexicaine soit due au fait que les recueils de ses pièces n'arrivaient pas jusqu'en France ou n'étaient pas demandés (rappelons que Pierre Corneille eut accès à *La verdad sospechosa* du fait de sa publication par erreur entre les pièces de Lope de Vega, ce célèbre auteur espagnol. Il est évident que les dramaturges français privilégiaient les pièces des grands auteurs). L'imitation de *La verdad sospechosa* de Corneille n'est toutefois pas la seule à avoir été tirée de cette *comedia*. Comme le montre le travail de Michael Jones, cette pièce a été reprise au XVIII[e] siècle par trois fois par des auteurs anglais et italiens (voir Michael JONES, « Five Liars : French, English and Italian Imitations of *La verdad sospechosa* », *A.U.M.L.A.*, 62, 1984, p. 192-207).

Corneille de celle de d'Ouville, lequel a transporté l'action de ses trois premières pièces à Paris. L'étude des pièces de d'Ouville nous a révélé des éléments transculturels surgis du croisement d'éléments appartenant aux deux cultures dramatiques espagnole et française. Qu'en est-il des comédies de Corneille ? Suit-il le même procédé que son prédécesseur ou emprunte-t-il une voie différente ? Rappelons ici que Corneille avait déjà écrit des comédies dont une partie se caractérisait comme étant des comédies urbaines reflétant l'ambiance parisienne de l'époque. Il n'est donc pas à exclure qu'il se soit rapproché de ses créations de jeunesse. L'analyse des deux pièces nous apportera des réponses et nous montrera aussi comment la comédie 'à l'espagnole' sous l'influence de Corneille a pu évoluer dans sa deuxième phase.

1.1. Deux pièces « habillées à la française »

Dans l'avis au lecteur qui précède *Le Menteur*, Corneille explique avoir « entièrement dépaysé les sujets pour les habiller à la française »[595]. Il précise dans la suite de ce même avis que, si les situations qui se trouvent dans cette comédie sont entièrement de l'invention de l'auteur espagnol, « [p]our le reste, [il] en [a] pris tout ce qui s'est pu accommoder à notre usage »[596]. Ce constat révèle d'un côté que Corneille a choisi dans son modèle les éléments qu'il pouvait transformer en des éléments français, de l'autre qu'il a voulu donner une pièce complètement française sans laisser aucune trace de la source espagnole. Une étude de la manière dont Corneille a réalisé la francisation de ses deux modèles nous aidera à déterminer si des traces espagnoles subsistent néanmoins ou sont en effet inexistantes – ce qui entraînerait dans ce cas une absence de transculturalité.

1.1.1. Deux inventions espagnoles reprises et personnalisées

Tout d'abord, Corneille est sous le charme de son modèle comme il l'exprime dans l'avis au lecteur :

> [L]'invention de celle-ci me charme tellement, que je ne trouve rien à mon gré qui lui soit comparable en ce genre, ni parmi les Anciens, ni parmi les Modernes. Elle est toute spirituelle depuis le commencement jusqu'à la fin, et les incidents si justes et si

[595] *Le Menteur*, « Au lecteur », éd. 1984:4.

[596] *Le Menteur*, « Au lecteur », éd. 1984:5.

> gracieux, qu'il faut être à mon avis de bien mauvaise humeur pour n'en approuver pas la conduite, et n'en aimer la représentation.[597]

Cette pièce relate l'histoire du jeune « menteur » qui arrive à la capitale et qui, le premier jour, s'éprend d'une jeune demoiselle qu'il commence à courtiser. Le fait qu'il se trompe sur son nom, qu'il l'appelle par le prénom de son amie à elle, marque le début d'un quiproquo qui n'est clarifié qu'à la fin de la pièce. Les mensonges intercalés du jeune héros cherchant à impressionner sa bien-aimée et ses amis, puis à détourner les plans de mariage tracés par son père forment l'imbroglio de la pièce dont les incidents sont qualifiés par le dramaturge français de « justes » et « gracieux ». Jusqu'à la fin du troisième acte, l'intrigue construite par Pierre Corneille sur les données de Juan Ruiz de Alarcón est dans l'ensemble fidèle au modèle. Un changement fondamental concerne néanmoins le retranchement du premier *cuadro* (tableau) de la *comedia*. Ce choix se justifie probablement par le fait que Corneille cherchait à resserrer le cadre temporaire de l'action[598]. La conséquence de cette suppression est que le public ignore au début de la pièce que Dorante est enclin aux mensonges jusqu'à ce qu'il mente effectivement, mensonge que son valet se permet de relever spontanément. En revanche, dans *La verdad sospechosa*, suite aux révélations du lettré qui avait accompagné don García lors de son séjour à Salamanque, don Beltrán – le père – et donc le public aussi sont informés très tôt du vice du jeune homme. Corneille a également effectué quelques changements dans la chronologie des faits, notamment dans la partie qui correspond à la deuxième *jornada* qu'il a distribuée différemment par rapport au modèle espagnol[599]. Cette transformation n'a cependant aucune influence sur l'action de la pièce elle-même.

Il en est autrement dans l'adaptation de la troisième *jornada* qui correspond à la partie que Corneille a modifié le plus. Comme nous l'avons déjà mentionné au début du chapitre, le but recherché par Juan Ruiz de Alarcón était de dénoncer satiriquement dans sa pièce le vice du mensonge. Pour cette raison, *La verdad sospechosa* se caractérise comme

---

[597] *Le Menteur*, « Au lecteur », éd. 1984:5.

[598] Ce premier tableau de *La verdad sospechosa* se passe un jour avant que don García ne se promène dans la capitale, qu'il ne croise Jacinta et ne tombe amoureux d'elle. Pour sa part, Corneille introduit sa pièce directement par la promenade de Dorante dans Paris.

[599] Dans la pièce française, Dorante se promène avec son père qui lui annonce qu'il veut le marier (II, 5) et reçoit ensuite la lettre de Lucrèce et la provocation en duel d'Alcippe (II, 6-8). Ce duel a lieu aussitôt après, entre les deux actes, étant donné qu'au début du troisième acte, Philiste arrive pour séparer les deux hommes. Dans la *comedia*, don García reçoit la lettre de Lucrecia et un cartel de don Juan au début de la deuxième *jornada*, c'est-à-dire avant la sortie à cheval avec son père pendant laquelle il apprend les projets de celui-ci de vouloir le marier. Le duel a lieu après cet entretien, ouvrant un nouveau tableau.

une *comedia moral*, ce qui lui confère une place particulière dans la littérature dramatique espagnole de cette époque. Mais Corneille ne cherchait pas à transmette un tel message à son public. Quelques années plus tard, en analysant la composition de cette pièce, il justifie les transformations qu'il a réalisées par rapport à son modèle. Décrivant le dénouement de la *comedia*, il arrive à la conclusion :

> Pour moi, j'ai trouvé cette manière de finir un peu dure, et cru qu'un mariage moins violenté serait plus au goût de notre auditoire. C'est ce qui m'a obligé à lui donner [à Dorante] une pente vers la personne de Lucrèce au cinquième acte, afin qu'après qu'il a reconnu sa méprise aux noms, il fasse de nécessité vertu de meilleure grâce, et que la comédie se termine avec pleine tranquillité de tous côtés.[600]

Pour cette raison, ses deux derniers actes sont conçus autrement pour aboutir à un dénouement différent correspondant davantage à la fin heureuse des comédies françaises qui se terminent volontiers par un double mariage. Ainsi, tout en reprenant quelques épisodes de la troisième *jornada* de la pièce espagnole[601], Pierre Corneille s'éloigne de son modèle en intégrant de nouvelles scènes, mais surtout en préparant une fin heureuse pour son héros : Dorante prend conscience de ses sentiments pour la véritable Lucrèce avec laquelle il se marie finalement une fois la confusion des noms levée[602].

La manière selon laquelle Corneille a repris le sujet de son modèle espagnol montre qu'il a fait des choix entre les éléments de l'intrigue à reprendre et ceux à remplacer par de nouvelles idées. Il ne s'agit donc pas d'un travail de seule traduction ou de réécriture dans le cadre d'un nouveau contexte géographique et culturel – comme cela était le cas pour les premières comédies de d'Ouville –, mais aussi de création. Tout en imitant un « original », comme il l'avoue à plusieurs reprises, Corneille innove aussi : il innove pour répondre aux attentes du public qui appréciait de plus en plus les comédies tirées de l'espagnol et adaptées à une réalité française.

---

[600] *Le Menteur*, « Examen », éd. 1984:8.

[601] Corneille reprend de la troisième *jornada* le mensonge de Dorante expliquant à son valet avoir tué Alcippe (IV, 1-3), la situation compromettante avec la lettre que Géronte écrit au supposé beau-père de Dorante (IV, 4) et la conversation de Clarice et Lucrèce sur leurs sentiments (IV, 9).

[602] Ainsi, Corneille a remplacé le tableau qui se déroule dans le cloître de la Madalena. C'est à cet endroit que Lucrecia a donné rendez-vous à don García. Dans la pièce espagnole, les jeunes filles étaient voilées, empêchant que don García ne les reconnaisse ; le jeune homme, suivant l'indication du valet selon laquelle Lucrecia est celle qui tient la lettre, se dirige vers cette fille, sans savoir que Lucrecia avait passé entre temps la lettre à son amie Jacinta. Don García ne va apprendre cette confusion d'identité que dans la dernière scène au moment où on lui révèle l'identité de la véritable Lucrecia. Corneille a laissé l'action se poursuivre sur la Place Royale. En effet, c'est à cet endroit que Dorante croise les deux demoiselles, qu'il comprend qu'il s'est trompé sur leurs identités et qu'il retourne la situation (V, 6, éd. 1984:84-90).

Mais les innovations dans *Le Menteur* sont peut-être liées à la particularité de sa source *La verdad sospechosa*. Dans ce cas, *La Suite du Menteur*, adaptée d'une *comedia* typique de cape et d'épée, devrait présenter des différences de traitement. Une comparaison des deux intrigues, celle de *La Suite du Menteur* avec celle d'*Amar sin saber a quién*, révèle que, mis à part quelques retranchements et réductions de texte[603], voire la suppression d'une action secondaire[604], le fil de l'action espagnole est en fait fidèlement repris par le dramaturge français. Le dénouement de la pièce est également identique à celui du modèle qui correspond à une fin typique de comédie. L'originalité de cette deuxième pièce de Corneille réside plutôt dans le fait qu'elle se présente comme une « suite » et qu'elle devait donc concorder avec la pièce précédente malgré les origines différentes des deux modèles espagnols. Le lien entre les deux comédies se fait dans la première scène de *La Suite du Menteur* : Dorante et Cliton se revoient après deux ans de séparation et le valet raconte à son maître les événements survenus depuis qu'il a pris la fuite la veille de son mariage avec Lucrèce. D'autres allusions à des épisodes du *Menteur* apparaissent de façon éparse tout au long de la pièce[605], surtout à la fin lorsque Philiste présente à tous l'édition imprimée du *Menteur*[606].

---

[603] Il s'agit notamment de longs passages descriptifs ou poétiques qui ont été raccourcis et en partie supprimés, comme par exemple la description des circonstances qui ont conduit au duel entre don Fernando et don Pedro (*Amar sin saber a quién*, J. I, 8, éd. 1951:14-18, cf. *La Suite du Menteur*, II, 2, éd. 1984:124-126), les déclarations d'amour que don Juan fait à Leonarda lorsque celle-ci lui rend visite en prison (J. II, 6, éd. 1951:48-49, cf. *La Suite du Menteur*, III, 3, éd. 1984:144-149) ou les explications qu'il lui donne à la fin sur les faits qui l'obligent à la quitter (J. III, 7, éd. 1951:83-88).

[604] En supprimant le personnage de Lisena, Corneille a allégé la pièce d'une action secondaire autour d'elle. Lisena avait été la maîtresse de don Fernando avant de le quitter pour don Pedro, qui se révèle être l'adversaire qui meurt en duel de la main de don Fernando. Lisena fait des reproches à don Fernando d'avoir tué l'homme qu'elle aimait, tandis que lui se plaint d'avoir été rejeté par elle (*Amar sin saber a quién*, J. II, 8, éd. 1951:52-55. Camille Pitollet souligne dans son édition l'analogie de cette scène avec celle de Jimena dans *Las Mocedades del Cid*, voir éd. 1951:52, n. 119). Outre que ce personnage n'apporte rien à l'action principale et qu'il n'apparaît que très rarement (sa première apparition n'a lieu qu'au milieu de la deuxième *jornada* ; dans la troisième *jornada*, il intervient occasionnellement en montrant de l'intérêt pour don Juan, J. III, 2, 6, 12-13, 18-19), il ne contribue qu'à clore la *comedia* par un double mariage, étant donné qu'en plus de don Juan et Leonarda, elle forme avec don Fernando le deuxième couple de mariés (voir J. III, 19, éd. 1951:101-102).

[605] C'est notamment le cas dans des situations où Cliton veut se rassurer que ce que raconte Dorante n'est pas un mensonge.

[606] Plus tard, en analysant sa pièce, Pierre Corneille reconnaît que ces nombreuses allusions présentaient des désavantages pour qui ne se souvenait pas complètement de la pièce précédente. Dans son examen publié en 1660, il croit voir dans ce désavantage l'une des raisons pour lesquelles cette pièce n'a eu qu'un petit succès : « [l]'obscurité que fait en celle-ci le rapport à l'autre a pu contribuer quelque chose à sa disgrâce, y ayant beaucoup de choses qu'on ne peut entendre, si l'on n'a l'idée présente du *Menteur*. » (*La Suite du Menteur*, « Examen », éd. 1984:99).

1.1.2. Des *Platerías* aux Tuileries, la transposition de l'action en France

Transplantant le lieu de l'action en France, Pierre Corneille a tenté – au moins dans *Le Menteur* – de recréer une ambiance parisienne, familière au public qui fréquentait le Théâtre du Marais[607], en correspondance avec celle de la pièce espagnole. Ainsi, la rencontre entre Dorante et les deux jeunes demoiselles Clarice et Lucrèce au premier acte se déroule aux Tuileries, « [l]e pays du beau monde et des galanteries »[608], comme le désigne Dorante. C'est un endroit différent de celui que proposait la pièce espagnole où la rencontre prend place dans *las Platerías* (l'orfèvrerie) se situant dans la *calle Mayor*, l'une des rues les plus grandes et les plus fréquentées de Madrid ; c'était une rue commerciale, connue pour ses magasins de luxe[609]. Les quatre autres actes de la comédie de Corneille se jouent sur la Place Royale, au cœur du Marais, un lieu de fêtes et de promenade et, à l'époque, l'un des quartiers huppés de Paris. Clarice et Lucrèce y habitent[610] et le domicile de Dorante est tout proche, ce qui positionne les personnages français dans un milieu aisé appartenant à l'aristocratie parisienne. C'est le milieu aussi dont sont issus les protagonistes espagnols qui habitent quant à eux à la Vitoria, l'un des quartiers chics de la capitale espagnole, également réputé pour être un lieu de galanterie[611]. En transposant le sujet en bord de Seine, Corneille a donc choisi un contexte comparable à celui qui régnait dans la *comedia*.

---

[607] C'est dans ce théâtre que *Le Menteur* et *La Suite du Menteur* ont été représentées. L'indication que donne Dorante dans *La Suite du Menteur* ne laisse aucun doute. Lorsque Philiste montre « *Le Menteur* imprimé », il explique aux présents : « Oui, je sais ce que c'est, […] / C'est une Comédie, où pour parler sans fard / Philiste ainsi que moi doit avoir quelque part : / Au sortir d'écolier j'eus certaine aventure / Qui me met là-dedans en fort bonne posture, / On la joue au Marais sous le nom du *Menteur*. » (*La Suite du Menteur*, V, 5, v. 1903 *sqq*., éd. 1984:185, var. *b*, p. 1261. Notons que ce vers et donc cette allusion n'existe que dans les éditions antérieures à 1660. À partir de 1660, le passage dans lequel il est intégré ne figure plus).

[608] *Le Menteur*, I, 1, v. 6, éd. 1984:9.

[609] Pour montrer à Jacinta sa générosité (don García s'étant fait passer pour un indien, il se voit confronté à la réputation qu'ont ceux-ci d'être avares), il l'invite à choisir des bijoux pour les lui offrir. La jeune fille accepte seulement la proposition, mais pas le cadeau (voir *La verdad sospechosa*, J. I, v. 501 *sqq*., éd. 1999:86-88).

[610] C'est Cliton qui nous fournit cette information, voir *Le Menteur*, I, 4, v. 198-199, éd. 1984:16.

[611] Selon Juan Oleza et Teresa Ferrer, les personnages de *La verdad sospechosa* ne seraient pas issus de la moyenne noblesse et de la chevalerie urbaine, mais de la grande noblesse courtisane. Ces deux chercheurs justifient leur position par l'influence que don Beltrán manifeste auprès du *letrado* qui arrive avec don García de Salamanque et à qui il promet un poste de *corregidor* au Conseil. En toute logique, cette promesse ne peut provenir que de quelqu'un ayant les faveurs du Roi (voir éd. 1986:220. Voir aussi José MONTERO REGUERA, « Nobleza, mentira y reformación de costumbres (sobre el sentido de *La verdad sospechosa*) », dans : Pierre CIVIL (éd.), *Siglos dorados. Homenaje a Augustín Redondo*, vol. II, Madrid, Castalia, 2004, p. 1013).

Le fait que Dorante revienne à Paris après plusieurs années d'absence lui confère un statut d'« étranger » dont les changements et les nouveautés architecturales de la capitale l'interpellent. Pendant la promenade avec son père, lorsque celui-ci s'extasie de « l'ordre […] rare et beau de ces grands bâtiments »[612] se référant à ceux de la Place Royale – alors toute neuve –, le jeune homme avoue :

> Paris semble à mes yeux un pays de Romans,
> J'y croyais ce matin voir une Île enchantée ;
> Je la laissai déserte, et la trouve habitée.
> Quelque Amphion nouveau, sans l'aide des maçons,
> En superbes Palais a changé ses buissons.
>
> (*Le Menteur*, II, 5, v. 552-556, éd. 1984:33)

On rencontre la même admiration – rappelons-le – chez Florestan dans *L'Esprit folet* à son arrivée à Paris[613]. Cependant, Dorante, en compagnie de son père, apprend tous les aménagements réalisés dans la capitale de la part d'un citoyen qui en a été témoin :

> Paris voit tous les jours de ces Métamorphoses.
> Dans tout le Pré-aux-Clercs tu verras mêmes choses,
> Et l'Univers entier ne peut rien voir d'égal
> Aux superbes dehors du Palais Cardinal.
> Toute une ville entière avec pompe bâtie,
> Semble d'un vieux fossé par miracle sortie,
> Et nous fait présumer, à ses superbes toits,
> Que tous ses habitants, sont des Dieux ou des Rois.
>
> (*Le Menteur*, II, 5, v. 557-564, éd. 1984:33)

Ce petit intermède entre père et fils donne au dramaturge français l'occasion de se rapprocher de son public en faisant l'éloge des métamorphoses bien connues de la capitale réalisées sous le règne de Louis XIII et du Cardinal de Richelieu, tous deux disparus dans l'année qui précéda la création du *Menteur*[614]. Un tel passage n'existe pas dans la pièce espagnole où cependant les références à divers lieux dans Madrid ne manquent pas. Mais elles sont plutôt employées comme des indications pour le public : le quartier de la Vitoria, le *Soto* – emplacement au bord du fleuve Manzanares connu comme lieu de fêtes et de

[612] *Le Menteur*, II, 5, v. 551, éd. 1984:33.

[613] D'OUVILLE, *L'Esprit folet*, I, 1, v. 1-11, éd. 2000:24.

[614] En cela, Corneille reprend un style urbain semblable à celui que l'on connaît dans l'une de ses comédies antérieures, *La Galerie du Palais*.

pique-niques –, l'ermite de San Blas – connu comme lieu de rendez-vous pour les duels –, la promenade d'Atocha – avenue fréquentée par la Cour –, l'église de la Magdalena dans le couvent des Augustines. Juan Ruiz de Alarcón se sert des connotations de chaque lieu pour dépeindre un décor que le public espagnol devait s'imaginer, tandis que Pierre Corneille, se limitant à seulement deux lieux, met l'accent sur l'esthétique des monuments et lieux parisiens qu'il évoque.

Dans *La Suite du Menteur*, les références sont moins nombreuses. On apprend certes dès le début que la scène se passe à Lyon grâce à Cliton qui, ayant retrouvé son maître, s'exclame :

> Quel charme, quel désordre, ou quelle raillerie,
> Des prisons de Lyon fait votre hôtellerie ?
>
> (*La Suite du Menteur*, I, 1, v. 3-4, éd. 1984:101)

Plus loin, Mélisse révèle qu'elle habite place Bellecour, qui était à Lyon ce que la Place Royale était à Paris[615]. Mais étant donné que l'action se déroule la plupart du temps à la prison et que ce n'est qu'à partir du quatrième acte que le lieu de l'action est transposé en la demeure de Cléandre et de Mélisse (tantôt à l'intérieur, tantôt à l'extérieur[616]), les références à la ville de Lyon, à des monuments ou à des lieux connus sont inexistantes, même si les scènes qui se passent dans les rues lyonnaises auraient présenté une occasion propice à leur intégration. Cela s'explique probablement par le fait que ces références étaient éloignées du public parisien. Pourtant, dans son modèle *Amar sin saber a quién*, la ville de Tolède, ses différents quartiers et monuments ainsi que d'autres villes espagnoles

[615] Voir *La Suite du Menteur*, III, 3, v. 1087, éd. 1984:149. Liliane Picciola fait cependant remarquer que la place Bellecour n'était curieusement pas terminée à l'époque où *La Suite du Menteur* fut créée. Elle comptait certes quelques somptueuses maisons et des allées de tilleuls, mais ses travaux se poursuivirent jusqu'au XVIII^e^ siècle (voir éd. 1996:359, n. 189 au v. 1087). Ceci dit, elle était déjà l'une des places les plus connues de la ville de Lyon et par conséquent une référence connue du public.

[616] À l'exception des trois premières scènes du deuxième acte, l'action se déroule à la prison dans les trois premiers actes. Tous les personnages qui apparaissent dans cette pièce viennent rendre visite à Dorante « dans la maison du Roi ». En revanche, à partir du quatrième acte, le lieu de l'action est transféré au domicile de Cléandre et Mélisse, un lieu « doté de deux structures distinctes (intérieur-extérieur) », comme le fait remarquer Catherine Dumas (DUMAS 2004:229). En effet, les scènes où se trament les intrigues se déroulent à l'intérieur de la maison (il s'agit des trois premières scènes du deuxième et du quatrième acte. Y sont relatés les accords entre frère et sœur pour aider le gentilhomme qui a évité à Cléandre d'aller en prison, ainsi que les confidences entre Mélisse et sa suivante à laquelle elle avoue ses véritables sentiments pour l'étranger). En revanche, les scènes où figure Dorante (IV, 4-9 et V) se passent à l'extérieur de la maison (l'entretien au-dessous de la fenêtre de Mélisse, la décision de Dorante de partir pour céder à son ami la femme qu'il aime).

sont beaucoup plus présents[617] – Lope de Vega ayant intégré de la couleur locale conformément au goût de son public.

Disposant de deux modèles riches en références à des lieux et monuments des villes espagnoles où se déroulait l'action de la pièce, Corneille a uniquement repris les indications d'ordre basique, transposant le sujet d'une capitale à une autre (Madrid-Paris) ou d'une grande ville connue à une autre (Tolède-Lyon), cherchant en cela à trouver une équivalence française au cadre espagnol comme c'est le cas de la Place Royale pour le quartier de la Vitoria. Mais il ne se perd jamais dans des détails topographiques qui étaient une spécialité des dramaturges espagnols.

1.1.3. La transformation des personnages en des Parisiens et des Lyonnais

Faisant partie de la société parisienne et lyonnaise, les protagonistes dans les deux comédies de Corneille portent des noms français : Lucrèce, Clarice, Mélisse pour les femmes ; Dorante, Alcippe, Philiste et Cléandre pour les hommes, pour ne citer que les plus représentatifs. Tous ces noms sont courants dans la société française. Mais à quel degré ces personnages sont-ils vraiment français ? Montrent-ils toutefois dans leur caractère ou dans leur comportement des nuances qui les rapprochent de leurs modèles espagnols ? Comme la méthode d'adaptation de Corneille paraît jusqu'à présent congruente avec celle utilisée par d'Ouville, laquelle s'est révélée être transculturelle dans l'adaptation des personnages justement, nous nous posons la même question à propos des personnages évoluant dans *Le Menteur* et *La Suite du Menteur*.

Les jeunes hommes dans *Le Menteur*, Dorante, Alcippe et Philiste sont tous les trois dépeints comme des gentilshommes issus de la bonne société parisienne. Dès le début, on

[617] Pour donner quelques exemples de la couleur locale que prête Lope de Vega à sa *comedia*, citons le Château-fort de San Cervantes (J. I, 1, v. 1-2, éd. 1951:7) qui se trouve à l'entrée de Tolède défendant le pont d'Alcántara et qui était par son emplacement à l'extérieur de la ville l'endroit choisi pour les duels – interdits comme on le sait à l'époque. C'est d'ailleurs à cet endroit que se déroule le duel entre don Fernando et don Pedro. Lorsque don Fernando raconte ensuite à sa sœur les circonstances dans lesquelles il s'est vu obligé de proposer le duel à don Pedro, il fait des descriptions précises des différentes parties de l'intérieur de la cathédrale de Tolède, faisant allusion à « la nave San Cristóbal » qui se trouve dans « la Iglesia Mayor » et à la « puerta de los Leones » (voir J. I, 8, v. 194, v. 196 et v. 260, éd. 1951:14 et 16). À plusieurs reprises, on apprend que don Juan et son valet sont originaires de Séville (J. I, 3, v. 37, éd. 1951:8, J. III, 4, v. 2184, éd. 1951:77). Par métonymie, Limón précise avoir grandi « en el Arenal » faisant évidemment référence à Séville (J. II, 6, v. 1208, éd. 1951:47). Lorsque Leonarda indique à don Juan le lieu de son domicile, elle précise qu'elle habite à proximité de « San Miguel el Alto », l'une des églises de Tolède qui se trouve près de l'Alcázar (J. II, 6, v. 1298, éd. 1951:50, voir aussi J. II, 10, v. 1559-1560, éd. 1951:57). Dans cette *comedia* toledane, il est également fait allusion à la Plaza Mayor de Madrid (voir les commentaires de Limón, J. II, 10, v. 1504 *sqq*., et v. 1567-1568, éd. 1951:56 et 58).

apprend que Dorante, rôle principal et pendant de don García de *La verdad sospechosa*, vient de rentrer de Poitiers où il a suivi des études de droit à l'université. Il arrive donc en tant qu'étudiant à la capitale – un statut qu'il rejette cependant, d'autant plus qu'il a enfin reçu la permission de son père d'abandonner le droit pour se consacrer à une carrière militaire[618]. Ainsi Dorante nous est présenté comme un rebelle et un anticonformiste qui réussit à échapper à un destin tracé par son père. Cette première information sur la vie et le contexte de la vie de Dorante le distingue déjà de son modèle et le rend en quelque sorte moins espagnol. En fait, les raisons pour lesquelles le héros de *La verdad sospechosa* devait revenir de Salamanque pour Madrid étaient tout autres : étant donné que son frère aîné don Gabriel était mort, don García devait lui succéder en tant qu'héritier du *mayorazgo*[619]. Cette loi, stipulant que la totalité des biens d'une famille noble retombât sur le fils aîné, était en vigueur dans la Péninsule Ibérique et reflétait donc une réalité typique pour la société espagnole[620]. Évidemment, cette circonstance requérait d'être modifiée pour la scène française, ce que Pierre Corneille a réalisé en basant la raison du retour de Dorante à Paris sur la décision de celui-ci de vouloir embrasser une autre carrière.

Ce que les deux personnages ont en commun est leur prédisposition à raconter des mensonges – le thème autour duquel tourne la pièce. Or ce vice, qui est humain et par conséquent neutre d'un point de vue culturel (il ne peut être caractéristique d'un pays en particulier), est aussi mal vu en Espagne qu'en France ; les réactions consternées des autres protagonistes au moment où ils apprennent que le héros est mythomane le montre[621]. Ce

---

[618] Voir *Le Menteur*, I, 1, v. 1-4, éd. 1984:9.

[619] Voir *La verdad sospechosa*, J. I, v. 69-88, éd. 1999:60-61.

[620] Cette tradition se base sur une loi créée au début du XVI^e^ siècle, sous le règne des Rois Catholiques, dont la finalité consistait à éviter le morcellement des biens d'un noble afin que son pouvoir économique fût assuré. En France, une telle loi n'existait pas à l'époque. Ce n'est que sous Napoléon que le majorat et le droit d'aînesse ont été introduits. Le fils aîné embrassait normalement une carrière militaire et reprenait ensuite les affaires familiales, tandis que les frères cadets, normalement exclus de l'héritage, entraient dans des ordres religieux (c'est en fait le cas décrit dans le célèbre roman de Stendhal *Le Rouge et le noir*). Dans le cas de don García, il avait commencé des études de lettres à l'Université de Salamanque, étant donné que son père considérait que cela lui ouvrirait les portes pour un avenir honorable en tant que second fils (voir *La verdad sospechosa*, J. I, v. 69-76, éd. 1999:60-61).

[621] Les pères – français et espagnol – sont déçus au moment où ils apprennent que leur fils est un menteur : Don Beltrán apprend au début de la pièce espagnole de la part du précepteur que le seul défaut de don García est « [n]o decir siempre verdad » (« ne pas toujours dire la vérité », *La verdad sospechosa*, J. I, v. 156, éd. 1999:64), tandis que Géronte l'apprend vers la fin de la pièce française après avoir cru un mensonge de son fils. Par conséquent, il doit reconnaître que « Dorante n'est qu'un fourbe » (*Le Menteur*, V, 2, v. 1493, éd. 1984:75).

Quant à l'ami, Alcippe, reprenant en cela la position de don Juan, ne peut croire qu'un homme de la qualité de Dorante soit un menteur, car, comme il explique :

« La valeur n'apprend point le fourbe en son école,

qui change néanmoins, rendant le personnage de Dorante plus français, est le contexte dans lequel il enveloppe ses mensonges. Ainsi, en relatant la soirée « sur l'eau » qu'il prétend avoir organisée pour une dame qu'Alcippe croit être sa maîtresse, la description du lieu correspond à un cadre parisien[622]. Lorsqu'il converse avec Clarice et Lucrèce, il prétend avoir participé aux guerres d'Allemagne[623], faisant ainsi référence à la Guerre de Trente Ans où la France a remporté des batailles en terre germanique[624]. Tout est bien redéfini à la française. Le mensonge répond au besoin d'impressionner les femmes. Lorsque Cliton demande à son maître pourquoi avoir inventé un séjour en Allemagne et ne pas avoir dit la vérité sur son passé, Dorante prétend « montre[r] plus de flamme » de cette manière et « fai[re] mieux [s]a Cour. »[625] Par ailleurs, il ironise sur la réponse qu'il aurait dû donner en tant qu'étudiant en droit :

Tout homme de courage est homme de parole,
À des vices si bas il ne peut consentir,
Et fuit plus que la mort la honte de mentir... »

(*Le Menteur*, III, 3, v. 813-816, éd. 1984:44. Cf. *La verdad sospechosa*, J. II, v. 1905-1909, éd. 1984:159).

Philiste déduit de ce comportement, si étrange soit-il, que « Dorante, à ce que je présume, / Est vaillant par nature et menteur par coutume. » (III, 3, v. 817-818, éd. 1984:44. Lui aussi emprunte cette idée à son modèle don Félix, cf. *La verdad sospechosa*, J. II, v. 1910-1911, éd. 1999:160).

La critique littéraire espagnole s'est même interrogée sur le fait que les mensonges de don García proviennent soit de la conséquence d'une inclination naturelle liée à sa jeunesse (c'est la supposition du lettré), soit d'une mauvaise habitude devenue un trait de sa personnalité (c'est ce que laissent supposer Lucrecia et don Félix). Pour plus de détails, voir E. C. RILEY, « Alarcón's *Mentiroso* in the Light of the Contemporary Theary of Character », dans : Frank PIERCE (éd.), *Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera*, Oxford, Dolphin, 1959, p. 287-297).

[622] Notons ici que l'étendue de la description ainsi que le nombre de détails donnés sont moindres que dans la pièce espagnole où l'auteur fait même allusion aux motifs des nappes et des serviettes ! Si dans *La verdad sospechosa* la soirée a lieu au Soto sur les rives du fleuve Manzanares connu à Madrid comme lieu de pique-niques, le dîner décrit par Dorante se déroule sur la Seine (même si celle-ci n'est pas mentionnée expressément – les personnages parlant d'une fête « sur l'eau » – il ne fait aucun doute qu'il s'agisse de la Seine. Liliane Picciola suppose que l'omission du lieu précis serait dû au fait qu'il n'était probablement pas courant d'y donner de telles fêtes. Voir éd. 1996:218, n. 57). Le dîner français a lieu sur fond de violons, luths, flûtes et hautbois, tandis que l'espagnol se voit accompagné de chalumeaux, de *vihuelas* (instrument de cour typiquement espagnol ressemblant à la guitare ou au luth, lequel comptait un grand répertoire constitué notamment de *cancioneros* et de *romances*. Pour plus de détails sur les instruments de l'époque voir F.-R. TRANCHEFORT, *Les Instruments de musique dans le monde*, Paris, Seuil, vol. I, 1980), de flûtes, de guitares et d'harpes. Don García donnait par ailleurs plus de précisions sur la présentation des plats et des boissons, sa description de l'arrivée de la dame prenant aussi un ton pétrarquiste (voir *La verdad sospechosa*, J. I, v. 665-748, éd. 1999:97-101).

[623] Voir *Le Menteur*, I, 3, v. 153-184, éd. 1984:14-15.

[624] Étant donné que cette histoire ne correspond pas à la réalité, Corneille ne fait pas référence à un moment historique précis. Le fait que la France guerroyait en Allemagne était cependant connu ; on sait par exemple que le maréchal de Guébriant a remporté une victoire le 25 juin 1641 à Wolfenbüttel et une autre le 17 janvier 1642 à Kempen. Le lien avec la réalité est donc préservé.

[625] *Le Menteur*, I, 6, v. 320, éd. 1984:23.

Ô le beau compliment à charmer une Dame,
De lui dire d'abord : « J'apporte à vos beautés
Un cœur nouveau venu des Universités,
[…]
Qu'on amollit par là de cœurs inexorables !
Qu'un homme à Paragraphe est un joli galant !

(*Le Menteur*, I, 6, v. 322-331, éd. 1984:23)

Ce discours souligne une fois de plus que Dorante refuse d'apparaître en tant qu'étudiant. Dès sa première promenade dans Paris, il se montre soucieux de son apparence dont il ne veut pas qu'elle « sente l'écolier »[626]. Il ne pense pas pouvoir impressionner par son statut actuel, mais plutôt par celui qu'il compte adopter en se dédiant aux armes, car de son avis, « [o]n s'introduit bien mieux à titre de vaillant »[627]. Don García, en revanche, suivait une tout autre stratégie pour impressionner la gente féminine. Était-il vaillant ? Tout homme espagnol de son statut était censé l'être, et dans le cas de don García, le *letrado* le confirme dans sa conversation avec don Beltrán[628]. Ce que le jeune Espagnol mettait en avant était plutôt sa fortune comme arme de séduction[629]. Convaincu que les étrangers sont plus chanceux auprès des femmes, surtout s'ils sont des Indes[630], don García se faisait passer pour un riche Péruvien qui rentrait au pays après avoir fait fortune dans les mines d'argent de Potosí en Bolivie. Cette assertion correspondait effectivement à une réalité dans la société du Siècle d'Or espagnol où tout enrichissement était souvent lié aux Amériques.

---

[626] *Le Menteur*, I, 1, v. 8, éd. 1984:9.

[627] *Le Menteur*, I, 6, v. 332, éd. 1984:23. À en croire les explications de la suivante Isabelle, une telle pratique pour impressionner une dame n'est pas nouvelle. Lorsque sa maîtresse lui commente avoir dévoilé ce fourbe de Dorante, elle lui révèle :

Dorante est-il le seul qui de jeune écolier
Pour être mieux reçu s'érige en Cavalier ?
[…]
Il aura cru sans doute, ou je suis fort trompée,
Que les filles de cœur aiment les gens d'épée,
Et vous prenant pour telle, il a jugé soudain
Qu'une plume au chapeau vous plaît mieux qu'à la main.
Ainsi donc, pour vous plaire, il a voulu paraître,
Non pas pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il veut être.

(*Le Menteur*, III, 3, v. 859-860 et 869-875, éd. 1984:45 et 46). Son interprétation du comportement de Dorante correspond donc à l'idée que le jeune homme s'était fait.

[628] Le précepteur de don García le décrit entre autres comme magnanime, vaillant, sagace, ingénieux, généreux et pieux. Voir *La verdad sospechosa*, J. I, v. 137-144, éd. 1999:63.

[629] Cette possibilité n'est pas du ressort de tous les chevaliers espagnols. Rappelons que les hidalgos pouvaient être issus d'une longue lignée chrétienne sans pour autant être fortunés !

[630] « Cosa es cierta, / Tristán, que los forasteros / tienen más dicha con ellas, / y más si son de las Indias, / información de riqueza. » (*La verdad sospechosa*, J. I, v. 814-817, éd. 1999:106).

Évidemment, cette position attirait les femmes qui manifestaient un intérêt particulier aux revenus de leurs prétendants. N'ayant pas repris l'idée de son modèle, Corneille rapproche son personnage de la mentalité française. Dorante rejoint les attentes des demoiselles parisiennes plus attirées selon lui par un « homme illustre »[631] ; il devient donc ce que l'on appelle un « faux galant ».

Alcippe, qui est l'équivalent de don Juan de Sosa dans *La verdad sospechosa*, apparaît comme l'antithèse de Dorante. Bien qu'ils soient issus tous deux du même milieu social, la différence entre les deux personnages réside dans l'honnêteté et la sincérité qui distinguent Alcippe de Dorante, le « menteur ». Lorsque ce dernier relate la fameuse soirée qu'il prétend avoir donnée à cette femme qu'Alcippe croit être sa maîtresse, il commente à Philiste : « Je meurs de jalousie ! »[632] En tant qu'homme qui se sent trahi, il ne va pas tarder à se rendre chez sa bien-aimée pour lui faire des reproches sur son comportement et l'accuser d'être inconstante et volage[633]. Le monologue qui suit cette rencontre est l'expression de son désespoir[634]. Dans sa colère, Alcippe va jusqu'à provoquer son rival en duel. Mais celui-ci sera interrompu par Philiste lui révélant que la relation de Dorante était pure invention. Mais comme le fait remarquer Pierre Voltz, le personnage d'Alcippe réagit de manière trop exagérée et inappropriée pour un gentilhomme de son rang, au point de devenir ridicule. Comme l'explique ce chercheur,

> la jalousie, sentiment possessif qui nie la confiance et l'estime, n'est pas, dans la littérature française des années 1640, un sentiment noble, à la différence de ce qu'il est dans la littérature espagnole. Le jaloux est un personnage ridicule[635].

En effet, l'échange verbal entre les personnages français est beaucoup plus violent et long que celui des personnages espagnols qui gardent une certaine mesure, bien que les accusations soient les mêmes[636].

---

[631] *Le Menteur*, I, 6, v. 344, éd. 1984:23.

[632] *Le Menteur*, I, 5, v. 305, éd. 1984:22.

[633] Voir *Le Menteur*, II, 3, éd. 1984:28-32. Dans sa fureur empreinte de jalousie, Alcippe fait penser à Léandre dans *Les Fausses Véritez*. Lui aussi, persuadé d'être trahi par sa maîtresse recevant un autre homme, qu'il croit être son amant, l'accuse d'inconstance dans une scène faite de vifs échanges (cf. *Les Fausses Véritez*, II, 14-15, éd. 2000:100-105).

[634] *Le Menteur*, II, 4, éd. 1984:32. Ce monologue a été rajouté par Corneille ; il n'existe pas sous cette forme dans la pièce espagnole.

[635] *Le Menteur*, éd. 1964:55.

[636] Voir *La verdad sospechosa*, J. I, v. 1045 *sqq*., éd. 1999:117-120.

Jusqu'ici, le comportement d'Alcippe correspond – à l'exception de sa réaction face à la jalousie – exactement à celui de don Juan de Sosa. La différence entre les deux personnages réside dans leur statut social. Ainsi, don Juan de Sosa attend de recevoir l'habit d'un Ordre militaire. Nous avons déjà précisé dans le chapitre précédent que la sollicitation d'un tel titre honorifique suit une longue procédure administrative – rappelons la situation de don Manuel et de Lisardo dans les *comedias* ayant servi de modèle aux deux premières comédies de d'Ouville[637]. En même temps, une telle décoration était à l'époque un signe de prestige en Espagne, permettant à qui la possède d'obtenir non seulement des revenus considérables, mais aussi une position distinguée dans la société[638]. De ce point de vue, don Juan avait un statut social qui correspondait à une réalité tout espagnole. Corneille, au moment de transposer ces éléments de la *comedia* à la scène française, a évidemment choisi d'enlever cette caractéristique outre-Pyrénées faisant d'Alcippe un gentilhomme français classique, comme l'est aussi Dorante. Par conséquent, la raison du report des fiançailles entre lui et Clarice devaient s'expliquer autrement : au lieu de procédures administratives qui se prolongent deux années durant dans le cas de don Juan – empêchant les fiançailles avec Jacinta tant qu'il n'a pas un statut social assuré –, on attend dans *Le Menteur* l'avis favorable du père d'Alcippe dont le voyage à Paris a dû être repoussé à plusieurs reprises suite à divers incidents. Lorsqu'à la fin de la pièce le père arrive et que le mariage peut être arrangé, rien ne change pour Alcippe, tandis que don Juan de Sosa s'est élevé socialement et économiquement par l'obtention de la Croix de Calatrava[639], ce qui l'autorise enfin à se marier avec Jacinta. Dans cette adaptation, Pierre Corneille n'a pas cherché à franciser Alcippe ; il a plutôt retranché une caractéristique propre de la société espagnole en rendant les circonstances plus neutres et donc acceptables pour le public français. La technique de Corneille ne consiste pas ici à habiller les personnages de caractéristiques françaises dans le but de les franciser, mais plutôt à retirer les touches d'espagnolisme des modèles espagnols – à ôter toute présence de traits hispaniques.

---

[637] Voir le chapitre 8, 2.1.2.

[638] Pour des précisions et des exemples, nous renvoyons à nouveau à l'ouvrage de José Manuel Losada Goya (1994).

[639] C'est don Beltrán qui apprend aux spectateurs cette promotion de don Juan lorsqu'il lui souhaite : « Goces por edades largas / con una rica encomienda / de la Cruz de Calatrava. » (« Puissiez-vous jouir pendant de longues années d'une riche commanderie de l'ordre de Calatrava. », J. III, v. 2823-2825, éd. 1999:213. Pour la traduction, *La vérité suspecte*, trad. R. Durand, p. 1216).

Passons maintenant à *La Suite du Menteur*. Le dramaturge français a-t-il appliqué la même technique d'adaptation que dans la comédie précédente ? On constate tout d'abord que trois des personnages qui figurent dans *Le Menteur* réapparaissent dans *La Suite du Menteur* ; il s'agit de Dorante, son ami Philiste et le valet Cliton. Ainsi, l'un des défis pour Corneille est de réussir non seulement la francisation des personnages mais également de les accorder avec le caractère qu'ils avaient incarné dans *Le Menteur* alors que les deux sources espagnoles n'ont aucun lien. En effet, don Juan de Aguilar, le héros dans *Amar sin saber a quién*, est un homme droit et honnête : arrêté pour un crime qu'il n'a pas commis, le code d'honneur l'empêche de révéler le vrai coupable alors qu'on le lui présente ; quand il est enfin libéré grâce à son ami don Luis de Ribera, il se sent si redevable qu'il quitte Leonarda, la femme dont il s'est épris en prison, puisque son ami l'aime aussi. Finalement, don Juan se mariera avec Leonarda, ayant une nouvelle fois montré avant cette fin heureuse ses qualités d'homme d'honneur. Dans *La Suite du Menteur*, Dorante, que l'on avait connu dans la pièce précédente comme un menteur sans vergogne, reprend le rôle bienséant de don Juan de Aguilar avec un comportement identique dans les mêmes situations. Celui-ci change donc complètement d'attitude, ce qui n'aurait pas manqué de surprendre le public habitué à un autre Dorante moins scrupuleux ! Mais l'explication ne tarde pas. Elle vient dès la première scène de *La Suite du Menteur* où l'on apprend que Dorante, après deux ans de voyage en Italie, a muri, comme il le dit lui-même :

> Je me suis bien défait de ces traits d'écolier
> Dont l'usage autrefois m'était si familier,
> Et maintenant, Cliton, je vis en honnête homme.
> (*La Suite du Menteur*, I, 1, v. 137-139, éd. 1984:105) [640]

Cliton, étonné de ce changement, se montre au début de leur rencontre encore sceptique en écoutant les aventures romanesques de son maître[641]. Mais une fois convaincu, c'est lui qui sort Philiste de son doute l'assurant de la métamorphose de Dorante :

---

[640] Dans l'épître à cette pièce, Corneille a dû admettre cependant qu'à cause de ce changement, Dorante « est ici bien moins à estimer qu'en la première comédie, puisque, avec ses mauvaises habitudes, il a perdu presque toutes ses grâces, et qu'il semble avoir quitté la meilleure part de ses agréments lorsqu'il a voulu se corriger de ses défauts. » Le dramaturge reconnaît que le changement radical de la personnalité de ce héros a contribué au fait que cette comédie « n'a pas été si heureuse au théâtre que l'autre » (*La Suite du Menteur*, « Épître », éd. 1984:95).

[641] « N'aurons-nous point ici de guerres d'Allemagne ? », se demande-t-il après avoir suivi le discours de Dorante, faisant référence à l'un des mensonges que celui-ci avait dit dans la pièce précédente (*La Suite du Menteur*, I, 1, v. 104, éd. 1984:104). Rappelons cette aventure de Dorante totalement reprise de la *comedia* de Lope de Vega où la scène se jouait devant les spectateurs (scènes 1 à 5 de la première

Ayez pour lui Monsieur, des sentiments meilleurs :
Il s'est bien converti dans un si long voyage ;
C'est tout un autre esprit sous le même visage,
Et tout ce qu'il débite est pure vérité,
S'il ne ment quelquefois par générosité.

(*La Suite du Menteur*, II, 4, v. 598-602, éd. 1984:128)

Transformant Dorante en honnête homme à l'image de don Juan de Aguilar, Corneille a dû en premier lieu expliquer la raison de cette transformation afin que le public français l'accepte. Néanmoins, il lui a laissé des touches de « menteur » (il continue à en donner la preuve, mais seulement pour des raisons nobles, comme il explique à Cliton[642]), afin d'assurer la constance du caractère de ce personnage. Dans sa conversion en honnête homme, Dorante n'a cependant pas oublié d'aimer – et il éprouve à ce sujet les mêmes sentiments que don Juan de Aguilar. Agréablement surpris de recevoir les lettres et les cadeaux d'une inconnue, il déclare l'aimer immédiatement – le jour même de son arrestation –, ce qui déclenche une discussion avec son valet :

DORANTE
C'est elle qui me charme, et que je veux aimer.
CLITON
Quoi ! Vous voulez, Monsieur, aimer cette inconnue ?
DORANTE
Oui, je la veux aimer, Cliton.
CLITON
Sans l'avoir vue ?
DORANTE
Un si rare bienfait en un besoin pressant
S'empare puissamment d'un cœur reconnaissant,
Et comme de soi-même il marque un grand mérite,
Dessous cette couleur, il parle, il sollicite,

jornada) : arrivant à Lyon, Dorante a vu deux hommes se battre ; il a essayé de les séparer, mais l'un d'eux tua l'autre et prit la fuite avec le cheval de Dorante le laissant seul avec l'adversaire mort dans ses bras, situation délicate et compromettante dans laquelle il est surpris par les sergents (voir *La Suite du Menteur*, I, 1, v. 103 *sqq.*, éd. 1984:104-105. Cf. *Amar sin saber a quién*, J. I, 1-5, éd. 1951:7-11).

642 Rappelons que Cliton surprend son maître à trois reprises disant un mensonge. Dorante, cependant, justifie chaque emploi d'un mensonge, de sorte que le valet conclut : « Un coupable honnête homme, un portrait, une dame, / A son premier métier rendent soudain votre âme, / et vous savez mentir par générosité, / Par Adresse d'amour et par nécessité. / Quelle conversion ! » (*La Suite du Menteur*, III, 5, v. 1165-1169, éd. 1984:153).

Peint l'objet aussi beau qu'on le voit généreux
Et, si l'on n'est ingrat, il faut être amoureux.
(*La Suite du Menteur*, I, 3, v. 254-262, éd. 1984:114)[643]

Les retranchements que Corneille a effectués en adaptant le sujet espagnol, notamment de la troisième *jornada*, n'ont pas seulement resserré le temps de l'action ; ils ont aussi libéré Dorante d'un comportement trop pointilleux à l'égard du code d'honneur. Dans la pièce espagnole, comme on l'a vu, le héros, une fois sorti de prison, se trouve dans la situation incommode d'aimer la même femme que l'homme qui a rendu possible sa libération et qui cherche à conquérir sa bien-aimée, lui demandant même de l'aide pour obtenir ses faveurs. Le sentiment d'obligation est très accentué dans la pièce de Lope de Vega ; il y prend une dimension presque tragique avant de se dénouer en une fin heureuse[644]. Dans *La Suite du Menteur*, la fin heureuse survient plus facilement : même si les questions d'obligation interviennent aussi dans le dénouement, elles sont rapidement dissipées par la réaction compréhensive de Philiste qui ne reste pas longtemps un obstacle à l'amour de Dorante et Mélisse[645]. Le héros d'*Amar sin saber a quién* était donc transformé d'une manière très précise : il ne devait pas seulement devenir un personnage français, mais il devait être rapproché d'un personnage francisé déjà existant, très connu et d'une certaine manière aimé par le public parisien : le « menteur ».

Concernant le personnage de Philiste, il fait aussi partie des trois protagonistes qui réapparaissent dans *La Suite du Menteur*. S'il ne jouait dans *Le Menteur* qu'un rôle

---

[643] Dorante suit ici de très près le comportement de don Juan qui lui aussi avait déclaré à son valet : « Ya yo estoy enamorado / de esta mujer. » (« Je suis déjà amoureux de cette femme », *Amar sin saber a quién*, J. I, 15, v. 613-614, éd. 1951:27). Celui-ci avait fait la même remarque que reprend Cliton : « Pues ¿sin verla? » (« Mais sans l'avoir vue ? », v. 614). Mais notons que dans la pièce espagnole, l'amour que don Juan éprouve de plus en plus pour cette inconnue se développe à travers un vif échange de lettres qu'ils entretiennent pendant plusieurs jours (voir *Amar sin saber a quién*, J. II, 4, éd. 1951:43-46), tandis que dans la comédie de Corneille, le temps n'est plus suffisant pour retracer une telle évolution des sentiments à cause de l'unité de temps à respecter.

Dans *La Suite du Menteur*, Dorante reçoit seulement une lettre de la part de Mélisse (I, 2) qu'il lit à haute voix. Cette lettre est importante pour la suite de l'action puisqu'elle est le premier contact que la jeune fille établit avec Dorante – sans que les deux se connaissent – avec pour objectif d'attirer l'attention du jeune homme. Liliane Picciola a étudié la traduction que Corneille a faite à travers cette lettre des idées exprimées dans la pièce de Lope de Vega. Pour plus de détails, voir L. PICCIOLA, « Corneille interprète de Lope de Vega dans *La Suite du Menteur* », *Littératures classiques*, 13, 1990, p. 209-221.

[644] Dans la pièce espagnole, l'obligation que don Juan ressent envers son ami don Luis est telle qu'il quitte en effet sa bien-aimée et part à Madrid, laissant à Tolède une Leonarda désespérée et abandonnée par l'homme qui lui a promis le mariage. Ce n'est que sur le chemin le menant à Madrid que don Luis arrête don Juan pour le reconduire à Tolède dans les bras de Leonarda (voir *Amar sin saber a quién*, J. III, 4-19, éd. 1951:77-102).

[645] Voir *La Suite du Menteur*, V, 5, v. 1839 *sqq*., éd. 1984:183-185.

d'accompagnateur – sans relief – de son ami Alcippe (c'est avec lui que celui-ci commentait la soirée qu'il croyait avoir été organisée pour sa bien-aimée ; c'est lui aussi qui sépare ses deux amis dans le duel qui les oppose et qui révèle plus tard à Alcippe que les relations de Dorante n'étaient que contes sans rapport avec la vérité[646]), dans la *Suite*, il devient un concurrent de Dorante pour l'amour de Mélisse. Présenté comme fidèle en amitié et influent, il parvient par sa position d'avocat et ses contacts à faire libérer son ami de jeunesse. Corneille a procédé ici de la même manière qu'auparavant pour le personnage d'Alcippe, car don Luis, qui a servi de modèle à Philiste, appartenait à l'ordre militaire de Saint Jacques[647] et c'est par ses connaissances et son influence qu'il réussit à libérer don Juan de son accusation pour meurtre. Une nouvelle fois, l'ordre militaire comme insigne typiquement espagnol a été supprimé et remplacé par le dramaturge français par les compétences d'avocat de Philiste.

Les jeunes filles dans *Le Menteur* et *La Suite du Menteur* comptent également avec des transformations qui les ont francisées. En particulier, leurs apparences et leurs us et coutumes diffèrent de celles de leurs homologues espagnoles. Alors que Jacinta et Lucrecia sortaient avec des « mantos » (des mantes) pour aller à *las Platerías*, Clarice et Lucrèce se promenaient découvertes aux Tuileries. Leonarda, dans *Amar sin saber a quién*, rendait visite à don Juan en prison « tapada », c'est-à-dire voilée, tandis que dans *La Suite du Menteur*, Mélisse, pour cacher son identité, se servait d'un déguisement en servante et cachait son visage sous une coiffe. Nous savons certes que le port du voile avait été officiellement interdit en Espagne à plusieurs reprises de sorte qu'il ne reflétait plus la réalité de la vie sociale espagnole ; au théâtre cependant, il faisait partie des outils que les dramaturges espagnols utilisaient notamment pour créer des scènes de méprise et

[646] Notons que dans les éditions actuelles du *Menteur*, Philiste apparaît aussi dans la première scène du cinquième acte : il révèle à Géronte le fait que la belle-famille que son fils prétend avoir à Poitiers n'existe pas et lui dit aussi que Dorante « a le talent de bien imaginer » (V, 1, v. 1475, éd. 1984:74). Mais cette apparition de Philiste n'existe qu'à partir de 1660. Dans les éditions parues entre 1644 et 1656, c'est Argante, un vieil ami de Géronte habitant à Poitiers, qui apparaît à sa place. Argante ne révèle pas seulement à Géronte que son fils « disait peu souvent deux mots de vérité », mais il lui conseille ardemment : « Faites qu'il s'en corrige avant que l'on le sache, / Ils pourraient [ces divertissements, *i.e.* ces mensonges] à son nom imprimer quelque tâche. » (voir V, 1, éd. 1984:75, variante *a*, p. 1237). Son discours ressemble un peu aux informations données dans la première scène de *La verdad sospechosa* par le précepteur de don García à son père ; en fait, c'est lui qui, dès le début de la pièce, met don Beltrán en garde contre le vice de son fils (cf. *La verdad sospechosa*, J. I, v. 145 *sqq*., éd. 1999:63-64). Dans *Le Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, Corneille se félicite d'avoir supprimé le personnage d'Argante dont l'arrivée n'était pas préparée dans les actes précédents (Pierre CORNEILLE, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans : Pierre CORNEILLE, *Trois discours sur le poème dramatique*, [1660], éd. Bénédicte LOUVAT / Marc ESCOLA, Paris, Flammarion, 1999, p. 87).

[647] Voir *Amar sin saber a quién*, J. I, 18, didascalie avant le v. 854, éd. 1951:34.

d'usurpation d'identité. Ainsi, dans *La verdad sospechosa*, c'est à cause des voiles qui cachent le visage des deux jeunes filles sortant de la messe célébrée en l'honneur de Sainte Magdalena dans l'église du cloître des Augustines que don García se méprend une nouvelle fois sur leur identité[648]. Cette scène n'est pas reprise par Corneille qui a adapté autrement ce passage : les deux jeunes filles croisent Dorante sur la Place Royale et c'est au cours de leur conversation que le jeune homme est tiré d'erreur concernant l'identité de la véritable Lucrèce.

Mais le retranchement de la scène au cloître conduit à la suppression d'une autre caractéristique des jeunes filles espagnoles : leur piété. Le fait d'aller à l'église faisait partie de l'éducation et des habitudes des Espagnoles. La situation d'une jeune fille allant à la messe ou sortant de l'église était donc un lieu commun dans les *comedias*. En revanche, bien que les demoiselles parisiennes allaient elles aussi à l'église, ce n'était pas une manifestation que l'on montrait au théâtre, si bien que les dramaturges en quête d'ambiance à la française la supprimaient purement et simplement[649]. Précisons en outre que l'église de la Vitoria à Madrid était connue non seulement comme étant un lieu de culte et de prière, mais aussi comme étant propice aux galanteries – ce qui se passe finalement dans *La verdad sospechosa*. Cette réalité sociale exclusivement espagnole à l'époque n'a pas d'équivalent dans la société parisienne, ce qui explique une fois de plus sa suppression de la part de l'auteur. Pour les protagonistes, le retranchement de ces points de repère espagnols n'avait aucune conséquence dans leur action ; ils se libéraient seulement d'un trait espagnol de plus.

Outre les us et coutumes quotidiens qui ont été adaptés au cadre français, un autre changement a été opéré au sujet de l'obstacle qui retarde le mariage de Jacinta et de Clarice avec leur amant. Nous avons déjà décrit la nature de cet obstacle pour chacune des deux pièces. La façon dont les deux jeunes filles l'appréhendent conduit à différents comportements laissant transparaître différents traits de caractère. Dans la pièce française,

---

[648] Voir *La verdad sospechosa*, J. III, v. 2470 et la didascalie qui précède ce vers, éd. 1999:192-193. Voir aussi la didascalie qui suit le v. 2444, éd. 1999:191.

Rappelons toutefois que les « mantos » servaient aussi d'indication scénique étant donné que son port sur les épaules d'une femme implique qu'elle se trouve à l'extérieur, dans la rue. Le décor espagnol est pauvre, comme on le sait, en indications spatiales, si bien que ce type d'indication a pour objet d'orienter le public.

[649] Nous avons déjà pu observer la suppression d'un passage analogue chez d'Ouville où les deux jeunes filles, Diane et Elize, les protagonistes dans *L'Absent chez soy*, sortent d'un bal en lieu et place de l'église (voir le chapitre 8).

le report du mariage est dû aux péripéties rencontrées par le père d'Alcippe, lequel ajourne son voyage à plusieurs reprises et cela depuis plus de deux ans, comme le confie la protagoniste parisienne à sa suivante[650]. Amoureuse d'Alcippe, elle admet prendre « ces délais pour une résistance » et, préoccupée par sa propre valeur en tant que femme, elle décide de consentir à d'autres possibilités, puisqu'elle sait que,

> Chaque moment d'attente ôte de notre prix,
> Et fille qui vieillit tombe dans le mépris.
>
> (*Le Menteur*, II, 2, v. 435-436, éd. 1984:27)

Consciente donc du fait que « l'honneur se perd à le trop conserver », Clarice n'est surtout pas « d'humeur à mourir de constance »[651]. Pour cette raison, elle n'est pas réticente à l'idée de prendre une alternative qui semble lui être présentée en la personne de Dorante, voire en celle de l'inconnu dont elle ignore à ce moment encore que c'est Dorante lui-même. À la question d'Isabelle sur la possibilité de quitter Alcippe, la jeune Parisienne répond :

> Oui, je le quitterais. Mais pour ce changement
> Il me faudrait en main avoir un autre amant,
> Savoir qu'il me fût propre, et que son hyménée
> Dût bientôt à la sienne unir ma destinée.
> Mon humeur sans cela ne s'y résout pas bien,
> Car Alcippe, après tout, vaut toujours mieux que rien.
>
> (*Le Menteur*, II, 2, v. 443-448, éd. 1984:27)

Ce ton quelque peu cynique de Clarice a amené Liliane Picciola à rapprocher *Le Menteur* des comédies antérieures de Corneille, comme *La Veuve* et *La Suivante*[652]. En effet, l'héroïne française représente une conception différente de celle de Jacinta dans *La verdad sospechosa*. Celle-ci reconnaissait certes se voir obligée de trouver une alternative à don Juan, étant donné que la lenteur des démarches administratives pour l'obtention de son ordre militaire compromettait son honneur de femme et mettait sérieusement en danger son mariage[653], mais elle manifestait aussi une pointe d'anticonformisme et de révolte

[650] Voir *Le Menteur*, II, 2, v. 429, éd. 1984:27.

[651] *Le Menteur*, II, 2, v. 440 et 434, éd. 1984:27.

[652] *Le Menteur*, éd. 1996:225, n. 83 au v. 448.

[653] Le fait d'attendre trop longtemps la demande en mariage entraînait des questions d'honneur chez la jeune femme.

intérieure à l'encontre des règles sociales qui la conduisaient à envisager l'abandon de son amour pour don Juan[654]. Loin de coller au caractère et aux réactions de son modèle espagnol, Clarice affiche donc une véritable personnalité française qui s'avère l'être davantage par le souvenir de personnages parisiens antérieurs dépeints par Corneille lui-même.

Bien que le caractère de Clarice semble avoir été enrichi, comme nous venons de le voir, d'un trait français à travers l'autonomie dont l'héroïne dispose, d'autres caractéristiques françaises semblent s'ajouter au portrait des jeunes filles parisiennes dans *Le Menteur*. Nous incluons ici également Lucrèce du fait qu'elle apparaît toujours en compagnie de Clarice et que son comportement ne diffère guère de celui de son amie. Un bon exemple des différences de comportement de part et d'autre des Pyrénées vient de l'ingéniosité qui caractérise les jeunes filles espagnoles. Rappelons que des figures comme doña Ángela et Marcela dans les pièces de Calderón de la Barca étaient très astucieuses et entreprenantes pour atteindre leur but, et qu'Angélique et Florimonde en avaient également hérité dans les pièces de d'Ouville. Jacinta, dans *La verdad sospechosa*, se montrait elle aussi ingénieuse au moment de donner rendez-vous à l'homme qu'on lui proposait d'épouser sans le connaître véritablement. Cette scène a lieu aussi dans la pièce de Corneille, mais l'astuce ne naît pas de l'imagination de Clarice sinon de celle de sa suivante Isabelle[655]. Or une telle imagination ne semblait pas être compatible à ce moment

[654] Notons cependant que ce trait de révolte intérieure dans le caractère de Jacinta n'existe que dans la version de *La verdad sospechosa* de 1630 – celle dont Pierre Corneille disposait pour créer *Le Menteur*. Avant de publier l'édition autorisée de 1634, Juan Ruiz de Alarcón a retouché divers passages dont celui qui dépeint l'anticonformisme de cette jeune fille espagnole contre les lois sociales en vigueur nuisant à son amour. Arthur L. Owen, qui a étudié de plus près les différences existant entre les deux versions de *La verdad sospechosa* (voir OWEN 1925), a relevé entre autres changements la suppression de trois *quintillas* que Jacinta prononçait dans la version de 1630 au cours de la conversation avec sa suivante Isabelle (J. I, v. 961 *sqq*., éd. 1999:113-116. Les vers supprimés figurent dans l'annexe de cette édition, p. 235, v. 975). C'est dans ce passage supprimé qu'elle déplorait les jougs d'une femme – sa réputation, son devoir, sa qualité et l'opinion publique – et le fait qu'elle se voyait obligée de sacrifier son amour à cause de préjugés conventionnels de la société. Dans son étude, Owen se demande justement pour quelle raison Juan Ruiz de Alarcón avait bien pu enlever « these three beautiful *quintillas*, in which the language is perfectly moulded to the idea and the idea of itself so natural and appropriate » (OWEN 1925:62), un passage qui contenait à son avis les paroles les plus fortes que cette héroïne prononçait dans toute la pièce et qui la hissaient au-dessus du niveau d'une simple opportuniste. Owen arrive à la conclusion que c'est justement cette caractéristique que l'auteur espagnol a voulu accentuer à partir de 1634. « Jacinta *is* an opportunist », reconnaît-il, et elle incarne ainsi un type de femme fréquent dans la société espagnole de l'époque où tout ce qui comptait était l'apparence et l'ostentation. Étant donné que les éditions modernes se fondent sur le texte que Juan Ruiz de Alarcón a autorisé en vue d'être publié et que celui-ci compte avec les retouches de l'auteur, l'image de Jacinta dans la littérature secondaire ne correspond pas à celle que Corneille a probablement perçue dans ses lectures pour créer sa propre pièce.

[655] En effet, Isabelle est pleine de logique et de bon sens lorsqu'elle explique à sa maîtresse : « [Lucrèce] n'a point d'Amants qui deviennent jaloux ; / Qu'elle écrive à Dorante, et lui fasse paraître / Qu'elle veut cette nuit le voir par sa fenêtre », ce qui lui vaut un compliment de Clarice qui dit « admire[r] [son] adresse à

avec le personnage de Clarice qui cependant montrait beaucoup d'ingéniosité en exécutant le plan d'Isabelle parlant au lieu de Lucrèce à Dorante[656]. Dans *La Suite du Menteur*, au contraire, Mélisse a bien des idées sur la manière d'attirer l'attention de l'homme dont elle est amoureuse pour mieux le séduire[657]. Serait-ce que les filles lyonnaises ressemblent plus aux filles espagnoles ? Une chose est sûre, le comportement et les initiatives prises par Mélisse sont l'héritage de Leonarda qui a développé toutes ces idées astucieuses sous la plume de Lope de Vega. Par conséquent, ce personnage présente beaucoup plus de ressemblances avec les héroïnes que d'Ouville avait mises sur les planches parisiennes.

1.1.4. La francisation : restructuration du rôle de *gracioso* en valet

Si nous étudions l'adaptation du personnage du valet par Corneille dans une section à part, c'est que son rôle dans *Le Menteur* en comparaison avec les autres personnages présente des transformations plus significatives par rapport à son modèle espagnol. Celui-ci montre aussi des particularités qui le distinguent des autres créations connues dans les *comedias*. Dans les *comedias de capa y espada*, source principale jusqu'à présent des dramaturges français, le couple formé par le maître et le valet se caractérise par leur antagonisme : l'un est le contraire de l'autre. Le maître est en principe un honnête homme, vaillant, courageux, beau et intelligent, tandis que le valet montre tous les défauts possibles – poltronnerie, maladresse et gloutonnerie pour ne nommer que les principaux – ce qui contribue à souligner d'autant mieux le portrait irréprochable du maître. C'est le type de valet que nous connaissons des pièces de Calderón de la Barca et de Lope de Vega à travers les premières adaptations de d'Ouville. Carrille et Fabrice s'inscrivent en effet dans cette lignée.

---

trouver cette ruse. » (*Le Menteur*, II, 2, v. 452-454 et 461, éd. 1984:27). En revanche dans la pièce de Juan Ruiz de Alarcón, c'est Jacinta qui trouve le moyen de parler à don García et c'est sa suivante Isabelle qui commente : « Industria tan soberana / sólo de tu ingenio fue. » (*La verdad sospechosa*, J. I, v. 1034-1035, éd. 1999:116. René Durant traduit : « Seul ton esprit pouvait inventer astuce si habile. », *La Vérité suspecte*, trad. René Durand, p. 1183).

656 Voir *Le Menteur*, III, 5, éd. 1984:48-54.

657 Rappelons qu'outre les cadeaux et l'argent qu'elle lui fait parvenir à la demande de son frère, elle lui écrit aussi des lettres romantiques réussissant même à glisser chez lui un portrait d'elle afin qu'il tombe amoureux de son image (voir *La Suite du Menteur*, II, 1-3, éd. 1984:120-128). Elle ose lui rendre visite en prison et se découvrir ; elle lui donne finalement rendez-vous dans la nuit pour lui parler depuis la fenêtre (III, 3, éd. 1984:144-149). Tout le comportement et toutes les initiatives de Mélisse sont un héritage de Leonarda qui a usé de tous ces stratagèmes sous la plume de Lope de Vega (cf. *Amar sin saber a quién*, J. I, 11-12, 17, 20 et J. II, 6, éd. 1951:21-25, 31-34, 36-37, 47-51).

Dans *La verdad sospechosa* se présente néanmoins un cas hors norme. Nous avons déjà pu remarquer que don García, malgré son bon caractère, sa souche et toutes ses qualités mentionnés dans le texte, a tendance à succomber à la mythomanie, « vilain défaut chez un homme de noble condition »[658]. Don García n'est donc pas le gentilhomme parfait auquel l'on s'attend dans une *comedia de capa y espada* si bien que le couple maître-valet semble de prime abord déstabilisé. Il l'est d'autant plus si l'on considère les paroles de don Beltrán au moment d'attribuer à Tristán son rôle auprès de son fils, car il précise : « Ce n'est pas un valet que je te donne, mais un confident et un ami. »[659] Cette attribution montre que le rôle de Tristán dans le couple maître-valet ne correspond plus au statut conventionnel d'un domestique[660]. En effet, l'une de ses premières conversations avec don García révèle au public qu'il est un domestique hors la règle : il avait ambitionné une charge à la Cour, mais le manque de chance et de fortune, comme il le dit lui-même, l'ont conduit à servir un maître[661]. Ainsi, Tristán semble être de bonne naissance[662] et le fait qu'il avait sollicité un poste au palais permet de supposer qu'il a fait des études. À plusieurs reprises, il fait preuve d'esprit cultivé comme son discours sur les différents types de femmes au début de la pièce le confirme et révèle son habileté en rhétorique, de même

---

[658] C'est le père, don Beltrán, qui s'indigne : « ¡ Jesús, qué cosa tan fea / en hombre de obligación ! » (*La verdad sospechosa*, J. I, v. 157-158, éd. 1999:64. Pour la traduction française voir *La Vérité suspecte*, trad. René Durand, p. 1168).

[659] « No es criado el que te doy, / mas consejero y amigo. » (*La verdad sospechosa*, J. I, v. 17-18, éd. 1999:57 et pour la traduction française, *La Vérité suspecte*, trad. René Durand, p. 1166). En effet, dans la liste des personnages, Tristán ne figure pas en tant que *criado* (valet), mais en qualité de *gracioso*. Comme le fait remarquer Liliane Picciola, « [o]n a affaire ici non pas à une détermination sociale, mais à la définition d'un statut théâtral. » (PICCIOLA 1996:187).

[660] Ajoutons que le fait qu'un valet soit attribué à son maître est une situation très rare – on oserait même dire unique – dans le répertoire dramatique espagnol le plus connu de ce siècle. Cette situation établit une forme de distance entre les deux personnages loin de la symbiose que l'on connaît jusqu'alors dans les relations maître-valet à l'origine de nombreuses situations comiques.

[661] Voir *La verdad sospechosa*, J. I, v. 365 *sqq*., éd. 1999:74-75. Quelques textes critiques mentionnent aussi que Tristán avait fait des études d'astrologie. En effet, il dit à un moment donné (répondant à la question de don García s'il est astrologue) avoir suivi un cours d'astrologie en attendant un poste au palais. Mais comme l'a démontré Joseph Silverman, cette déclaration n'est pas à prendre au sens propre, mais au sens figuré. Silverman explique que Juan Ruiz de Alarcón avait lui-même brigué une charge au palais royal et avait également connu à cette occasion les privés devenus astrologues pour deviner les désirs du monarque à travers ses gestes. Ceux-ci devaient toujours être près du Roi comme des prétendants attendant que leurs sollicitations soient acceptées. Ainsi Silverman interprète-t-il cette phrase de « oir astrología » comme le fait pour Tristan d'avoir passé beaucoup de temps à la Cour et d'avoir écouté les leçons d'astrologie des autres (voir Joseph SILVERMAN, « Oí… Astrología », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, V:4, 1951, p. 417-418).

[662] Camino, domestique de Lucrecia, le confirme quand il parle de lui à sa maîtresse en disant : « quoique son peu de chance l'oblige à servir un maître, il est de bonne naissance. » (« aunque su dicha es tan corta, / que sirve, es muy bien nacido », *La verdad sospechosa*, J. III, v. 2156-57, éd. 1999:175. Pour la traduction française, *La Vérité suspecte*, trad. René Durand, p. 1204).

que ses allusions à Tarquin, à l'*Énéide* de Virgile et ses citations de Marcial confirment l'étendue de sa culture générale[663]. Intellectuellement, il peut être considéré comme étant à la hauteur de don García avec en plus l'avantage de son expérience de la Cour.

Ce lieu, que don García est censé fréquenter dorénavant, est un système complexe fonctionnant selon des règles précises et comportant aussi des dangers que le jeune homme en tant que nouveau venu ne pouvait pas connaître[664]. Pour cette raison, Tristán dit bien vouloir lui servir de « guide »[665], une fonction pour tout dire inhabituelle pour un domestique. Outre sa culture, son expérience, son rôle de guide, de confident et ami, Tristán prend aussi l'habit de moralisateur. S'étonnant des mensonges que raconte don García[666], mais les commentant par prudence en aparté[667] – lesquels ne trompaient personne dans le public –, il est le premier à révéler l'imposture de son maître, et qui plus est, celui qui clôt la *comedia* prononçant la moralité de la pièce qui se résume par : « dans la bouche du menteur endurci la vérité est suspecte. »[668] L'origine sociale de Tristán et

---

[663] Voir *La verdad sospechosa*, J. III, respectivement v. 2287, v. 2316 *sqq*. et v. 2294-2299, éd. 1999:182-184.

[664] Don Beltrán fait justement allusion à l'un de ces dangers lors de son entretien avec le lettré. Celui-ci, ayant confié à don Beltrán la propension de son fils au mensonge, croit néanmoins que la vie à la Cour, selon lui une école de l'honneur, guérira le jeune homme de ce vice. Mais don Beltrán le détrompe lui expliquant :

Casi me mueve a reír	J'ai presque envie de rire
ver cuán ignorante está	en voyant à quel point vous ignorez
de la Corte: ¿luego acá	la vie à la Cour. Croyez-vous qu'ici
no hay quien le enseñe a mentir?	il n'y aura personne à lui apprendre à mentir ?
En la Corte, aunque haya sido	Même si don García a pu être un
un extremo Don García,	expert dans ce métier, à la Cour,
hay quien le dé cada día	il y en aura qui chaque jour par leurs mensonges
mil metiras de partido.	le dépasseront largement.

(*La verdad sospechosa*, J. I, v. 181-188, éd. 1999:65) (C'est nous qui traduisons)

[665] Voir *La verdad sospechosa*, J. I, v. 16, éd. 1999:57.

[666] Voir *La verdad sospechosa*, surtout J. I, v. 485-486, v. 501, v. 625-626, v. 632-633, éd. 1999:84-85, 94-95.

[667] Voir *La verdad sospechosa*, J. I, v. 486-487 et v. 501, v. 625-626 et v. 632-633, v. 753-756, éd. 1999:84 et 85, 94 et 95, 102. La prudence dont fait preuve Tristán est une autre de ses qualités. Au lieu de sommer son maître de s'expliquer au moment où il ment, il attend le moment opportun pour lui demander dans une conversation en seul à seul les raisons de ses mensonges. Le besoin d'en connaître les raisons ne naît pas uniquement de la curiosité que Tristán avoue certes ressentir tant ce procédé lui semble étrange pour un homme de la qualité de don García, mais aussi d'une question d'honneur : « ne serait-ce que pour t'aider, car il serait déshonorant pour nous d'être pris en flagrant délit de mensonge. » (*La Vérité suspecte*, trad. R. Durand, p. 1180. *La verdad sospechosa*, J. I, v. 806-812, éd. 1999:105-106).

[668] « En la boca / del que mentir acostumbra / es la verdad sospechosa. » (*La verdad sospechosa*, J. III, v. 3110-3112, éd. 1999:229. Pour la traduction, *La Vérité suspecte*, René Durand, p. 1223). Cette morale édictée à la fin de la pièce ne fait en réalité que reprendre l'avertissement que Tristán avait proféré à son maître à la fin de la deuxième *jornada*, lorsque celui-ci se plaignait du fait que celle qu'il prenait pour Lucrecia ne croyait pas ses mots : « ¿ Qué te admiras, / si en cuatro o cinco mentiras / te ha acabado de coger ? / De aquí, si lo consideras, / conocerás claramente / que, quien en las burlas miente, / pierde el

surtout la conduite de son maître le mettent dans une position d'emblée différente de celle du *gracioso* que l'on a coutume de rencontrer dans les pièces du Siècle d'Or espagnol. Cette différence de posture a suscité diverses hypothèses et discussions de la part des critiques littéraires espagnols que nous n'allons pas approfondir ici[669]. Ce qui nous intéresse plutôt est la manière selon laquelle Corneille a traité ce personnage non conventionnel. Que devient finalement Tristán sous la plume de Corneille ?

Dans la pièce française, Dorante est accompagné de son valet Cliton. Bien que l'on apprenne peu de choses sur sa vie ou son passé à l'inverse de Tristán, le reflet de son milieu social correspond bien à celui d'un valet. Il n'utilise pas de métaphores et cite encore moins les auteurs grecs ou latins ; ce qu'il dit, il le dit selon sa logique ou à l'aune du bon sens. Cela est par exemple le cas lorsque Dorante vient de parler avec celle qu'il croit être Lucrèce en bas de sa fenêtre et que celle-ci l'accuse de lui mentir alors que c'est faux. D'abord désespéré que cela lui arrive, il se demande plus tard :

DORANTE
Mais pourquoi si peu croire un feu si véritable ?
CLITON
À chaque bout de champ vous mentez comme un Diable.
DORANTE
Je disais vérité.

---

crédito en las veras. » (*La verdad sospechosa*, J. II, v. 2145-2151, éd. 1999:174. « Pourquoi t'en étonner, alors qu'elle t'a surpris à mentir à quatre ou cinq fois ? Tu verras clairement désormais, à la réflexion, que celui qui ment pour mystifier autrui perd tout crédit lorsqu'il dit vrai », *La Vérité suspecte*, trad. René Durand, p. 1203).

669 Comme le fait remarquer Joseph Silverman, la critique littéraire espagnole, commençant par Juan Eugenio Harzenbusch et passant ensuite par Emilio Abreu Gómez, a souvent voulu voir en Juan Ruiz de Alarcón un auteur du Siècle d'Or dont les œuvres divergent de celles de ses contemporains espagnols. Notamment la nature que prend son *gracioso* a été interprété comme un signe de « *mexicanismo* » ou du moins comme un trait de « non espagnolisme » de l'œuvre de ce dramaturge, né effectivement au Mexique, mais ayant pourtant vécu plus de la moitié de sa vie en Espagne. Joseph Silverman a mis sérieusement en question la justesse de cet argument et surtout les résultats du travail d'Abreu Gómez. Reconnaissant que des différences entre l'œuvre de Juan Ruiz de Alarcón et d'autres dramaturges du Siècle d'Or sont possibles, il invite à découvrir un tableau complet des caractéristiques de tous les *graciosos* de cette époque littéraire avant de stigmatiser ce personnage dans quelques-unes des pièces de Juan Ruiz de Alarcón en le montrant différent du fait de la nationalité étrangère de son auteur (pour plus de détails voir Joseph SILVERMAN, « El gracioso de Juan Ruiz de Alarcón y el concepto de la figura del donaire tradicional », *Hispania*, XXXV:1, 1952, p. 64-69. Sur la personne de Juan Ruiz de Alarcón voir notamment l'ouvrage d'Antonio CASTRO LEAL, *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*, Mexico, Cuadernos americanos, 1943, aussi bien que l'« Introducción, biografía y crítica » de José MONTERO REGUERA, dans son édition critique de Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, Madrid, Castalia, 1999, p. 7-49).

CLITON

Quand un menteur la dit,
En passant par sa bouche elle perd son crédit.

(*Le Menteur*, III, 6, v. 1077-1080, éd. 1984:55)

Loin de jouer au moralisateur – comme le fait Tristán dans le passage correspondant de la pièce espagnole[670] –, Cliton apparaît plutôt comme celui qui voit les choses factuellement avant d'en déduire les conséquences. On retrouve en lui la franchise que l'on connaît déjà chez les valets de d'Ouville. Corneille ne s'est pas laissé influencer par le type de serviteur que lui fournissait le modèle espagnol. Au contraire, il a modelé un valet selon les canons français en vigueur l'adaptant ainsi au goût français. Catherine Dumas considère cette adaptation comme « une reconstruction du type 'à la française' […] en même temps qu'une prise de distance par rapport aux spécificités du personnage chez Alarcón »[671]. Cette transformation n'empêche pas que Cliton réagisse aux mensonges de son maître, ce qu'il fait d'ailleurs spontanément. Le fait d'entendre son maître dire des « rêveries » provoque en lui surprise et incompréhension, au point de se mêler de la conversation de son maître et d'interrompre son discours :

CLITON, *tirant [Dorante] par la basque.*
Savez-vous bien, Monsieur, que vous extravaguez?
DORANTE
Tais-toi.
CLITON
Vous rêvez, dis-je, ou…
DORANTE
Tais-toi, misérable.
CLITON
Vous venez de Poitiers, ou je me donne au diable;
Vous en revîntes hier.
DORANTE
Te tairas-tu maraud?

(*Le Menteur*, I, 3, v. 168-171, éd. 1984:14-15)

La prudence n'est pas le propre de Cliton contrairement à Tristán, lequel s'autorise seulement à faire dans cette même situation des commentaires en aparté comme on l'a vu

[670] Cf. *La verdad sospechosa*, fin de J. II, v. 2141-2151, éd. 1999:174.

[671] DUMAS 2004:167.

plus haut[672]. Cliton se montre encore étonné voire consterné lorsque Dorante lui apprend un peu plus loin que toute l'histoire des circonstances qui l'ont obligé à se marier à Poitiers étaient fausses : « Quoi ? Ce que vous disiez n'est pas vrai ? »[673], s'exclame-t-il. Par rapport aux valets jusqu'alors rencontrés, Cliton semble honnête. Malgré son caractère transformé et adapté à la scène française, il ne remplit pas moins la fonction qui sied au domestique en charge de transmettre les mensonges de son maître au public, de les montrer du doigt et de les souligner. Comme le fait remarquer Catherine Dumas :

> [l]es serviteurs sont […] les premiers à relever les mensonges de leurs maîtres et à souligner l'imposture, exerçant ainsi, surtout Cliton, une fonction d'amplificateurs auprès du public. Spectateurs 'sur scène', ils constituent des sortes de relais, garants de la vérité et dénonciateurs des déviances. Par la suite, Tristán et Cliton deviennent selon des modalités différentes, le miroir social et moral, hautement démystifiant, de leur maître.[674]

Ce qui différencie pourtant Cliton de Tristán est l'admiration qu'il éprouve pour son maître quant à son habileté au mensonge. « Vous seriez un grand maître à faire des romans »[675], lui déclare-t-il. Il cherche d'ailleurs plus de complicité en lui demandant de le prévenir de ses mensonges :

> CLITON
>
> Obligez, Monsieur, votre valet.
> Quand vous voudrez jouer de ces grands coups de maître,
> Donnez-lui quelque signe à les pouvoir connaître ;
> Quoique bien averti, j'étais dans le panneau.
>
> (*Le Menteur*, II, 6, v. 696-699, éd. 1984:39)

Cette attitude de la part de Cliton montre d'une certaine manière sa volonté de se rapprocher de son maître ; il recherche sa confiance laquelle fait normalement part du couple maître-valet[676]. Une fois Dorante revenu de Poitiers, Cliton souhaite établir un lien avec son maître. Un lien qui correspond à celui que l'on a pu constater notamment dans les comédies de d'Ouville. Corneille confère à Cliton un statut de valet, s'éloignant ainsi du modèle espagnol. Dans ses études menées sur la transformation des *graciosos* en valets

---

672 Cf. *La verdad sospechosa*, J. I, v. 485 *sqq*., éd. 1999:84-85.

673 *Le Menteur*, II, 6, v. 692, éd. 1984:38.

674 DUMAS 2004:160.

675 *Le Menteur*, I, 6, v. 356, éd. 1984:24.

676 On se souviendra que les valets se fâchaient lorsque leurs maîtres les écartaient de leur vie et de leurs aventures, comme c'était le cas de Fabrice dans *Les Fausses Véritez* (voir *Les Fausses Véritez*, IV, 4, éd. 2000:136-138).

français, Catherine Dumas retrace, après une analyse comparative entre les domestiques espagnol et français, la description suivante de Cliton :

> Dépossédé d'une part de l'expérience, de l'ambiguïté et de la finesse de Tristán, Cliton reste une figure entachée de vraisemblance familière. Sa franchise, ses impairs, sa spontanéité, mais aussi sa façon de parler où se dessinent quelques tournures populaires, ses taquineries constantes lorsqu'il voit son maître trébucher, sa fonction de miroir social renvoyant de Dorante une image séduisante quoique entachée de réprobation, contribuent à le doter d'un relief et d'une puissance comique indéniables.[677]

Par conséquent, Corneille n'a pas collé au texte de sa source espagnole. Il a plutôt cherché à créer un personnage conforme au type de valet coutumier de la scène française, notamment depuis le succès des premières adaptations de d'Ouville. Cependant, Cliton ne réunit pas toute la palette des caractéristiques propres à ses prédécesseurs (la couardise, la maladresse ou la gloutonnerie) étant donné que dans cette pièce – que ce soit dans la version espagnole ou française – l'accent est mis sur le vice principal du héros et non pas sur les défauts du valet. Néanmoins, celui-ci regagne une sorte de liberté de parole et de franchise, ce qui le rapproche sur ce point des valets des comédies 'à l'espagnole'.

L'adaptation du *gracioso* de la pièce de Lope de Vega lors de la création de *La Suite du Menteur* a été différente. Concernant les caractéristiques du valet, le personnage de Limón – correspondant au type de *criado* (valet) que l'on connaissait des pièces espagnoles – n'a pas nécessité de changements de caractère plus profonds que ceux que l'on a pu observer dans le cas de Tristán. Limón répondait surtout au rôle inverse de son maître qui, dans *Amar sin saber a quién*, correspondait exactement aux caractéristiques typiques des gentilshommes espagnols. Le seul changement effectué par Corneille a consisté à faire concorder ce personnage avec celui déjà existant de Cliton tout en maintenant son caractère. Cliton hérite donc du franc-parler de Limón qui se manifeste notamment lorsque son maître n'a pas d'argent en prison pour acheter sa liberté ou des services ; il le plaint : « Ah ! Monsieur, sans argent est-il de l'innocence ? »[678] Lorsque Lyse arrive justement avec de l'argent de la part de sa maîtresse et que Dorante refuse de l'accepter sans savoir le nom de ce bienfaiteur, il lui réplique en toute logique :

> Curiosité bas, prenons toujours la bourse.
> Souvent c'est perdre tout que vouloir tout savoir.
>
> (*La Suite du Menteur*, I, 2, v. 184-185, éd. 1984:108)

[677] DUMAS 2004:167.

[678] *La Suite du Menteur*, I, 1, v. 151, éd. 1984:106.

À la différence de son maître qui avoue éprouver – tout comme le héros espagnol – un sentiment de honte en acceptant cette donation[679], Cliton, suivant l'exemple de Limón, est beaucoup plus centré sur la valeur et conscient de l'importance de l'argent, au point de décider de le prendre à sa place pour ne pas le perdre[680].

Mais Cliton est surtout le personnage qui relie *Le Menteur* et sa suite en faisant référence au passé. C'est lui qui sert de lien entre les deux pièces en racontant à son maître et par voie de conséquence au public ce qui s'est passé entre la fin du *Menteur* et le début de *La Suite du Menteur*[681]. C'est lui aussi qui rappelle des situations passées survenues dans la pièce précédente[682].

Le rôle de Cliton dans cette deuxième comédie 'à l'espagnole' de Corneille est plus présent sur scène où il bénéficie d'une certaine autonomie. Ainsi, avec la suivante Lyse, il est l'auteur de plusieurs échanges comiques en prison[683], ce qui forme un contraste avec l'échange de lettres anonymes entre leurs maîtres qui, sans s'être jamais rencontrés, nourrissent un amour platonique. Mais c'est surtout la première fois qu'un personnage joué par l'acteur Jodelet hérite de ses caractéristiques personnelles. Dans l'une des conversations avec Lyse, plusieurs traits extérieurs de Cliton nous sont révélés, en particulier le son de sa voix, lesquels correspondent à ceux de l'acteur qui joue le rôle :

CLITON
Contemple-moi.
[…] Que t'en semble ?
Dis.
LYSE
Que tout vert et rouge, ainsi qu'un perroquet,
Tu n'es que bien en cage, et n'as que du caquet.
[…]

[679] Voir *La Suite du Menteur*, I, 2, v. 191, éd. 1984:109.

[680] Limón le pousse à accepter cet argent qu'Inés leur a apporté puisque la justice leur avait pris le leur. Il demande à son maître de laisser tout scrupule de côté à cette occasion (*Amar sin saber a quién*, J. I, 12, éd. 1951:24).

[681] Nous apprenons que Dorante a pris la fuite avant son mariage avec Lucrèce pour l'Italie où il a voyagé pendant deux ans. Cliton, étant resté sur place, peut raconter à son maître tous les événements qui ont suivi son absence (voir *La Suite du Menteur*, I, 1, notamment v. 10-87, éd. 1984:102-104).

[682] Comme nous l'avons déjà mentionné, se rappelant les mensonges que Dorante avait raconté avec beaucoup d'habileté dans *Le Menteur*, Cliton se montre sceptique à l'écoute des circonstances qui ont conduit son maître en prison (voir *La Suite du Menteur*, I, 1, v. 132-136, éd. 1984:105).

[683] Voir *La Suite du Menteur*, I, 2, notamment à partir du v. 207, lorsque Dorante s'est retiré pour écrire une lettre et que Cliton demande à Lyse : « Dirons-nous cependant deux mots de guerre ensemble ? », éd. 1984:110-112. Voir aussi II, 6 et surtout V, 1, éd. 1984:132-136 et 172-175.

CLITON
Ce front ?
LYSE
Est un peu creux.
CLITON
Cette tête ?
LYSE
Un peu folle.
CLITON
Ce ton de voix enfin avec cette parole ?
LYSE
Ah ! C'est là que mes sens demeurent étonnés :
Le ton de voix est rare, aussi bien que le nez.
CLITON
[…]
J'aurai mille beaux mots tous les jours à te dire,
[…]
LYSE
Et, tout cela de ce beau ton de voix ?
Ah ! Si tu m'entreprends deux jours de cette sorte,
Mon cœur est déconfit, et je me tiens pour morte.

(*La Suite du Menteur*, I, 2, v. 208-228, éd. 1984:110-112)

Il faut prendre en compte le fait qu'entre-temps – l'année précédente –, Scarron avait donné sa première comédie, *Jodelet ou le Maître valet,* et que cette pièce, comme on le verra plus tard, était la première à intégrer la physionomie et le son de la voix de l'acteur qui interprète le rôle de valet qui d'ailleurs porte son nom. *La Suite du Menteur* ayant été créée un an plus tard et Cliton devant reprendre le rôle qu'il avait joué dans la pièce précédente, Corneille n'a pas pu suivre cette mode qui émergeait – la mode du *Jodelet* (rappelons que Scarron écrit à ce moment deux pièces dans lesquelles il est fait référence à cet acteur jusque dans le titre et que d'Ouville a également repris cette idée pour l'une de ses pièces en 1645)[684].

1.1.5. La dé-hispanisation du sujet et la francisation des coutumes

Nous avons pu remarquer qu'en changeant le contexte de la pièce, Corneille a aussi passé sous silence certaines coutumes ou convenances sociales initialement présentes dans le texte espagnol. C'est le cas des jeunes filles allant à la messe, de la raison du retour de

[684] Voir à ce sujet le chapitre 9.2.2. de cette troisième partie de notre travail.

don García de Salamanque ou de l'ordre que sollicite don Juan. Ainsi, l'auteur a soustrait toutes les références nationales propres à la société espagnole dans ses deux adaptations. Ajoutons que les deux sources espagnoles en tant que *comedias de capa y espada* contenaient évidemment une scène de duel, élément typique symbolisé par l'épée[685]. Corneille a retiré cette scène dans ses deux pièces en la transcrivant sous forme de récit, probablement pour des raisons de bienséance.

Outre ces références aux comportements des personnages, d'autres passages renvoyaient à la société espagnole, en particulier à des sujets polémiques. C'est notamment le cas dans *La verdad sospechosa*. En tant que pièce à contenu moralisateur, le mensonge est au centre de la critique qui ne montre pas seulement du doigt le comportement du personnage principal, don García, puni à la fin de l'histoire, mais aussi toute une galerie de défauts de la société espagnole à l'époque de Philippe III[686]. Ainsi, la conduite de don Beltrán apprenant la fâcheuse habitude de mentir de son fils et se mettant en quête de le marier rapidement avant que le défaut ne soit connu et ne le compromette définitivement dans les cercles de la bonne société madrilène[687], est-elle vivement critiquée par le dramaturge espagnol qui n'hésite pas à la mettre en scène dans une société où l'importance du « qu'en dira-t-on » dictait les faits et gestes de la vie quotidienne. Jacinta illustre également le comportement typique des jeunes filles opportunistes qui préféraient se marier avec un homme riche au statut prestigieux plutôt que de chercher le grand amour. Dans son cas, la décision est également dictée par le regard des autres sur elle : le report de son mariage avec don Juan aurait-il des raisons plus profondes ? La critique de Juan Ruiz de Alarcón se poursuit par le thème de la mode – don García et Tristán critiquent la mode des fraises[688] –, jusqu'au comportement de certaines femmes aux mœurs légères – un

[685] Dans *La verdad sospechosa*, c'est don Juan, jaloux, qui se bat avec don García avant que don Félix n'arrive pour les séparer. Dans *Amar sin saber a quién*, don Juan arrive au moment du duel entre don Fernando et don Pedro, avant que ce dernier ne soit tué par son adversaire et que celui-ci abandonne don Juan avec le mort faisant de lui le suspect principal du crime.

[686] Cette référence permet de dater avec une certaine précision le moment auquel cette *comedia* a vraisemblablement été composée : Philippe III étant décédé en 1621, mais mentionné ici comme vivant (voir *La verdad sospechosa*, J. II, v. 1476-1479, éd. 1999:141), la pièce a dû avoir été écrite avant cette date, entre 1619 et 1620 (voir MONTERO REGUERA 1999:26).

[687] Voir *La verdad sospechosa*, J. I, v. 217-220, éd. 1999:66. La hâte de don Beltrán à marier son fils est remarquée plus tard par la suivante de Jacinta, Isabel, qui commente : « Mucha priesa te da el viejo. » (J. I, v. 961, éd. 1999:113).

[688] *La verdad sospechosa*, J. I, v. 237-284, éd. 1999:67-70.

discours qui est repris par Cliton, mais d'une manière plus allégée[689]. Comme le suppose José Montero Reguera, le fait que le dramaturge espagnol ait choisi ce défaut et qu'il en présente plusieurs variantes dans sa *comedia* prouve que le mensonge était un vice apparemment très répandu à cette époque en Espagne[690].

Pierre Corneille s'écarte complètement de cet aspect de la pièce espagnole. Il ne reprend que le côté comique et divertissant des mensonges et les imbroglios qu'ils suscitent – ce qui est le cas par exemple quand il dit à son père s'être déjà marié à Poitiers et que celui-ci se voit obligé d'annuler le mariage avec Clarice, la femme pour laquelle Dorante a raconté ce mensonge. De son côté, l'urgence de Géronte à vouloir marier son fils est compréhensible : il souhaite avoir de la descendance sachant que son fils est entré dans la carrière militaire, « un périlleux emploi, / Où l'ardeur pour la gloire à tout oser convie / Et force à tout moment de négliger la vie »[691].

Dans l'avis au lecteur du *Menteur*, Corneille a expliqué avoir mis à la française tout ce qui se laissait adapter aux usages français. Corneille a donc fait un choix et n'a repris que des éléments qu'il pouvait transformer en des éléments français, abandonnant toute référence exclusivement espagnole. De cette manière, son œuvre apparaît totalement dé-hispanisée. Quant à *La Suite du Menteur*, les choses sont quelque peu différentes. La pièce de Lope de Vega ne faisait pas autant référence à des défauts de la société espagnole. Appartenant au genre de pièces également adapté par d'Ouville, l'accent n'est pas mis sur la moralité, mais sur une trame amoureuse qui dépeint moins les mœurs de la société que les obligations des chevaliers entre eux. Ces dernières sont évoquées superficiellement

---

[689] Voir *La verdad sospechosa*, J. I, v. 291 *sqq*., éd. 1999:71-74. Cf. *Le Menteur*, I, 1, v. 38 *sqq*., éd. 1984:10-11.

[690] Le mensonge semble avoir occupé les esprits à la Cour depuis déjà le siècle précédent. Rappelons que le comte Baldassar de Castiglione, considéré comme « un familier de la société française comme de la société européenne en général, […] où 'savoir son *Courtisan*' était la condition nécessaire de toute réussite mondaine », publia un siècle plus tôt *Il Libro del Cortegiano* [1528], production majeure qui selon Alain Pons « a connu ce genre de succès qui fait qu'une œuvre échappe à la littérature pour devenir un phénomène social et historique » (PONS 1987:I). Dans cet ouvrage, Castiglione traite notamment du mensonge dont il dit : « Je veux aussi que notre Courtisan se garde d'acquérir le renom d'un menteur ou d'un vaniteux, ce qui advient parfois à ceux mêmes qui ne le méritent pas ; c'est pourquoi il doit toujours être attentif, dans ses propos, à ne point sortir de la vraisemblance, et de ne pas dire non plus trop souvent ces vérités qui ont l'apparence du mensonge, comme font beaucoup, qui ne parlent que de miracles, et veulent avoir tant d'autorité que, venant d'eux, les choses les plus incroyables sont crues. » (Baldassar CASTIGLIONE, *Le Livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis (1580) par Alain Pons, Paris, Gérard Lebovici, 1987, Livre deuxième, chap. XLI, p. 160).

[691] *Le Menteur*, II, 5, v. 568-570, éd. 1984:33.

dans *La Suite du Menteur*, si bien que la problématique n'atteint pas le fond de la pièce espagnole ni son intensité dramatique[692].

1.1.6. La dramaturgie fidèle aux règles françaises

Comme nous avons pu le remarquer en comparant la trame des deux intrigues françaises avec celles de leurs modèles espagnols, quelques changements opérés par Corneille s'expliquent par son souci de donner des pièces conformes aux attentes de son public, habitué à voir des représentations répondant aux règles dramatiques. C'est aussi ce que le dramaturge explique : « J'ai tâché de la réduire à notre usage, et dans nos règles. »[693] Une partie des modifications réalisées dans ses deux comédies découle donc de contraintes dramaturgiques.

Nous avons déjà attiré l'attention sur le fait que dans *La Suite du Menteur* des réductions de texte ont été opérées par rapport à la source espagnole afin de concentrer l'action sur une seule trame. Corneille a ainsi supprimé une action secondaire qui concernait un deuxième couple d'amoureux dont l'histoire aurait rendu l'intrigue trop compliquée et confuse, de même que la fin heureuse qui manquait de vraisemblance[694]. Pour l'adaptation du *Menteur*, un tel problème ne se posait pas. Cependant, les nombreux *a partes* que Juan Ruiz de Alarcón utilisait dans sa *comedia*, notamment dans la bouche de Tristán pour signaler au public les propos mensongés de don García, ont fait réagir Corneille. En effet, ce dernier dit avoir une certaine « aversion » pour les apartés tout en reconnaissant leur utilité sans lesquels la pièce perd de sa compréhension pour le public. Dans l'« Examen » de sa pièce, il explique :

---

[692] Dans *Amar sin saber a quién*, le dénouement, respectant les codes d'obligation des personnages les uns envers les autres, occupe toute la troisième *jornada*. Nous avons déjà mentionné que Corneille a raccourci cette longue fin avec le départ dramatique du héros tout en la comprimant en quatre scènes (V, 2-5).

[693] *Le Menteur*, « Examen », éd. 1984:7.

[694] Rappelons que cette deuxième action dans *La verdad sospechosa* concernait le couple de Lisena et don Fernando. Lisena, ancienne maîtresse de don Fernando, est en colère contre celui-ci car elle sait qu'il a tué don Pedro, son amant. Mais Lisena ne déplore pas très longtemps la perte de cet amant : dans la troisième *jornada*, elle tombe amoureuse de don Juan lorsqu'elle le voit pour la première fois demandant à Leonarda d'arranger son mariage avec lui. Finalement, lorsque tous les obstacles entre don Juan et Leonarda ont été levés, Lisena accepte de se marier avec don Fernando – celui qui avait précisément tué son précédent amant et à qui elle avait fait tant de reproches ! Le manque de vraisemblance est évident et signifie la raison pour laquelle Corneille n'a pas repris cette trame.

> Cette duplicité d'action particulière ne rompt point l'unité de la principale, mais elle gêne une peu l'attention de l'auditeur, qui ne sait à laquelle s'attacher, et qui se trouve obligé de séparer aux deux ce qu'il est accoutumé de donner à une.[695]

Ainsi Corneille attribue aux apartés des inconvénients, mais il ne les condamne pas pour autant, préférant préserver ce procédé fréquemment utilisé dans le théâtre espagnol au lieu de sacrifier une partie du texte.

L'action se déroulait en plusieurs jours dans *La verdad sospechosa* aussi bien que dans *Amar sin saber a quién*, comme cela était typique pour les *comedias* de l'époque[696]. Selon l'étude de Corneille, dans *Le Menteur*, l'unité de temps est respectée, « pourvu qu'on lui laisse les vingt et quatre heures entières. »[697] En effet, pour créer ses comédies, Corneille a comprimé le temps. Faisant des enchaînements temporaires, l'action dans *Le Menteur* commence à un moment indéterminé du jour – probablement le matin – et se termine, après avoir intercalé une nuit entre la fin du troisième et le début du quatrième acte, dans l'après-midi du jour d'après. De la sorte, l'action de cette pièce se passe dans un cadre temporel compris entre vingt-quatre et trente heures. Quant à *La Suite du Menteur*, elle aussi compte avec des réductions de temps. Si la longue correspondance qu'ont les protagonistes dans la pièce espagnole laisse supposer que le héros resta pendant plusieurs jours incarcéré, dans l'adaptation de Corneille le dénouement de l'affaire semble plus rapide : Dorante sort le même jour qu'il est entré en prison. La pièce se termine le matin après le jour de l'arrestation. Comme en déduit Catherine Dumas : « Tandis que l'on assiste dans *Amar* [*sin saber a quién*] à une maturation des sentiments que renforcent les

---

[695] *Le Menteur*, « Examen », éd. 1984:7-8.

[696] La pièce de Juan Ruiz de Alarcón se passe en cinq jours, comme l'a démontré John London. Le premier et le deuxième jour de l'action correspondent certes à la première et la deuxième *jornada* dans la *comedia* (le premier jour correspond aux vers 1-236 de la première *jornada*, tandis que le deuxième jour se prolonge depuis le vers 237 de la première *jornada* jusqu'à la fin de la deuxième *jornada*). L'action qui a lieu dans la troisième *jornada* ne se déroule cependant pas le lendemain des deux jours précédents : comme l'explique John London, diverses références dans le texte révèlent qu'entre la fin de la deuxième *jornada* et l'action qui commence au début de la troisième *jornada*, quelques jours se sont écoulés – à savoir exactement trois (voir *La verdad sospechosa*, J. III, v. 2172-2173, v. 2771-2773 et v. 2550-2551, éd. 1999:176, 209-210 et 197). Par conséquent, la dernière journée commence le cinquième jour après le commencement de la chronologie interne de la *comedia* (voir John LONDON, « Time and Place in *La verdad sospechosa* : Two Corrections », *Hispanófila*, 99 (33.3), 1990, p. 43-46).

En ce qui concerne *Amar sin saber a quién*, une chronologie exacte n'est pas reconstructible. On apprend seulement que la suivante Inés rend visite à don Juan le jour même du duel et que celui-ci échange finalement vingt lettres avec Leonarda. L'étendu de ce courrier permet de supposer que quelques jours se sont écoulés entre l'arrestation de don Juan et sa libération. Le fait que dans la troisième *jornada*, les personnages courent les routes (don Juan décide de partir à Madrid, il se met en chemin, don Luis le suit, l'arrête et le ramène à Tolède), fait penser à ce que l'action de cette *jornada* s'étale sur toute une journée.

[697] *Le Menteur*, « Examen », éd. 1984:8.

échanges épistolaires des protagonistes, le parcours amoureux s'accomplit sous une forme condensée dans *La Suite* [*du Menteur*]. »[698]

Pour répondre à l'unité de lieu, Corneille a dû réduire considérablement les lieux qui faisaient partie du cadre de l'action dans les deux comédies espagnoles. Si la pièce lopesque *Amar sin saber a quién* mettait en scène jusqu'à six lieux différents allant au-delà des limites de la ville de Tolède[699], l'action dans *La verdad sospechosa* se distribuait en pas moins de neuf lieux différents[700]. Corneille a restreint ce nombre excessif de tableaux pour la scène française en deux ou trois décors. Il a ainsi appliqué sa propre définition de l'unité de lieu correspondant aux limites d'une seule ville. Dans son discours sur les trois unités, il s'explique à ce sujet en prenant justement l'exemple du *Menteur* et de *La Suite du Menteur* :

> Je tiens donc qu'il faut chercher cette unité [de lieu] exacte autant qu'il est possible, mais comme celle-ci ne s'accommode pas avec toute sorte de sujets, j'accorderais très volontiers que ce qu'on ferait passer en une seule ville aurait l'unité de lieu. Ce n'est pas que je voulusse que le théâtre représentât cette ville toute entière, cela serait un peu trop vaste, mais seulement deux ou trois lieux particuliers, enfermés dans l'enclos de ses murailles. ». […] *Le Menteur* a les Tuileries et la place Royale dans Paris, et *La Suite* fait voir la prison, et le logis de Mélisse dans Lyon.[701]

La simplicité des décors de l'action est notamment soulignée dans le cas du *Menteur* par la description du cadre dans *Le Mémoire de Mahelot.* Celui-ci le précise pour cette pièce : « Le Theâtre [sic] est un jardin pour le premier acte et, pour le second acte, il faut des maisons et bâtiments et deux fenêtres. »[702]

---

[698] DUMAS 2004:227.

[699] Les premières scènes de cette *comedia* ont lieu au Castillo San Cervantes qui se trouve à l'extérieur de Tolède (J. I, 1-5) ; on compte également quelques scènes à la fin de la troisième *jornada* qui se passent hors de la ville (lorsque don Juan prend le chemin à Madrid, J. III, 16-17). Pour le reste, l'action change entre la prison (J. I, 10-16, 18, J. II, 1-7 et 17-19), le domicile de don Fernando et Leonarda (J. I, 6-9, 17, J. II, 16, J. III, 2, 6-7, 13-15 et 18), le domicile de Lisena (J. II, 8) et la rue – quelquefois devant la maison de don Fernando (J. II, 11-15, J. III, 4-5 et 8-12) et quelquefois comme lien entre deux lieux (J. II, 9-10, J. III, 1 et 3).

[700] La *comedia* de Juan Ruiz de Alarcón commence dans une salle de la maison de don Beltrán, elle se poursuit dans *La Platería*, puis au domicile de don Sancho, l'oncle de Jacinta. L'action de la deuxième *jornada* se déroule à nouveau au domicile de don Beltrán pour passer ensuite à celui de don Sancho, elle se poursuit dans la promenade d'Atocha, pendant le duel des deux *caballeros* à San Blas et elle se termine dans une rue du quartier de la Vitoria. Dans la troisième *jornada* les lieux de l'action concernent le domicile de Lucrecia, le cloître et le couvent de la Madalena et enfin une salle chez don Juan de Luna.

[701] CORNEILLE, *Discours des trois unités ; d'action, de jour, et de lieu*, dans : Pierre CORNEILLE, *Trois discours sur le poème dramatique* [1660], éd. Bénédicte LOUVAT/Marc ESCOLA, Paris, Flammarion, 1999, p. 150.

[702] *Le Mémoire de Mahelot*, éd. Pierre PASQUIER, Paris, Champion, 2005, p. 327.

Notons aussi que dans le cas où l'action change de lieu, Corneille s'est efforcé de faire le changement de lieu une seule fois, ou du moins le moins souvent possible pour empêcher une impression de va-et-vient. Cette pratique s'illustre notamment dans *La Suite du Menteur*, où, malgré le fait que l'action se divise entre la prison et le logis de Cléandre et Mélisse, Corneille regroupe les scènes qui se passent en chaque lieu. On remarquera que dans la pièce espagnole les changements de lieu se faisaient plusieurs fois en une seule *jornada*, quelquefois même de scène en scène[703].

Nous avons analysé antérieurement que Corneille n'a pas repris dans sa pièce tous les éléments au goût par trop espagnol. Quelques-uns des retranchements effectués s'expliquent aussi par le souci de répondre aux bienséances. C'est le cas par exemple des scènes de duel. Dans les *comedias de capa y espada*, elles représentent un élément fondamental et apparaissent aussi dans les deux pièces espagnoles qui ont inspiré Corneille. Sur la scène française, en revanche, la représentation de ce type de scène péchait contre toute bienséance. Dans ses adaptations, Corneille ne les a pas supprimées ; il les a insinuées sans les mettre sur la table.

1.2. « Si peu de rapport entre l'Espagnol et le Français » – Une adaptation parfaite sans reflet transculturel ?

Corneille atteste lui-même dans les péritextes qui accompagnent la publication du *Menteur* et de sa suite avoir « emprunté beaucoup de choses » à ses deux modèles espagnols. Bien qu'il ait mentionné ses sources étrangères, l'auteur précise – et nous revenons sur ce passage important déjà cité – que,

> comme j'ai entièrement dépaysé les sujets pour les habiller à la française, vous trouveriez si peu de rapport entre l'Espagnol et le Français, qu'au lieu de satisfaction vous n'en recevriez que de l'importunité.[704]

Est-ce à dire que les comédies 'à l'espagnole' de Corneille n'auraient pas donné lieu au croisement des deux cultures ne permettant pas, par conséquent, la genèse d'éléments transculturels ? Notre analyse des deux pièces a montré que le travail du dramaturge a consisté la plupart du temps soit à transformer des éléments espagnols ou des références à une réalité espagnole en des pendants français soit à les supprimer complètement. Ainsi,

[703] Voir notamment la fin de chaque *jornada* dans *Amar sin saber a quién*.

[704] *Le Menteur*, « Au lecteur », éd. 1984:4-5.

les références topographiques ont-elles été transposées en France afin de créer un cadre français, tandis que toute référence à la société espagnole, à des us et coutumes trop caractéristiques ont été totalement neutralisées – le procédé de francisation s'opérant par une complète dé-hispanisation du contexte dans les deux comédies.

Cependant, on a pu remarquer une différence dans l'adaptation des deux pièces espagnoles qui se démarquaient déjà par leurs sujets respectifs et la critique de la société espagnole. Pour la première, *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, Corneille, en ne reprenant pas notamment la critique des mœurs espagnoles, en a vidé l'âme espagnole si bien qu'il réduit toute possibilité de croisement culturel à l'origine de la transculturalité. Le thème du mensonge, au centre de la *comedia*, représenté sous plusieurs facettes à l'époque des Rois d'Autriche, n'est pas, comme on l'a dit, une caractéristique culturelle. C'est un défaut que Corneille exploite non pas pour le dénoncer – à la différence de son « guide » espagnol –, mais tout simplement pour divertir le public à travers l'ingéniosité d'un jeune homme capable de raconter des histoires rocambolesques. Grâce au changement du dénouement de cette pièce, *Le Menteur* est en ce sens une comédie divertissante sans fond moralisateur. On a de même observé que les personnages changent de comportement par rapport aux protagonistes espagnols – Clarice, Alcippe et surtout Cliton montrent des réactions différentes, plus proches du comportement que l'on attend des personnages de comédie français. Dans sa première comédie 'à l'espagnole', Corneille semble avoir réussi à faire ce dont d'Ouville rêvait : il n'a laissé aucun élément typiquement espagnol qui aurait pu se croiser avec des caractéristiques françaises qu'il y intègre, ce qui aurait donné naissance à des traits transculturels. Corneille est parvenu à vider le moule espagnol et à le remplir d'ingrédients de goût français ne permettant pas par conséquent la formation d'éléments transculturels. De cette manière, il a créé l'une des comédies 'à l'espagnole' qui a remporté le plus de succès en son temps et jusqu'à présent, car souvenons-nous que la Comédie française a fait représenter cette comédie au cours de la saison 2005/2006.

Le cas est différent pour sa deuxième comédie 'à l'espagnole'. *La Suite du Menteur* paraît tout d'abord plus française en raison de la réapparition des personnages déjà francisés dans la pièce précédente. Corneille n'a pas seulement transformé les protagonistes de Lope de Vega en des personnages français, mais aussi en des personnages bien connus, voire appréciés dans les salles de spectacle parisiennes. L'intercalation de références à la pièce précédente enracinait cette pièce dans le terrain dramatique français. Néanmoins, nos études ont pu montrer que notamment le comportement de quelques

personnages portait des traces espagnoles : Mélisse et son ingéniosité qui la rapproche un peu des héroïnes de d'Ouville ou Cliton qui, dans cette version, restait fidèle à son modèle Limón, contre-figure de son maître, soucieux de le savoir en prison et sans argent. Avec la suivante Lyse, il forme ce double du couple principal au niveau des domestiques vivant une romance en parallèle de celle de leurs maîtres. Même Dorante montre cette sensibilité typique des *caballeros* par rapport à l'honneur et à celui des autres. Tous ces personnages sont influencés par leurs racines espagnoles qui leur donnent des traits transculturels dans un cadre francisé. Évoquons enfin des passages dans l'intrigue qui rappellent le romanesque – l'Espagne : les circonstances dans lesquelles Dorante a été arrêté par les sergents, la noblesse de celui-ci qui l'amène à ne pas révéler Cléandre comme coupable lorsqu'il l'a devant lui, l'enchaînement d'obligations que les gentilshommes ont les uns envers les autres (Cléandre vis-à-vis de Dorante, Dorante vis-à-vis de Philiste), les soupçons du héros croyant aimer la femme de Cléandre et découvrant son rival en l'ami qui l'aide à sortir de prison, etc. Corneille n'est pas intervenu cette fois-ci dans le déroulement de l'action qui maintient ainsi son parfum espagnol et rappelle beaucoup plus ses origines que la pièce précédente.

Finalement, le fait de combiner cette succession de faits romanesques avec un cadre aristocratique urbain lyonnais forme un monde nouveau mélangeant les traits des deux cultures et reflétant ainsi ce que nous comprenons par transculturalité.

2. « La scène est à Madrid » ou à Gayëtte – Les premières comédies 'à l'espagnole' de Brosse et Scarron

D'Ouville et Pierre Corneille avaient transposé leurs adaptations respectives en France. Dans la deuxième phase des comédies 'à l'espagnole', un tournant s'opère : le lieu de l'action ne change pas ! Pour trois nouvelles comédies – dont deux sont créées la même année 1643 – l'action n'est pas transplantée en France mais reste en Espagne ou dans le lieu initialement défini dans le modèle espagnol. Ainsi Brosse et Scarron ont-ils choisi de faire voyager leur public au-delà des frontières. L'objet de nos travaux dans les deux sections suivantes consiste à analyser l'influence de ce nouveau mode d'adaptation dans l'émergence d'éléments transculturels.

2.1. Brosse et le dépaysement de la comédie 'à l'espagnole'

En 1643, au moment où Corneille donne *Le Menteur*, Brosse[705] se lance dans la production de comédies 'à l'espagnole' en créant *Les Innocens coupables*. Cette comédie – publiée deux ans plus tard en 1645 – se fonde sur la pièce espagnole *Peor está que estaba*[706] de Calderón de la Barca[707] qui appartient au genre des *comedias palatinas*. Comme on l'a vu dans le chapitre 7 consacré aux différents types de *comedias*, la *comedia palatina* se distingue des « pures » comédies de cape et d'épée par le fait qu'elle se joue dans un cadre spatio-temporel et social très différent. L'action se passe hors de Castille,

[705] Pour plus de détails sur la biographie de cet auteur dont on ignore jusqu'à présent le prénom, voir l'introduction de Georges Forestier dans l'édition critique de *Les Songes des hommes esveillez* de Brosse (FORESTIER 1984:12-15).

[706] Georges Forestier traduit ce titre par « de mal en pis » (FORESTIER 1983:6). Selon F. C. Hayes, il traduit le sens d'un dicton espagnol : « Peor es la recaída que la caída » qui signifie « la rechute est pire que la chute » (attesté dans Gonzalo CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [1906], éd. Louis Combet, Madrid, Castalia, 2000, p. 631 ; voir aussi HAYES 1947:463). Mais « Peor está que estaba » se trouve aussi attesté tel quel dans CORREAS (2000:632). Souvent prononcée dans la *comedia* de Calderón de la Barca, cette expression fait référence à la situation des protagonistes qui empire au fur et à mesure que l'action progresse (l'héroïne Lisarda est notamment persuadée que sa situation va de mal en pis).

[707] Cette *comedia* a été publiée dans la *Primera Parte de Comedias de Calderón de la Barca*, Madrid, María de Quiñones, 1636.

La similitude de cette pièce avec *Il colpati innocenti* de G.-C. Sorrentino (publiée à Vienne en 1643) a conduit André Stegmann à considérer cette dernière comme la source de la comédie de Brosse (A. STEGMANN, *L'Héroïsme cornélien. Genèse et signification*, Paris, Armand Colin, 1968, vol. I, p. 149). Cependant, Alexandre Cioranescu explique : « *Les Innocens coupables* de Brosse (1645) est considérée comme imitation de *I colpati innocenti* de Sorrentino ; mais Sorrentino n'a fait que répéter la comédie *Peor está que estaba*, de Calderón. » (CIORANESCU 1983:257) Il serait intéressant de mener un travail comparatif de ces trois versions de la même œuvre, l'espagnole, la française et l'italienne, afin d'en relever les congruences et les différences. Une telle étude permettrait aussi de reconstruire les influences des auteurs, les uns sur les autres.

voire hors d'Espagne, toujours à la Cour et dans un contexte atemporel, sans jamais faire référence à quelque événement historique ; quant aux personnages, ils sont de noble lignée et portent des titres de prince, de duc ou de gouverneur. La combinaison de tous ces éléments fait que les spectateurs espagnols se trouvaient transportés dans un monde lointain et merveilleux. Comme ses aînés, Brosse s'essaie à ce genre nouveau qui consiste à transcrire en français une comédie de source espagnole. Mais les différences du modèle utilisé par rapport à celui des comédies de cape et d'épée jusqu'alors adaptées par d'Ouville et Corneille nous interpellent sur la manière dont Brosse a pu procéder pour porter sa pièce sur la scène française. Quelles sont les caractéristiques de son adaptation ? Laisse-t-il comme ses prédécesseurs apparaître des éléments transculturels ? Rappelons que Brosse, comme d'Ouville, ne fait aucune mention d'une source espagnole, ni dans le prologue, ni dans l'avis au lecteur qui accompagnent la publication de sa pièce.

Cependant, il n'oublie pas de mentionner qu'elle a été représentée à Paris « cinq fois consécutives sur le premier de ses Theatres »[708], probablement à l'Hôtel de Bourgogne. Seulement, ce nombre de représentations indiqué par l'auteur n'est pas suffisant pour montrer que sa pièce ait rencontré beaucoup de succès[709]. D'ailleurs, *Les Innocens coupables* ne figurent pas dans le répertoire du *Mémoire de Mahelot* où sont recensées les pièces jouées entre 1646 et 1647, ce qui est révélateur d'un succès plutôt éphémère[710]. Pour autant, le sujet de la pièce espagnole a semble-t-il suscité de l'intérêt car plus d'un dramaturge au XVII^e^ siècle s'en inspira : Boisrobert donnera en 1656 *Les Apparences trompeuses* et, Noël Le Breton, connu sous le nom de Hauteroche, fera représenter une nouvelle comédie en 1673 sous le même titre *Les Apparences trompeuses* fondée sur celle de Brosse. Au début du siècle suivant, Alain Lesage, essayant de prolonger la mode des imitations espagnoles au théâtre français, donnera entre autres la comédie *Don César Ursin* qui, elle aussi, est inspirée de *Peor está que estaba* de Calderón de la Barca[711].

---

[708] « A Monsieur de Lambert », *Les Innocens coupables*, éd. 1996:85.

[709] Bien que Brosse souligne dans ce même épître « qu'un Prince mesme qui les a demandez [*Les Innocens coupables*] les ait honorez deux fois de sa presence » (Épître, *Les Innocens coupables*, éd. 1996:85), le succès se cette pièce se classe plutôt comme étant moyen. Selon les suppositions d'Henry C. Lancaster, ce Prince serait probablement Gaston d'Orléans (voir LANCASTER 1966, II-2:474).

[710] Voir LANCASTER, 1966, II-2:474.

[711] CIORANESCU 1983:293-294.

2.1.1. « La scène est à Gayëtte » ou l'apparition d'un nouveau contexte dans les comédies 'à l'espagnole'

Se basant sur une *comedia palatina* pour la création de sa pièce, Brosse rompt avec une certaine logique qui voudrait qu'une comédie 'à l'espagnole' se fonde toujours sur une *comedia de capa y espada*. Choisissant une *comedia* du genre palatin, cet auteur introduit donc une variante dans la production des comédies 'à l'espagnole'. Ensuite, la pièce *Peor está que estaba* ne se joue pas en Espagne mais à Gaeta, une petite ville italienne située dans la région du Latium, dans la province de Latina, donnant sur le golfe de Gaète. Bien que la ville de Gaeta soit sous domination espagnole à l'époque[712], pour le public espagnol, cette pièce n'en demeure pas moins dépaysante, car le lieu de l'action se situe bien en dehors de la péninsule. Au moment de créer sa propre pièce, Brosse aurait eu le choix soit de reprendre le lieu proposé dans la *comedia* espagnole, soit de faire comme ses contemporains et de transplanter le lieu dans un endroit semblable, au bord de la mer, en France. Finalement, il choisit de reprendre la pièce espagnole telle quelle et de laisser l'action dans le cadre d'origine. Dans l'édition de 1645, il précise : « La Scene est à Gayëtte, forteresse au Royaume de Naples[713], assise sur une montagne dans la mer »[714]. Il donne ainsi dès le départ des indications précises sur le lieu et le contexte de l'action, tandis que Calderón avait mentionné cette information plus loin dans le texte. C'est ici qu'apparaît une autre caractéristique propre à la *comedia palatina* : celle du cadre d'un château en lieu et place du cadre populaire des *comedias de capa y espada*. Par conséquent, cela implique la présence de personnages d'un autre rang et d'une autre nationalité que Brosse énumère dans le péritexte. Parmi les personnages principaux, on trouve le gouverneur de Gaète – Don Jean d'Arragon – et sa fille Lucinde, puis Floride – la fille du gouverneur de Naples – et son amant, César des Ursins, un chevalier romain. Remarquons que le domestique qui est envoyé par Don Alonso, le gouverneur de Naples et père de Floride, est lui-même un gentilhomme napolitain. Brosse ne change donc rien à la qualité des personnages même s'il francise certains noms tels que celui des jeunes filles

[712] Voir la note 345 dans le chapitre 7 de la deuxième partie de notre travail. En fait, c'est la capitulation de Gaète, le 13 février 1861, qui met fin au deuxième royaume des Deux-Siciles. Celui-ci avait existé sous le règne d'Alphonse V (1442-1458) et avait été restauré par Ferdinand IV de Naples de 1816 à 1861. Au XVII^{e} siècle, Gaète était gouverné par un vice-roi d'Espagne.

[713] Comme on l'a déjà précisé dans la définition des *comedias palatinas*, ce type de pièce ne mentionne pas de faits historiques étant le plus souvent atemporel. Brosse ne donne pas plus de détails non plus.

[714] Mention qui figure après la liste des acteurs (*Les Innocens coupables*, éd. 1996:88. Nous citerons cette comédie dans son édition moderne réalisée par María Dolores Olivares Vaquero en 1996).

Lisarda et Flérida qui deviennent Lucinde et Floride, ainsi que celui de Don Juan qui s'appelle Adraste. En revanche, les noms des gouverneurs – Don Alonse, gouverneur de Naples, et Don Jean d'Arragon, gouverneur de Gaète – gardent leur sonorité espagnole. Il en est de même avec don César Ursino que Brosse transforme légèrement en César des Ursins[715].

L'adaptation de cette *comedia* par Brosse a donc introduit un nouveau cadre – une forteresse dans un pays étranger et lointain – et l'apparition de personnages de condition jusqu'alors absents des comédies 'à l'espagnole'. *Les Innocens coupables* représente ainsi la première comédie de ce cycle d'adaptations que l'auteur n'a pas cherché à rendre plus française ni plus proche de la société française. Cette caractéristique éloigne la pièce de Brosse de celles que la scène parisienne avait jusqu'alors connues de la part de d'Ouville et Corneille ; elle fait penser aux comédies et tragi-comédies de Rotrou tirées de différentes *comedias* espagnoles : *La Bague de l'oubly* (1628 [1635]) se produisait dans un château à Palerme en Sicile, *Les Occasions perdues* (1633) prenait place dans le palais de la reine de Naples, et l'action dans *L'Heureuse constance* (1633) se jouait entre les palais du roi de Hongrie et celui de la reine de Dalmatie, pour ne citer que quelques exemples[716]. Recherche d'évasion en des contrées lointaines à l'étranger dans un cadre palatin – c'est exactement le dépaysement que Brosse reprend à son compte dans *Les Innocens coupables*.

2.1.2. Le traitement du sujet espagnol : entre fidélité, adaptation et invention

Selon la posture de l'auteur par rapport à ses modèles espagnols, soit fidèle au texte pour d'Ouville, soit libre pour Corneille, les techniques d'adaptation varient. Comment se définit alors le positionnement de Brosse par rapport à la pièce de Calderón de la Barca ? Sur la base d'une étude comparative entre *Peor está que estaba* et *Les Innocens coupables*, Alexandre Cioranescu commente, non sans une pointe de sarcasme : « s'il est vrai qu'il existe des degrés dans la fidélité des traducteurs, Brosse mérite le premier prix. Son

[715] En ce qui concerne les domestiques, Brosse garde le nom des deux suivantes de Lisarda – Nise et Celia – qui s'appellent dans la pièce française Nise et Célie. En revanche, le valet Camacho change de nom pour celui de Carlin.

[716] Les pièces espagnoles dont Rotrou s'est inspiré se déroulaient déjà à l'étranger, hors et quelquefois même loin d'Espagne en Hongrie (Lope de Vega, *La sortija del olvido*, source de *La Bague de l'oubly*), en Angleterre (Lope de Vega, *La ocasión perdida*, source de *Les Occasions perdues*) ou en Italie (Lope de Vega, *El poder vencido y el amor premiado* et *Mirad a quién alabáis*, sources de *L'Heureuse constance*).

servilisme est tel qu'il ne perd pas le plus petit détail du texte qu'il interprète. »[717] Une lecture comparative des deux textes permet de constater que l'auteur français reprend en effet l'intrigue – avec tous les quiproquos, révélations et dissimulations d'identité qui pimentent la pièce – et le dénouement tels qu'ils apparaissent dans la pièce espagnole. Cependant, il existe aussi des écarts contrairement aux affirmations de Cioranescu. En vérité, Brosse simplifie les scènes en réduisant le nombre de détails et de rebondissements initialement inclus par Calderón de la Barca. De nombreux passages très mouvementés sont entièrement remodelés. Rappelons l'épisode où don César est en compagnie de Lisarda à l'occasion d'une visite nocturne qu'il lui rend : soudainement, un coup de feu retentit, les habitants du château se réveillent, il doit donc sauter par la fenêtre pour sauver l'honneur de la jeune fille[718]. Ce type de situation, considéré comme invraisemblable pour le public français, a été retravaillé par Brosse qui a changé le développement de l'action à partir de la deuxième moitié de la deuxième *jornada*. Ainsi, l'intrigue est-elle quelque peu modifiée dans le quatrième acte et le début du cinquième acte prenant alors une tournure moins rocambolesque. Ce n'est que dans la deuxième moitié du dernier acte que les circonstances décrites dans la comédie française rejoignent la fin proposée par le modèle espagnol. Cependant, pour reprendre le fil de l'intrigue espagnole à partir du cinquième acte, Brosse a dû intercaler une histoire de substitution comportant les mêmes révélations et sentiments des personnages que dans la pièce d'origine. Ainsi, a-t-il introduit un autre motif de jalousie pour Adraste vis-à-vis de son ami César qu'il soupçonne d'aimer la même femme que lui – sa fiancée Lucinde. Au lieu de trouver son ami fuyant le domicile de sa bien-aimée – comme tel était le cas de don Juan dans la pièce espagnole[719] –, Adraste se met en quête de renseignements pour son ami sur la fameuse inconnue dont ce dernier

[717] C'est nous qui traduisons. Cioranescu écrit dans son étude : « si es cierto que hay grados en la fidelidad de los traductores, Brosse merece el primer premio. Su servilismo es tal que no deja de perderse ni el más mínimo matiz del texto que interpreta. » (CIORANESCU 1954:169). En fait, c'est à plusieurs reprises qu'il désigne le travail de Brosse comme une traduction ; lorsqu'il parle de *Peor está que estaba*, il commente : « de esta comedia Brosse sacó una traducción titulada *Les Innocens coupables*. » (de cette comédie, Brosse a fait une traduction intitulée *Les Innocens coupables*) (CIORANESCU 1954:168).

[718] Voir *Peor está que estaba*, J. II, 13, éd. 1991:333 *sqq*. (Nous faisons référence et citons l'édition d'Ángel Valbuena Briones qui se fonde sur le texte caldéronien de 1640). Les autres incidents qui suivent et qui ont été supprimés dans l'adaptation française sont énumérés dans l'article de María Dolores Olivares Vaquero (« Una comedia española en Francia : *Peor está que estaba* », dans : María Luisa Donaire / Francisco Lafrage (éds.), *Traducción y adaptación cultural : España – Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991, p. 231-242, voir notamment p. 235-236).

[719] Après le saut par la fenêtre que l'on vient d'aborder, don César, ne trouvant pas la sortie de la cour dans laquelle il était tombé, s'est caché dans une chaise. C'est là que son ami don Juan le trouve et, croyant évidemment qu'il venait de rendre visite à Lisarda, sa fiancée, il l'accuse d'avoir violé les codes de l'honneur, de la confiance et de l'amitié (*Peor está que estaba*, fin de la J. II, éd. 1991:334-335).

est tombé amoureux. Lorsqu'il se présente au domicile de la jeune femme, il constate que celle-ci n'est autre que sa propre fiancée Lucinde. Mais comme elle est voilée, Brosse opère ici un tour de force pour faire basculer la situation : surprise par son fiancé, Lucinde prend la fuite au moment où Adraste se détourne. À cet instant arrive Floride, la jeune prisonnière logeant chez Lucinde et lui ressemblant beaucoup[720]. Comme elle est également voilée, Adraste la confond avec Lucinde lorsqu'il se retourne sur elle et commence à lui faire des reproches et à l'accuser d'inconstance. Ce n'est que lorsque celle-ci se dévoile que Adraste apprend sa véritable identité. Seulement le public sait qu'Adraste a été victime de la fourberie de Lucinde. Pour la suite de l'action, ce qui compte est que le personnage ne se sente plus trahi par son ami afin de l'aider dans la suite à rencontrer cette inconnue en lui proposant son appartement comme lieu de rendez-vous. Cette disposition des faits permet à Brosse d'enchaîner l'intrigue de sa pièce avec la fin proposée par la comédie caldéronienne.

Finalement, l'adaptation de Brosse ne se présente pas comme une copie aussi fidèle à l'original que Cioranescu semble le dire, mais plutôt comme une reprise du sujet espagnol enrichie d'arrangements visant avant tout à rendre l'intrigue plus vraisemblable pour le public français. Pourtant, Brosse aurait pu laisser l'action inchangée. Étant donné que celle-ci se passe à l'étranger, au sein d'une société non clairement définie ni connue du public français (la société de Naples n'a aucun rapport évident avec la France), toute situation inhabituelle pour un public français (comme ce genre d'épisodes rocambolesques évoqué plus haut) aurait pu se justifier par l'éloignement culturel de la pièce. L'intervention de Brosse sur des éléments de la pièce espagnole qui lui semblaient trop éloignés du concept français montre finalement que le dépaysement de l'action n'est pas une raison suffisante pour négliger la recherche de facteurs de vraisemblance eu égard aux attentes du public.

[720] En effet, la description que la suivante Nise fait à sa maîtresse Lucinde de l'étrangère qui demande à la voir établit dès le début l'existence d'une grande ressemblance entre les deux héroïnes, au point de pouvoir être confondues, comme le souligne Nise :

> Elle est riche sans doute, & d'illustre sang,
> Si l'habit qu'elle porte est conforme à son rang.
> La façon, la couleur, & l'estoffe en est telle,
> Qu'on la prendroit pour vous, & vous aussi pour elle.
> (*Les Innocens coupables*, I, 4, v. 203-206, éd. 1996:100).

2.1.3. Un style et un comique adaptés aux règles de bienséance

Les canons de l'esthétique dramatique française sont en train de s'imposer à cette époque. Suivant le procédé de d'Ouville, Brosse allège le style cultiste espagnol que l'on retrouve dans les œuvres de Calderón de la Barca et de ses contemporains se devant de répondre aux attentes d'un autre public issu d'une autre culture[721]. Brosse s'appuie sur l'idée de fond[722], mais il simplifie ce langage qui n'aurait pas été compris par les auditeurs des théâtres parisiens. Le style utilisé pour retranscrire les échanges entre les personnages dans *Les Innocens coupables* reste cependant fidèle au milieu châtelain dans lequel se déroule l'action. On retrouve ici cette forme de langage typique des tragédies et tragi-comédies bien connue du public français. Par exemple, les exclamations de César, réfugié dans un jardin, reflètent bien ce genre :

> Et bien quelle nouvelle ?
> Ay-je assez esprouvé la fortune cruelle ?
> Est-elle satisfaitte, & le couroux des Cieux ?
> N'a-t'il point revelé ma disgrace en ces lieux ?
> L'audace d'un rival, son trespas & ma fuitte
> N'animent-t'ils icy personne à ma poursuitte ?
> Bref suis-je en ce jardin à l'abry du danger
> Où mon honneur s'est mis en se voulant venger ?
>
> (*Les Innocens coupables*, II, 3, v. 441-448, éd. 1996:110-111)

Brosse reprend aussi le comportement du valet. Celui-ci assurait, comme dans nombre de *comedias*, le comique de la pièce. Dans *Peor está que estaba*, Camacho – le valet – imitait son maître dans la manière de courtiser la suivante de l'inconnue dont ce dernier s'était épris. Mais l'approche qu'il utilise est en décalage avec les paroles de son maître, ce qui provoque le rire du public. Camacho assurait également le comique de la pièce espagnole avec des anecdotes, comme cela était fréquent chez les valets dans les *comedias* ; il ne manquait pas non plus de donner son opinion franche sur certains sujets ou de résumer les explications de son maître d'une manière si simpliste qu'elles étaient mal

[721] Pierre Corneille n'a pas repris non plus ce style qui est cependant moins accentué dans les deux *comedias* lui ayant servi de modèle. De même, on se souviendra que d'Ouville a supprimé toute une scène qui comportait un long discours débordant de cultismes dans son adaptation *Les Fausses Véritez* (il s'agit de la première scène de *Casa con dos puertas, mala es de guardar*). Voir à ce sujet le chapitre 8.

[722] Voir par exemple les propos amoureux entre César et Lucinde (*Les Innocens coupables*, II, 4, éd. 1996:112-113). Les paroles de César (v. 489 *sqq*.) se font notamment l'écho lointain de celles de don César dans *Peor está que estaba* (cf. J. I, éd. 1991:321).

interprétées[723]. Étant donné le cadre relevé de la pièce, de telles scènes sur les planches françaises auraient péché contre les règles de bienséance ; c'est la raison pour laquelle Brosse a probablement choisi de les supprimer purement et simplement. Par conséquent, les scènes comiques dans *Les Innocens coupables* sont beaucoup moins nombreuses que dans le modèle espagnol. Comme le fait remarquer María Dolores Olivares Vaquero, Camacho est un *gracioso* tandis que Carlin, dans la pièce française, n'est qu'un simple « valet »[724].

Cependant, Brosse ne rejette pas toutes les situations comiques de la pièce. Ainsi, les paroles du gouverneur déplorant le comportement irresponsable des jeunes filles qui compromettent l'honneur de leur famille sont-elles reprises. Cette conversation entre père et fille amène cette dernière à s'inquiéter croyant que son père connaît son amour secret du fait de son allusion au jardin comme lieu de compromission[725]. Ce quiproquo la plonge dans un profond désarroi qui se révèle être non justifié. Mais jusqu'au moment où sa méprise lui est révélée – moment qui n'arrive qu'à partir de la quatrième scène du troisième acte –, les paroles à double sens entre père et fille relèvent du comique, surtout aux yeux du public qui a une vision globale de la pièce[726]. Quant au gouverneur, il se méprend aussi croyant avoir surpris une autre femme que sa fille dans le jardin et ressentant donc de la compassion pour le pauvre père déconcerté. Le comique est à son comble ! Les scènes que Brosse a ensuite rajoutées – en substitution d'une partie du fil de l'intrigue espagnole – intègrent de nouveaux quiproquos. La ressemblance des deux jeunes filles permet à l'une de se soustraire d'une situation délicate mettant l'autre à sa place. Comme le fait remarquer Georges Forestier :

> [c]ette ressemblance complète introduite par Brosse ne devait pas être de peu d'importance à la représentation : chaque fois que les deux héroïnes paraissaient ensemble, le public avait *sous les yeux* le jeu de dédoublement sur lequel repose la comédie. Et cette ressemblance matérielle devient identification totale lorsque les deux jeunes filles sont masquées, perdant toute caractérisation propre.[727]

---

[723] Voir *Peor está que estaba*, J. I, 7, éd. 1991:322, J. III, 11, éd. 1991:341, J. I, 9, éd. 1991:323-324.

[724] Voir OLIVARES VAQUERO 1991:241.

[725] En effet, c'est dans un jardin qu'elle rencontre secrètement son amoureux. Mais c'était aussi dans un jardin qu'avaient eu lieu les événements qui ont conduit à la fuite de César et de la fille du gouverneur de Naples.

[726] Voir *Les Innocens coupables*, I, 2-3 (éd. 1996:93 *sqq*.) et II, 4 (éd. 1996:127 *sqq*.). Cf. *Peor está que estaba*, J. I, 2-3 (éd. 1991:316 *sqq*.) et J. II, 2 et 4 (éd. 1991:325 et 326-327).

[727] FORESTIER 1983:12.

En effet, dans la cinquième et sixième scène du quatrième acte, le comique vient de l'amant qui, n'ayant rien vu du subterfuge, fait des reproches nourris à une innocente. Brosse semble avoir joué de cette situation de méprise alimentée par des échanges ambigus entre les personnages. Dans l'avis au lecteur qui accompagne l'édition de sa comédie, il prie le lecteur de « considérer l'invention de mon sujet, la nouveauté des incidens qui l'intriguent, la ressemblance de deux filles en corsage & en habits qui ne cause pas de petites méprises »[728]. Ainsi est-il si satisfait de l'apport de cet épisode de confusion d'identité entre les deux jeunes filles qu'il n'hésite pas à s'enorgueillir de son « invention » et à taire le nom de la vraie source. Cependant, une telle situation de méprise n'est pas si nouvelle que le dramaturge le prétend ; on trouve déjà un quiproquo semblable dans *Les Fausses Véritez* de d'Ouville où la nuit noire sert de voile et conduit le protagoniste Léandre à se méprendre sur l'identité de la jeune femme que son ami lui demande de protéger. C'est la nuit aussi qui permet à la jeune fille de filer en douce laissant son amie, innocente, à sa place[729]. Sans doute, ce type de quiproquo amusait-il le public espagnol comme français. Mais il permettait surtout au dramaturge français de se passer d'un valet encombrant du fait que son rôle comique aurait pu être ressenti comme déplacé et dévalorisant par rapport à un cadre aussi noble que le château de Gaète. En revanche, une situation comme celle décrite par Brosse dans sa pièce concordait bien avec le niveau social des personnages tout en préservant les règles de bienséance. La pièce de Brosse est donc divertissante, sauf que les situations comiques émanent exclusivement de personnages de condition et non de leurs domestiques comme cela était en partie le cas dans le modèle espagnol.

2.1.4. Des personnages sans nationalité

On a déjà vu que les personnages des *comedias palatinas* sont de rang supérieur et surtout qu'ils ne représentent pas la société espagnole de l'époque contrairement aux comédies de cape et d'épée. La pièce *Peor está que estaba* évolue exactement dans ce

[728] « Au lecteur », *Les Innocens coupables*, éd. 1996:173.

[729] Rappelons la scène où Léandre éconduit la maîtresse de son ami chez lui croyant qu'il s'agit de sa propre maîtresse Orasie. La nuit l'empêche de reconnaître sa sœur Florimonde en la jeune femme. Arrivés à leur domicile, Florimonde réussit à s'échapper d'entre les mains de son frère avant que la lumière ne soit apportée, laissant Orasie à sa place qui venait d'entrer croyant surprendre son amant avec une autre femme. Évidemment, Léandre croyait parler tout le temps à Orsaie même si elle était à la maison (voir *Les Fausses Véritez*, V, 3-4 et 6).

milieu palatin : un monde sans reflet de la vie réelle et sans véritable culture – ce qui en fait un lieu en quelque sorte non-culturel. Or comment se caractérisent les personnages dans un tel lieu dans la pièce espagnole et comment Brosse les a-t-il adaptés dans sa propre comédie ?

L'action espagnole se joue sur les terres du gouverneur de Gaète, personnage qui tient le pouvoir politique en ce lieu ; les personnages qui l'entourent appartiennent à sa famille ou sont d'un rang similaire. Mais bien que le lieu de l'action soit hors d'Espagne, les personnages se révèlent être des Espagnols. Comme nous l'apprenons de la part de Lisarda, son père a reçu comme récompense du Roi d'Espagne l'administration de Gaète[730]. Elle n'est donc qu'une « étrangère » dans cette ville et elle se plaint de sa position en tant que fille du gouverneur, connue de tous, observée de tous et privée de liberté. Promise à un homme que son père lui a choisi, elle transgresse pourtant un jour les règles lorsqu'elle commence à rencontrer en secret un gentilhomme inconnu dont elle est tombée amoureuse. Son comportement devient de plus en plus audacieux et astucieux tout au long de la pièce. Elle prend des risques pour rencontrer ce jeune homme ou recevoir sa visite. Elle ressemble donc à ce type de femmes que nous avons déjà rencontrées dans d'autres pièces espagnoles notamment chez Calderón de la Barca : ces femmes étant prêtes à tout risquer pour sortir du carcan dans lequel la société les tient prisonnières, quitte à sacrifier une innocente pour sauver leur tête quand le danger les menace[731].

L'origine espagnole du gouverneur se fait également percevoir à travers ce que l'on apprend de son passé. Don Juan de Aragón, comme il s'appelle[732], mentionne au début de

---

[730] Lisarda explique: « La fama y honra adquirida / de mi padre mereció / que su Majestad le diera / este gobierno, y viniera / en él a servirle. Yo / con mi padre (claro está) / vine a Gaeta » (*Peor está que estaba*, J. I, 3, éd. 1991:316).

[731] C'est justement ce que Marcela fait dans *Casa con dos puertas, mala es de guardar*.

L'attitude sans pitié de Lisarda est plus marquée encore et se fait jour notamment dans la discussion de Flérida avec le gouverneur : celui-ci, convaincu de l'avoir surprise dans le jardin et de l'avoir ramenée chez lui (rappelons qu'en réalité il s'agissait de sa fille voilée), la considère comme sa prisonnière, ce que la jeune femme ne comprend pas sachant qu'elle est venue de son plein gré au château pour demander asile. Lisarda pour sa part n'intervient pas, bien au contraire, afin de conserver la situation à son avantage ; elle s'excuse seulement de passer en priorité (« esto es fuerza; perdona, / porque primero soy yo. », *Peor está que estaba*, J. III, éd. 1991:340). À nouveau, elle répète cette attitude dans la dernière scène où elle dit : « Primero soy yo que nadie » - « Avant tout, c'est moi qui compte » (*Peor está que estaba*, J. III, éd. 1991:345).

[732] Son nom n'est prononcé qu'une seule fois lors d'un dialogue entre don César et don Juan. C'est ce dernier qui, décrivant sa promise, commente qu'elle est : « única hija / de Don Juan de Aragón » (*Peor está que estaba*, J. I, 5, éd. 1991:320). Sinon, il est toujours appelé « el gobernador », nom sous lequel il figure aussi dans la liste des personnages.

la pièce qu'il est redevable de don Alonso depuis l'une des batailles menées en Flandres[733]. Don Juan, le promis de Lisarda, vient justement d'arriver de Flandres[734]. Avoir bataillé en Flandres était une sorte de *topos* qui caractérisait souvent les personnages masculins des *comedias* espagnoles, notamment celles de cape et d'épée[735]. L'importance donnée aux questions d'honneur est une autre caractéristique qui rapproche les personnages de cette *comedia palatina* à des personnages typiquement espagnols. Ainsi, le gouverneur de Naples, don Alonso, écrit justement une lettre à son ami, le gouverneur de Gaète, lui demandant de l'aide pour empêcher qu'il ne perde complètement son honneur après la fuite de sa fille avec l'assassin d'un chevalier. « ¡ Ay, honor, / en una fácil mujer / a cuanto peligro estás ! »[736], s'exclame le gouverneur de Gaète, qui tire de cette situation des conséquences pour lui-même. Don César agit également en homme d'honneur : lorsque le gouverneur de Gaète le découvre enfin, il se laisse confondre au lieu de prendre la fuite afin de couvrir Lisarda qui lui avait demandé de la cacher pour préserver son honneur. L'importance de l'honneur transparaît aussi au niveau des gentilshommes entre eux : don Juan, ayant surpris son ami au domicile de sa fiancée, l'accuse de l'avoir offensé dans son honneur, dans l'amitié et dans la confiance[737]. En résumé, bien que la *comedia* espagnole ne se passe pas dans un contexte typiquement espagnol, il existe suffisamment d'indices à travers le passé et le comportement des personnages pour qu'on les associe à des caractères qu'un public espagnol était habitué à voir se produire sur scène.

Brosse a retranscrit les personnages dans sa pièce tels qu'ils apparaissaient dans la *comedia* : ils forment l'entourage du gouverneur de Gaète et sont donc des personnages de condition, comme nous l'avons déjà dit. En revanche, ce qui les distingue de leurs modèles et aussi des personnages adaptés jusqu'alors par d'Ouville et Pierre Corneille est le fait qu'ils ne gardent pas leur nationalité espagnole sans pour autant adopter la française. En effet, Brosse ne cherche pas à remplacer l'origine espagnole des personnages caldéroniens par des personnages ayant leurs racines en France et habitant à l'étranger. De plus, il

[733] Voir *Peor está que estaba*, J. I, 1, éd. 1991:315.

[734] Voir *Peor está que estaba*, J. I, 5, éd. 1991:320.

[735] Rappelons que dans les trois comédies dont s'est inspiré d'Ouville dans sa première phase, les jeunes hommes avaient été (*La dama duende*, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*) ou voulaient partir (*El ausente en el lugar*) à la guerre en Flandres.

[736] Nous traduisons : « Oh, honneur, en quel danger es-tu chez une femme facile ! » (*Peor está que estaba*, J. I, 1, éd. 1991:316).

[737] Voir *Peor está que estaba*, J. II, 16, p. 103.

enlève toute référence à une nationalité espagnole, ce qui fait que les protagonistes de son adaptation deviennent des personnages « neutres » sans aucune nationalité réellement définie.

2.1.5. Un cadre culturel neutre

Nous avons déjà signalé que *Peor está que estaba* – en tant que *comedia palatina* – comporte très peu d'éléments faisant allusion à la culture espagnole. Étant donné que Brosse maintient le lieu de l'action à l'étranger et qu'il ne cherche pas à franciser sa pièce, les éléments culturels sont relativement peu nombreux dans sa création. Relevons ceux qui existent : dans la pièce d'origine, les seuls liens avec la culture espagnole viennent de quelques personnages disant avoir participé aux guerres de Flandres, ce qui leur confère un trait hispanique. De même, don César, fugitif de Naples et caché dans un jardin près de Gaète, attend de regagner l'Espagne[738]. Tous ces indices ont été transformés par le dramaturge français. Il n'est plus fait allusion aux guerres de Flandres ; d'ailleurs, cette mention disparaît dans le texte d'arrivée. Quant au personnage de don Cesar dans la pièce de Brosse, il ne cherche pas à s'enfuir en Espagne, mais en France[739].

Nous avons déjà abordé le style de langage cultiste utilisé par Calderón de la Barca dans divers passages que Brosse a allégé voire supprimé de sa pièce. Il fait de même pour des citations ou des références à des mythes de l'antiquité ou des mythes chevaliers. Dans la pièce espagnole, lors d'un rendez-vous galant avec Lisarda, don César compare sa situation avec celle de Psiquis et Cupidon[740]. Un tel langage aurait pu correspondre à la condition sociale des personnages de la pièce française, mais il n'était pas concevable dans une comédie, raison pour laquelle Brosse ne l'a pas repris. Il supprime également la mention à des mythes chevaleresques que le domestique Camacho utilisait dans une discussion avec son maître : Esplandián, Belianis et Beltenebros étaient connus en Espagne mais non en France[741]. Calderón de la Barca intègre aussi dans sa *comedia* une référence à

[738] Voir *Peor está que estaba*, J. I, 5, éd. 1991:320.

[739] Voir *Les Innocens coupables*, II, 2, v. 387, éd. 1996:108.

[740] Voir *Peor está que estaba*, J. I, 7, éd. 1991:322.

[741] Il s'agit en effet de héros sortis de livres de chevalerie ayant été écrits après le célèbre *Amadís de Gaula*. *Belianis de Grecia* est une création de Jerónimo Fernández. Quant à *Las sergas de Esplandián*, écrit par Garci Rodríguez de Montalvo, il constitue le cinquième livre de la série initiée avec l'*Amadís de Gaula* où sont relatées les aventures d'Esplandián, le fils aîné d'Amadis de Gaulle. Le même auteur produira plus tard une adaptation des trois premiers livres de l'*Amadís de Gaula* primitif où il donne à Amadís le nom de Beltenebros lorsqu'il est en prison en Peña Pobre. Nous savons que l'*Amadís de Gaula*

des auteurs contemporains comme Lope de Vega. Par son choix de donner une comédie dont l'action se déroule dans un pays autre que la France, notamment dans un lieu sans coloration culturelle comme est dépeinte la vie au château, Brosse a préféré de ne pas remplacer cette référence par une équivalence française. Là aussi, il neutralise toute référence culturelle.

2.1.6. En harmonie avec les règles dramatiques du goût français

Transportant son public dans un autre pays, Brosse n'en a cependant pas oublié les règles dramatiques de son pays qui s'imposaient de plus en plus à l'époque. La *comedia* de Calderón de la Barca étant loin de répondre à ces préceptes – comme les autres comédies que nous avons traitées jusqu'à présent –, Brosse s'est évertué d'en remanier les données dans son adaptation.

Le remplacement partiel du fil de l'intrigue que nous avons pu constater en comparant l'adaptation du dramaturge français avec son modèle espagnol est fortement lié à la recherche d'une plus grande vraisemblance de l'action. À celle-ci sont aussi liées les transformations qui concernent les coordonnés spatiales et temporelles de la pièce française. Brosse a considérablement resserré la chronologie des événements : si dans la *comedia* l'action s'étalait sur plusieurs jours[742], dans *Les Innocens coupables* elle n'excède pas vingt-quatre heures. Bien que le paratexte ne donne pas d'indices temporels, les références données dans les dialogues permettent de déduire que l'action commence le matin et se termine à l'aube du jour suivant[743]. L'unité de lieu est également respectée au

était connu en France au travers de nombreuses traductions et adaptations. En revanche, les trois héros mentionnés par le valet Camacho étaient seulement connus du public espagnol, si bien que Brosse ne les mentionne pas dans sa pièce.

[742] L'action de *Peor está que estaba* s'étale en effet sur plusieurs jours. La première *jornada* commence le matin et se termine l'après-midi du même jour (voir l'explication de Lisarda à sa suivante Celia au début de la deuxième *jornada*, éd. 1991:325). La deuxième *jornada* s'enchaîne directement sur l'action de la première, mais elle compte avec un saut de temps au milieu. En effet, nous apprenons dans la première *jornada* que don Juan vient d'arriver à Gaète pour faire connaissance de sa promise. Mais il explique à son ami don César vouloir attendre deux jours avant de se présenter chez elle, le temps de se trouver d'autres habits que ceux de soldat (voir J. I, 5, éd. 1991:320). La visite de don Juan chez le gouverneur et sa fille Lisarda ayant lieu dans ce qui pourrait correspondre à la cinquième scène de la deuxième *jornada*, c'est à ce moment que l'action a avancé d'un coup de deux jours sans que cela ait des répercussions pour l'action qui, au contraire, semble s'enchaîner. La deuxième *jornada* se termine la nuit de ce troisième jour par la visite nocturne de don César à Lisarda. La troisième *jornada* enfin retrace la journée suivante et se termine dans l'après-midi, ce qui fait que la pièce de Calderón de la Barca dure quatre jours.

[743] Le premier acte commence le matin où sont inclus une grande partie des événements des trois premiers actes. Le quatrième acte se déroule l'après-midi ; Adraste précise que le gardien de la prison est allé aux champs, mais qu'il sera de retour « avant que la nuit vienne » (*Les Innocens coupables*, IV, 2, v. 1078, éd. 1996:140). Le cinquième acte commence le soir, Adraste presse son ami en précisant qu'il fait déjà

sens large du terme. Brosse a appliqué une légère réduction du nombre de lieux entre le château, le jardin donnant sur le port de Gaète et la maison de don Jean alors que la *comedia* d'origine distinguait cinq lieux différents dans les alentours du domicile du gouverneur. L'action française utilise certes plusieurs lieux, mais ils se concentrent dans un périmètre restreint faisant que la distance entre les points soit rapidement parcourue[744].

Corneille, comme on l'a vu, avait une grande « aversion » des *a parte* du fait qu'il pensait qu'ils détournaient l'attention du public, bien qu'il ne les considérait pas aussi gênants que cela pour l'action principale. Brosse devait avoir la même opinion, car il a réduit le nombre des *a partes* qui se trouvaient dans *Peor está que estaba*. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer les dernières scènes des deux comédies pour constater que dans la pièce française, mis à part quelques commentaires à voix basse, les *a partes* ne sont pas aussi nombreux que dans la comédie caldéronienne[745].

2.1.7. À la recherche de transculturalité

Dans le cercle des auteurs qui ont créé des comédies 'à l'espagnole', Brosse est le premier à avoir introduit la variante de la *comedia palatina* comme modèle pour une pièce française. Nous cherchons ici à évaluer les degrés de transculturalité qu'une telle adaptation peut contenir.

Nos analyses sur le procédé utilisé nous ont d'abord révélé une très grande fidélité par rapport à la pièce de Calderón de la Barca : Brosse conserve le lieu et le cadre de l'action ; il reprend l'action et les personnages. Les changements qu'il a opérés dans le caractère et le comportement d'une partie des protagonistes sont d'ordre esthétique pour des raisons de bienséance nécessaires à la scène française. Ils ne font pas sortir les personnages de leur cadre. À la différence des adaptations de d'Ouville où le comportement à l'espagnole de personnages se voulant français dans un contexte francisé

---

nuit (« Haste-toy, l'air noircy d'un nocturne nuage, / Neveut pas qu'en ce lieu tu tardes davantage », V, 1, v. 1405-1406, éd. 1996:157). Si l'on considère que le rendez-vous près du temple a lieu à dix heures du soir, l'action devrait se terminer à l'aube.

[744] Pour plus de détails sur les différents lieux de la pièce, ceux où se déroule l'action et ceux étant hors-scène, voir l'introduction de María Dolores Olivares Vaquero dans son édition critique des *Innocens coupables*, Santiago de Compostela, Tórculo, 1996, p. 44-49.

[745] Voir *Les Innocens coupables*, V, 7, éd. 1996 :166 *sqq*. Cf. *Peor está que estaba*, J. III, éd. 1991:345-346. Notons que Brosse conserve cependant quelques remarques faites par les personnages se plaignant de leur situation. Dans ce cas, il précise dans une didascalie : « bas », signifiant que le personnage parle à voix basse.

faisait émerger de la transculturalité, la pièce de Brosse n'opère finalement pas un tel croisement culturel et semble dépourvue de tout trait transculturel. Les personnages ne portent aucune nationalité, ils sont des habitants de Gaète dépourvu de toute spécificité nationale. Cet exercice montre au passage que la présence d'une nationalité marquée chez les personnages fait partie des conditions nécessaires à l'émergence de la transculturalité.

A la différence du *Menteur* de Corneille où la francisation complète et réussie ne laisse aucune marque transculturelle, l'adaptation de Brosse se distingue plutôt par la non-francisation et l'absence de marques concrètes d'espagnolisme qui empêchent la formation d'éléments transculturels dans *Les Innocens coupables*. Il s'agit ici d'une autre variante de non transculturalité que l'étude de ce texte a mise en évidence.

2.2. « La scène est à Madrid » – Scarron et l'introduction de la société espagnole sur scène

Dans cette même famille des comédies 'à l'espagnole' dont l'action n'est pas en France, on trouve les deux premières créations de Paul Scarron : *Jodelet ou le Maître valet*, représentée la même année que *Le Menteur* et *Les Innocens coupables* en 1643, et *Les Trois Dorotées ou Jodelet souffleté* créée en 1645 et publiée en 1647 dans sa première version[746]. La première de ces deux comédies, que Scarron dit avoir écrite en seulement trois semaines[747], se fonde sur la *comedia* de Francisco de Rojas Zorrilla *Donde hay agravios no hay celos, y amo criado*[748] publiée dans un recueil de pièces en 1640[749]. La

[746] Comme nous l'avons déjà mentionné précédemment (voir le chapitre 5 dans la deuxième partie de ce travail), *Les Trois Dorotées ou Jodelet soufflete* n'est pas la version définitive de cette pièce. Il s'agit du titre relatif aux deux premières parutions de 1647 et 1650. Après plusieurs remaniements de la part de l'auteur, la nouvelle édition de 1652 a paru sous le titre *Le Jodelet duelliste*. Les changements effectués par Scarron ont été étudiés par Jonathan Carson (voir Jonathan CARSON, « Introduction », dans : Paul SCARRON, *Le Jodelet duelliste*, éd. J. Carson, Genève, Droz, 2000, p. 26-33).

Pour notre travail, le texte de la première version devrait constituer notre matériau d'analyse étant donné qu'il reflète le mode d'adaptation de Scarron voulant renouer avec le succès de sa première pièce. Les corrections qu'il a effectuées quelques années plus tard témoignent de la maturité de l'auteur qui retouche alors les défauts et points faibles de sa pièce d'origine. L'édition de Jonathan Carson reproduit évidemment le texte retravaillé, celui de *Jodelet duelliste*, mais il indique en note de bas de page les changements opérés par rapport au texte des *Trois Dorotées ou Jodelet souffleté*. Vu la méticulosité avec laquelle cet éditeur a rempli cette tache et en raison de la meilleure orientation qu'offrent les citations de vers numérotés, nous ferons référence dans nos citations à cette édition moderne.

[747] Voir la dédicace « A Monsieur Le Commandeur de Souvré » dans *Jodelet ou le Maître valet*, 1645.

[748] Traduit par Jaques Truchet comme « Où il y a des offenses il n'y a pas de jalousie, ou le Maître valet » (J. TRUCHET, « Notice » à son édition de *Jodelet ou le Maître valet*, dans : *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. Jacques Scherer / Jacques Truchet, Paris, Gallimard, 1986, vol. II, p. 1419, n. 1).

[749] Publiée pour la première fois dans la *Primera Parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, María de Quiñones, 1640.

deuxième comédie – de composition plus complexe – est le résultat d'un amalgame de trois *comedias* issues de deux auteurs différents. Jonathan Carson, ayant étudié cette pièce dans l'introduction à son édition critique[750], identifie les éléments propres à chaque source. Ainsi, à l'exception du premier acte, l'intrigue principale est tirée de *No hay peor sordo*[751] de Tirso de Molina[752]. Pour la création du premier acte, Scarron s'est inspiré de Francisco de Rojas Zorrilla dont il emprunte le début de *La traición busca el castigo*. La troisième source, une autre *comedia* de Rojas Zorrilla intitulée *No hay amigo para amigo*[753], fournit le contenu de l'intrigue secondaire[754].

Comme nous l'avons déjà constaté dans l'étude des prologues et des avis au lecteur, Scarron lui-même ne cite pas les sources qu'il a utilisées. Mais l'origine espagnole de sa première pièce est mentionnée par Sarazin dans une lettre adressée « A Monsieur le Comte

---

[750] CARSON 2000:9-58.

[751] À nouveau, il s'agit d'un titre tiré d'un dicton espagnol : « No hay peor sordo que el que no quiere oír » (voir Sebastián DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Iberoamericana, 2006, p. 1450 et Gonzalo CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [1906], éd. Louis Combet, Madrid, Castalia, 2000, p. 575). Traduit en français, il correspond à « il n'y a pas plus sourd que celui qui ne veut entendre ». Tirso de Molina fait ici les mêmes emprunts que son contemporain Calderón de la Barca pour le choix du titre.

[752] Cette *comedia* fut publiée dans la *Parte tercera de las comedias del maestro Tirso de Molina*, Tortosa, F. Martorell, 1634. Cependant, il existe une incertitude sur la date exacte de la composition de cette pièce. Plusieurs chercheurs ont essayé de situer la date exacte à travers les nombreuses allusions données dans le texte. Les opinions varient entre 1625 et 1632. Pour plus de détails sur les différentes approches de datation utilisées, voir l'article de Ruth Lee Kennedy, « Tirso's *No hay peor sordo* : Its Date and Place of Composition », dans : *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, 1966, vol. I, p. 261-278.

[753] Traduits, ces deux titres signifient : « La trahison mérite son châtiment » et « Il n'y a pas d'ami pour un ami ». Ces deux *comedias* sont parues dans le même recueil que celui de la première pièce de Rojas Zorrilla dont Scarron s'est inspiré : *Primera Parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, María de Quiñones, 1640. Derrière le titre de l'une d'elles, on reconnaît à nouveau le début d'un proverbe espagnol : « No hay amigo para amigo : las cañas se vuelven lanzas » (CORREAS 2000:570).

[754] Dans la grande *History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century* de Henry C. Lancaster dont la version originale date de 1932 (la réimpression de 1966 ne comporte pas de révision), il n'est fait mention que de deux sources espagnoles : *No hay peor sordo* de Tirso de Molina et *La traición busca el castigo* de Rojas Zorrilla (LANCASTER 1966, II-2:459). Cette troisième source semble cependant connue à la fin du XIX^e^ siècle – du moins en Allemagne – car Arthur Ludwig Stiefel contredit Richard Peters en affirmant que la scène du duel n'est pas de l'invention de Scarron, comme Peters l'avait supposé (voir Richard PETERS, *Paul Scarrons « Jodelet duelliste » und seine spanischen Quellen*, Erlangen-Leipzig, Deichert, 1893, p. 91). Stiefel précise que l'action secondaire de la comédie de Scarron est en réalité empruntée à une autre pièce de Rojas Zorrilla intitulée *No hay amigo para amigo* après avoir comparé un passage des deux textes montrant de grandes similitudes (voir Arthur Ludwig Stiefel, Compte-rendu sur « Peters, R., *Paul Scarrons « Jodelet duelliste » und seine spanischen Quellen* », *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur*, 18-2, 1896, p. 96-97). Stiefel suppose même que *Jodelet duelliste* se fonde au total sur quatre sources espagnoles, dès lors qu'il croit que les scènes de Dom Gaspard sont également empruntées à un modèle espagnol (voir STIEFEL 1896:99). Dans une étude détaillée, Raymond MacCurdy prouve finalement la validité de cette troisième *comedia* comme source des *Trois Dorotées ou Jodelet souffleté / Jodelet duelliste* (voir Raymond MACCURDY, « The Spanish sources of Paul Scarron's *Jodelet duelliste* », dans : John Esten Keller / Karl-Ludwig Selig (éds.), *Hispanic Studies in Honor of Nicolson B. Adams*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1965, p. 107-111).

de Fiesque » dans laquelle il loue la pièce de Scarron la considérant comme supérieure à toutes les comédies italiennes :

> Mais toutefois un Zani balloté
> Pour les sergents, *spavento di notte*,
> Saut, escalade, et telle mômerie,
> Chicos, Binlis et Turcs de Tartarie
> Ne me sont rien au prix de Jodelet :
> Non de par lui, je serais un follet,
> Voir un grand fol, de lui donner la pomme ;
> Or entends-moi, c'est que le petit homme
> Que tu connais, et dont on peut prêcher
> *L'esprit est prompt, mais infirme est la chair*,
> A translaté de la langue espagnole
> N'a pas longtemps comédie tant folle,
> Où Jodelet est si plaisant garçon
> Qu'Italiens il jette hors d'arçon.
> Tu l'avoûrais si la pièce avais lue,
> Et plus encor si jouer l'avais vue ;
> Don Francesco de Rojas est l'auteur,
> Et Paul Scarron, comme ai dit, translateur.[755]

Celui-ci ne cite pas le titre de l'œuvre espagnole, mais il indique que Scarron a suivi les traces d'un auteur espagnol, le désignant comme le « translateur » du dramaturge espagnol. Cependant, Lancaster, interprétant ce terme au sens du XX^e^ siècle, n'est pas d'accord avec cet avis, qualifiant la pièce de Scarron comme étant loin d'être une traduction[756].

Précisons que Scarron est le premier auteur à avoir laissé l'action de ses pièces dans le même lieu où elles se déroulent dans l'œuvre originale, c'est-à-dire en Espagne. À la différence de d'Ouville et de Corneille qui transposaient l'action de leurs comédies en France et de Brosse qui avait laissé l'action en Italie, Scarron introduit pour la première fois l'Espagne sur la scène française dans le cycle des comédies 'à l'espagnole'. Certes, ce n'est pas la première fois que le public parisien voyait une représentation dont l'action se

[755] Jean-François SARASIN, *Œuvres*, éd. Paul Festugière, Paris, Champion, 1926, vol. I, p. 353. L'éditeur explique en note de bas de page que Sarasin doit faire allusion à la deuxième pièce de Scarron, *Jodelet soufflete* que le Comte pouvait ne pas connaître (voir p. 353, n. 2). Pourtant, comme on vient de le préciser, le dramaturge français a emprunté le sujet de cette comédie à plusieurs œuvres de théâtre espagnoles de deux auteurs différents, ce qui exclut qu'il s'agisse d'une « traduction » d'une pièce de Rojas. Les frères Parfait citent également cette lettre en parlant de *Jodelet ou le Maître valet* dont la source est sans aucun doute une pièce de Rojas que Scarron suit de très près (voir Claude et François PARFAICT, *Histoire du théâtre françois*, Paris, 1746, vol. VI, p. 340-341).

[756] Voir LANCASTER 1966, II-2:453.

situait en Espagne. Souvenons-nous du *Cid* de Corneille représentée en 1637 et se jouant à Séville. La trilogie de Guérin de Bouscal sur le thème de Don Quichotte : *Don Quichotte de la Manche*, *Don Quichotte de la Manche « seconde partie »* et *Le Gouvernement de Sanche Pansa*, créées selon Lancaster toutes trois au cours de la saison 1638-1639[757], se passent également en Espagne[758]. Mais ces pièces avaient été jouées plus de quatre ans auparavant et leur nombre assez restreint désignait finalement une production marginale. L'originalité de la démarche de Scarron réside dans le fait que ses deux comédies ne sont tirées ni d'une source historique espagnole sur fond d'héroïsme, comme c'est le cas pour *Le Cid*, ni d'un roman à connotation chevaleresque comme dans les variations de Don Quichotte, mais de sujets de cape et d'épée, imitant en cela d'Ouville et Corneille. Mais à la différence de ses prédécesseurs, Scarron laisse l'action en Espagne dans son contexte d'origine. Avec sa précision scénique : « La scène est à Madrid » et « La scène est à Tolède », Scarron mobilise alors des procédés d'adaptation différents de ceux utilisés par d'Ouville et Corneille qui cherchaient à « habiller à la française ». Scarron ne cherche pas à dépayser le cadre de son modèle, mais à le présenter tel quel au public. D'une certaine manière, sa démarche est la même que celle de Brosse. Mais quelle est sa technique d'adaptation ? S'agit-il d'une traduction littérale de la pièce espagnole ? Comment Scarron traite-t-il les différents aspects du cadre espagnol ? Essaie-t-il de rendre le contexte espagnol compréhensible à son public ou donne-t-il des *topoi* ? Introduit-il de nouveaux éléments ? L'étude des deux pièces de Scarron nous révélera probablement un nouveau mode d'adaptation. Nous tenterons de l'identifier et de le décrire en vue de nous interroger sur les caractéristiques transculturelles que sa technique a pu ainsi générer.

2.2.1. Une volonté délibérée d'espagnolisme

Il n'y a pas de doute que Scarron ait délibérément cherché à reproduire la couleur locale des pièces espagnoles. Il connaissait suffisamment les pièces de d'Ouville[759] pour tenter une innovation susceptible de divertir le public par la voie du dépaysement en terre

[757] LANCASTER 1966, II-1:273.

[758] *Don Quichotte de la Manche* se passe « dans une Taverne prés de la Sierra Morena en Espagne » et dans la seconde partie « La Scene est à la Manche ». L'édition de *Le Gouvernement de Sanche Pansa* ne précise pas explicitement le lieu de l'action dans un paratexte, mais connaissant le roman espagnol, on sait que le « gouvernement » de Sancho Pansa se passe sur une île utopique appelée Barataria.

[759] Probablement ne connaissait-il pas encore la première comédie 'à l'espagnole' de Corneille, puisque celle-ci semble avoir été créée en même temps que sa propre pièce pendant la saison 1643-1644.

d'Espagne. Mais comment et dans quelles proportions réintègre-t-il les composantes espagnoles de ses deux premières comédies ?

2.2.1.1. Un lieu et une ambiance espagnols

L'une des techniques utilisée pour situer le lieu de l'action consiste simplement à mentionner le lieu exact où elle se déroule. Ainsi, sans détour, Scarron précise que l'action a lieu en Espagne autant dans les éditions de ses deux pièces que dans le texte. Ainsi, dans *Jodelet ou le Maître valet*, les vingt premiers vers nous apprennent déjà que nous sommes en Espagne. En effet, Jodelet informe les spectateurs que lui et son maître sont « partis ce matin de Burgos »[760]. Dans la suite, Burgos sera citée à plusieurs reprises comme ville natale de Don Juan[761] et de Lucrèce[762] et comme lieu où une action secondaire s'était déroulée quelques années plus tôt, laquelle dans cette pièce semble avoir été rattrapée par le temps[763]. À partir du deuxième acte, le spectateur apprend de la bouche d'Isabelle que l'action est à Madrid[764]. L'Espagne est donc sans ambiguïté le lieu de l'action que Scarron rappelle à plusieurs reprises dès le début de la pièce comme pour marquer cette différence. D'ailleurs n'insiste-t-il pas en faisant dire à Jodelet qu'il est « dom Jodelet, natif de Sigovie »[765]. Ces références continuelles à l'Espagne[766] n'ont cependant pas empêché Scarron d'oublier pour un moment qu'il était en Espagne quand il fait allusion aux

[760] *Jodelet ou le Maître valet*, I, 1, v. 21, éd. 1986:602.

[761] « Je suis né dans Burgos », précise-t-il, et c'est à Burgos aussi qu'il revient à son retour de Flandres (*Jodelet ou le Maître valet*, I, 3, v. 219, éd. 1986:611 et I, 3, v. 221, éd. 1986:612).

[762] « Burgos est donc la ville où je reçus le jour », commence-elle à relater à Dom Fernand (*Jodelet ou le Maître valet*, II, 3, v. 467, éd. 1986:621).

[763] Les fêtes de Burgos ayant été l'occasion de la rencontre entre Lucrèce et Dom Louis sont mentionnées dans les relations de ces deux personnages à Dom Fernand (*Jodelet ou le Maître valet*, II, 5, v. 483, éd. 1986:622 et II, 5, v. 568, éd. 1986:625). Les années qui séparent les fêtes et par la suite l'incident qui a voulu que Dom Louis tue sans intention son meilleur ami, Dom Diègue, frère de Lucrèce qu'il quitta ensuite, et le moment représenté sur scène n'est pas précisé dans la pièce de Scarron. Dans la *comedia* de Rojas, les précisions données sont contradictoires vu que doña Ana évoque une durée de quatre ans (*Donde hay agravios no hay celos*, J. 1, v. 796, éd. 2005:106), et Don Lope de six (J. II, v. 1990, éd. 2005:176).

[764] *Jodelet ou le Maître valet*, II, 1, v. 294 et 365, éd. 1986:615 et 618.

[765] Évidemment, il s'agit de Ségovie, ville en Castille-et-León, à 90 km de Madrid (*Jodelet ou le Maître valet*, I, 3, v. 200, éd. 1986:610).

[766] Citons aussi les allusions à la Castille qui ne manquent pas non plus (voir *Jodelet ou le Maître valet*, I, 1, v. 95, éd. 1986:605 et V, 2, v. 1613, éd. 1986:671).

« Minimes »[767], l'église de la Place Royale en plein cœur du Marais. Comme le commente Jacques Truchet, « Madrid est ici bien oubliée ! »[768]

Quant aux *Trois Dorotées ou Jodelet soufflеté*, la deuxième comédie de Scarron, les différentes sources qu'il utilise lui ont laissé le choix de placer l'action soit à Tolède, soit à Valencia, soit à Madrid. Finalement, il décide de placer l'action dans la ville de sa source principale, *No hay peor sordo*, à Tolède[769]. Comme dans la première comédie, Scarron ne tarde pas à indiquer le lieu de l'action au public à travers les propos de Jodelet qui précise que l'on est « à Tolede »[770], un lieu qu'il répète plusieurs fois dans la pièce[771].

Cependant, Scarron n'entre pas dans les détails topographiques des lieux indiqués. Ainsi, Béatris a cherché le cocher « cent fois à l'entour de l'Eglise », Dom Diègue apprend d'Alphonse que le domicile de sa nouvelle conquête se trouve « dans la grande Place » et Lucie demande à Béatris de conduire Dom Diègue « [d]evant les Jacobins »[772]. Pas de noms, pas de détails, Scarron a juste donné les indications qui lui semblaient nécessaires et suffisantes pour permettre au public français de s'orienter et d'imaginer l'action en Espagne. Dans le texte original de *Donde hay agravios no hay celos* de Rojas Zorrilla, surtout au début de la pièce, de nombreuses références sont faites à des endroits que Don Juan et Sancho traversent à leur arrivée dans la capitale en direction du domicile de Don Fernando. Ce souci du détail répond au goût du public espagnol qui appréciait que les parcours empruntés par les personnages passent par des endroits connus d'eux-mêmes[773]. Dans cette pièce de Rojas, nombreuses sont les allusions poétiques et les louanges à

---

[767] *Jodelet ou le Maître valet*, II, 2, v. 394, éd. 1986:619.

[768] *Jodelet ou le Maître valet*, éd. 1986, p. 1426, n. 2 de la p. 619.

[769] *La traición busca el castigo* de Rojas Zorrilla, d'où Scarron a emprunté son premier acte, se passe à Valencia; la troisième source, *No hay amigo para amigo*, également de Rojas Zorrilla se déroule à Madrid.

[770] *Les Trois Dorotées*, I, 1, v. 72, éd. 2000:70.

[771] Ainsi, dans l'acte suivant, lorsqu'Alphonse demande le logis où habite Dom Felix, Jodelet lui répond « Dans Tolède » (*Les Trois Dorotées*, II, 2, v. 385, éd. 2000:90). Lorsque Dom Diègue fait la cour à Lucie et qu'il compare les beautés de Madrid avec celles de Tolède, les spectateurs entendent à nouveau que l'action se joue à Tolède (II, 7, v. 569-575, éd. 2000:104). Le nom de cette ville sera de nouveau répété dans III, 4, v. 783, éd. 2000:117 et dans III, 5, v. 916, éd. 2000:125.

[772] Ces références se trouvent dans *Les Trois Dorotées* respectivement dans II, 7, v. 545, éd. 2000:103, II, 7, v. 641, éd. 2000:108 et III, 6, v. 957, éd. 2000:128.

[773] En fait, le public espagnol apprenait par la mention à « la gran calle de Alcalá » (la grande rue d'Alcalá, *Donde hay agravios no hay celos*, J. I, v. 8, éd. 2005:55) que l'action se déroulait à Madrid. Suivent des allusions au couvent des sœurs de Calatrava (v. 192), puis au couvent des Augustins Recoletos (v. 267) – un lieu qui à l'époque se trouvait à l'extérieur de Madrid et qui par conséquent était souvent choisi pour les duels (aujourd'hui, ce terrain occupe celui de la Bibliothèque nationale d'Espagne) – et au Prado (v. 276).

Burgos, cette ville si fière des hautes tours de sa cathédrale[774]. Il n'en est pas autrement dans la *comedia* de Tirso de Molina, *No hay peor sordo*, qui représente, selon Blanca de los Ríos, la pièce la plus tolédane que Tirso ait jamais écrite dans sa vie[775]. En effet, l'auteur n'y mentionne pas seulement la cathédrale, il loue aussi l'architecture des somptueux édifices de Tolède, ses places, l'hôtel de ville, le palais de l'archevêché, allant jusqu'à nommer les écoles et lycées les plus connus de la ville sur la rive du Tage[776] ! Évidement, ces indications locales n'étaient accessibles qu'au public de ces villes, ceux qui y vivaient et qui pouvaient donc apprécier les éloges faites à leur ville. En revanche, la traduction littérale de ces passages en français n'avait pas d'intérêt au risque de susciter l'incompréhension et de créer une distance entre la pièce et le public français. C'est ainsi que Scarron a choisi de limiter les informations topographiques à la seule mention du nom de la ville où se déroule l'action. De cette manière, les spectateurs se savaient transportés dans un autre pays sans risquer de se « perdre » entre les monuments et les rues qu'ils ne pouvaient connaître.

2.2.1.2. Deux intrigues à couleur espagnole

S'il est une intrigue espagnole, celle de *Donde hay agravios no hay celos* de Rojas Zorrilla rassemble tous les ingrédients caractéristiques d'une pièce typiquement espagnole : un homme sautant d'un balcon, de la jalousie, des duels, de l'amour, des quiproquos, des thèmes comme l'honneur blessé, une mort non vengée, une fille dont le mariage est soumis au choix du père, une autre craignant la vengeance de son frère. Scarron a repris dans sa première création l'intégralité des incidents rencontrés dans le modèle espagnol – la correspondance des scènes entre les deux pièces est presque totale –, ce qui donne à *Jodelet ou le Maître valet* une ambiance véritablement espagnole. Cependant, à l'instar de d'Ouville et Brosse qui l'avaient déjà fait avant lui, Scarron raccourcit quelques scènes jugées trop longues. Prenons l'exemple du monologue de doña

[774] La hauteur de ces tours est soulignée par deux fois selon lesquelles la ville semble vouloir grimper jusqu'au soleil (voir v. 724-726 et v. 855-858). En fait, les louanges et commentaires sur Burgos étaient toujours très appréciés dans la littérature du XVI^e^ et XVII^e^ siècle. C'est avec une certaine nostalgie que les auteurs du Siècle d'Or rendaient hommage à cette ville, grand centre politique et culturel qui avait perdu sa position face à Tolède et Madrid.

[775] « Que la obra nació en Toledo dícelo ella misma de tantos modos que comedia más toledana no la escribió Tirso » (Blanca DE LOS RÍOS, « Preámbulo » à *No hay peor sordo*, éd. 1989, p. 1003).

[776] Voir *No hay peor sordo*, J. I, sc. 4, éd. 1989:1019-1020, J. I, sc. 1, éd. 1989:1017 et J. III, sc. 2, éd. 1989:1049.

Inés s'interrogeant sur ses sentiments envers quelqu'un qui n'est pas de son rang social. Son discours utilise plusieurs métaphores. À ce moment, intervient Don Lope avec lequel commence un échange de déclarations et de refus où abondent allégories et métaphores[777]. Pour la pièce française, les lamentations que prononce Isabelle diffèrent quelque peu. Scarron leur prête un ton proche de la tragédie tout en incluant aussi une pointe d'ironie :

> Et moi je vais pleurer ma triste destinée.
> Ô Ciel, à quel brutal m'avez-vous condamnée !
> N'était-ce pas assez de cette aversion,
> Sans me troubler encor d'une autre passion ?
> Oui, Ciel, c'était assez pour être malheureuse,
> Mais vous voulez encor que je sois amoureuse,
> Ha ! c'est trop me haïr que de me faire aimer
> Un que je n'oserais à moi-même nommer.
> […]
> Ainsi je hais, je crains, et je suis amoureuse :
> Avec ces passions puis-je être bien heureuse ?
>
> (*Jodelet ou le Maître valet*, III, 4, v. 817-842, éd. 1986:637)

Le dialogue qui suit avec Dom Louis ne reproduit pas non plus l'ensemble des passages lyriques de la déclaration d'amour dans la pièce originale. À la place, Scarron attribue quelques vers à Dom Louis proposant à sa cousine de la libérer du mariage forcé avec le présumé « Dom Juan » :

> Commandez donc, Madame, et bientôt cette épée
> Dans le sang odieux de Dom Juan trempée,
> Vous fera confesser devant la fin du jour
> Que rien n'était égal à vous que mon amour.
>
> (*Jodelet ou le Maître valet*, III, 5, v. 849-852, éd. 1986:638)

Isabelle, connaissant le délit de son cousin à Burgos, s'exclame : « Ô Dieu, me proposer des crimes de la sorte ! »[778] Le fait d'avoir réduit[779] et par conséquent escamoté la poétique

[777] *Donde hay agravios, no hay celos*, J. II, v. 1351-1517, éd. 2005:141-148.

[778] *Jodelet ou le Maître valet*, III, 5, v. 853, éd. 1986:638.

[779] Les suppressions de texte se comptent également en nombre de vers dans les deux scènes. Dans la première, Inés philosophe pendant plus de quatre-vingts vers (*Donde hay agravios, no hay celos*, J. II, v. 1351-1433, éd. 2005:141-144) avant de poursuivre par sa conversation avec Don Lope sur à peu près quatre-vingts autres vers (J. II, v. 1434-1517, éd. 2005:144-148). Chez Scarron, le monologue d'Isabelle se réduit à 27 vers (*Jodelet ou le Maître valet*, III, 4, v. 817-843, éd. 1986:637) et le bref entretien avec Dom Louis se réduit à une cinquantaine de vers (III, 5, v. 844-868, éd. 1986:637-638), ce qui fait pour ces deux scènes un total de moins de la moitié des vers utilisés par Rojas Zorrilla.

des *comedias* espagnoles est un choix de l'auteur qui se justifie probablement par l'esthétique dramatique alors en vigueur sur la scène française : le public français n'était pas accoutumé à autant de lyrisme. Notons cependant que même si les personnages pouvaient garder leur caractère romanesque, ceux-ci ne devenaient pas à l'issue des aménagements de l'auteur ni moins espagnols ni plus français.

Si Scarron a réduit d'un côté, il a ajouté de l'autre. Ainsi, deux scènes très brèves ont été ajoutées par le dramaturge français. Il s'agit de la scène II, 3 et de la scène II, 8. Dans la première, Isabelle apparaît en présence de son père qui lui présente la situation délicate dans laquelle il se trouve ayant pour neveu le meurtrier du frère de son futur gendre qui n'a pas encore vengé cette mort. Cette scène sert d'une part à exposer plus concrètement le dilemme de Dom Fernand au public qui, non connaisseur des règles d'honneur espagnol, ne pouvait pas comprendre la situation. C'est à cette occasion aussi qu'Isabelle apprend que Dom Louis est l'assassin du frère de Dom Juan et de Lucrèce. D'autre part, cette scène aide à rendre plus vraisemblable la nécessité de cacher Dom Louis qui était déjà là pour s'entretenir avec Isabelle. La deuxième scène intégrée par Scarron (II, 8) sert de rappel au spectateur afin qu'il sache que Dom Louis est toujours caché dans la maison (en fait, il en sort dans la scène suivante et se trouve face à la bien-aimée de Burgos qu'il a délaissée). La scène se limite à un bref échange entre Isabelle et Béatris qui, une fois Dom Juan et Jodelet partis, veulent faire sortir Dom Louis, sauf qu'à ce moment Lucrèce sort de sa chambre. Comme Béatris le remarque, « [n]e vois-je pas sortir cette dame pleureuse ? »[780], la liaison des scènes que requiert le théâtre français semble assurée[781].

Les autres ajouts de Scarron sont plutôt ponctuels et concernent surtout des scènes qui contribuent à développer le comique à travers le personnage de Jodelet. C'est par exemple le cas dans la première scène où le valet explique par le commencement la manière dont s'est produit l'échange involontaire des deux portraits, ce qui provoque l'exaspération de son maître :

> DOM JUAN
> Que ne racontes-tu la chose en peu de mots ?

[780] *Jodelet ou le Maître valet*, II, 8, v. 1078, éd. 1986:648.

[781] En revanche, dans la pièce espagnole, doña Ana apparaissait soudainement une fois les autres personnages partis. Cependant, ce léger vide sur la scène s'ensuivant d'un changement complet de personnages introduisait dans le théâtre espagnol, comme on l'a vu (voir le chapitre 7, 3.1. dans la deuxième partie), un nouveau *cuadro* (voir *Donde hay agravios, no hay celos*, J. II, le passage du v. 1922 au v. 1923, éd. 2005:171-172).

JODELET

Je ne puis, ni parler tandis qu'un autre cause…
Pour moi, je dis toujours par ordre chaque chose ;

[…]

DOM JUAN

Enfin finiras-tu quelque jour ton histoire ?

JODELET

Oui, Seigneur, mais il faut vous remettre en mémoire,
Car pour moi je suis las de me ressouvenir…

DOM JUAN

Fusses-tu las aussi de tant m'entretenir !
J'ai bien ici besoin de patience extrême.

JODELET

Vous vous souviendrez donc que votre Peintre même
Me voulut peindre aussi.

DOM JUAN

Poursuis ; je le sais bien.

JODELET

Savez-vous bien aussi qu'il ne m'en coûta rien,
Et que ce bon Flamand est brave homme, ou je meure.

DOM JUAN

Eh bien, crois-tu pouvoir achever dans une heure ?
As-tu brûlé, vendu bu, mangé mon portrait ?
L'ai-j'encore ? l'a-t-elle ? enfin qu'en as-tu fait ?

(*Jodelet ou le Maître valet*, I, 1, v. 90-118, éd. 1986:605-606)

Mis à part les aménagements esthétiques portés ici et là, Scarron suit fidèlement le fil de l'intrigue de la *comedia* de Rojas pour sa première création.

Il en va néanmoins autrement pour sa deuxième pièce. Bien que *Jodelet ou le Maître valet* ait été un succès au théâtre, Scarron a composé *Les Trois Dorotées ou le Jodelet soufflet*é selon une toute autre stratégie en combinant différentes sources. Utilisant le premier acte d'un premier modèle et poursuivant l'action par l'intrigue d'un second dans laquelle les séquences d'une troisième source sont intercalées, Scarron semble avoir cherché ce qui lui paraissait le mieux dans différentes *comedias* pour sa nouvelle création. Jonathan Carson a étudié dans le détail la correspondance des scènes avec les séquences de chacun des modèles espagnols[782]. Son constat est « que les pièces espagnoles servent principalement comme tremplin à l'imagination de l'auteur français qui ne les a pas

[782] CARSON 2000:10-18. Déjà Richard Peters avait lui aussi montré les correspondances entre les deux sources qui lui étaient connues – *No hay peor sordo* de Tirso de Molina et *La traición busca el castigo* de Rojas Zorrilla – et le texte de Scarron (voir PETERS 1893:41 *sqq*.).

considérées comme modèles figés. »[783] Cette liberté que Scarron a prise dès sa deuxième pièce peut être considérée comme le signe du développement de ses qualités d'adaptateur, ce qui l'a amené à donner plus de relief encore au personnage de Jodelet à nouveau présent dans cette pièce[784]. Elle marque aussi une forme d'innovation dans le processus de création des comédies 'à l'espagnole', étant donné que, jusqu'à ce moment, tous les auteurs s'étaient seulement inspiré d'une seule *comedia*. Mais le fait d'avoir combiné différentes sources comporte aussi des inconvénients : après un succès moindre que celui de *Jodelet ou le Maître valet*, Scarron s'est vu obligé de remanier cette comédie quelques années plus tard afin d'en améliorer la structure, la cohérence et la versification[785]. Il semble d'ailleurs que cette forme d'adaptation à sources multiples soit problématique du fait que Scarron n'a pas répété une telle entreprise. D'après ce que l'on sait, ses comédies suivantes proviennent exclusivement d'une seule source – une contamination superficielle avec d'autres sources ne pouvant pas bien sûr être exclue. De l'avis de Jonathan Carson, le travail de remaniement effectué par Scarron dans sa deuxième comédie « représente la fin de l'apprentissage théâtral de l'auteur, dont les chefs-d'œuvre ne tarderont pas à paraître. »[786]

2.2.1.3. Les personnages espagnols

L'ambiance choisie par Scarron étant celle de ses modèles, l'auteur a aussi intégré une évocation espagnole à travers la sonorité des noms de la majorité des personnages qu'il a repris. L'espagnolisme s'entend surtout à travers les noms des personnages masculins portant tous le titre « dom » dérivé du *don* espagnol. Ainsi, trouve-t-on tout au long des deux comédies Dom Felix, Dom Gaspard et Dom Diègue, Dom Juan, Dom Fernand et

---

[783] CARSON 2000:11.

[784] Comme l'explique Ursel Krämer, l'adaptation du premier acte à partir de *La traición busa el castigo* de Rojas Zorrilla a permis au dramaturge français de faire entrer Jodelet dès le début de la pièce sur scène. S'il avait uniquement utilisé la *comedia* de Tirso, source du reste de sa pièce, cela n'aurait pas été possible (voir Ursel KRÄMER, *Originalität und Wirkung der Komödien Paul Scarrons*, Genève, Droz, 1976, p. 49).

[785] Concernant les changements exacts effectués par Scarron, nous renvoyons à nouveau à l'étude de Jonathan Carson qui consacre un chapitre entier de son introduction à l'analyse des remaniements de cette pièce (voir CARSON 2000:25-33). D'après lui, le bilan final de ces retouches est tout à fait positif : « Le volet Dom Gaspard / Dom Juan réussit entièrement : il en résulte une intrigue principale mieux structurée avec un dénouement plus logique. Il en est de même pour les modifications au caractère d'Alphonse, et pour la révision de la troisième scène de l'acte trois. En revanche, la suppression du rôle de Gillette est malavisée. » (CARSON 2000:33)

[786] CARSON 2000:33.

Dom Louis. À l'exception de ce dernier, qui dans *Donde hay agravios* s'appelle don Lope, Scarron a repris les prénoms des personnages de son premier modèle de même que leur nom de famille : de Rochas / Roxas (< de Rojas) et d'Alvarade (< de Alvarado)[787]. En revanche, Scarron a toujours transformé les noms des jeunes filles doña Inés de Rojas et doña Ana de Alvarado, Catalina et Lucía. Elles perdent aussi leur titre *doña* et deviennent dans les pièces françaises Isabelle de Rochas et Lucrèce d'Alvarade, Hélène et Lucie, un changement que Catherine Dumas explique par le fait qu'il s'agit de « noms vraisemblables en Espagne et plus familiers aux spectateurs français. »[788] Seul le valet de Dom Louis, Étienne, porte un nom très français, qui cependant ne sera prononcé qu'une seule fois dans la pièce[789]. Jodelet est un cas à part. Comme on verra par la suite, Scarron change le nom espagnol, Sancho (Mogicón / Moscón), en celui de l'acteur « Jodelet ».

Dans leur comportement en tant que *caballeros* et *damas* espagnols, les personnages des deux pièces de Scarron ne diffèrent pas des modèles dont ils sont issus. Dans la première comédie, dès le début, apparaît Dom Juan qui souffre du fait de ne pas encore avoir vengé le ravissement de sa sœur et le meurtre de son frère, faute de connaître l'identité de l'auteur des faits[790]. Mais une fois identifié, il n'hésite pas à l'affronter pour retrouver l'honneur perdu[791]. Comme pour son modèle espagnol, l'honneur de la famille joue ici un rôle très important chez ce jeune homme vaillant qui a également fait la guerre en Flandres. L'importance de la réparation de l'honneur se reflète aussi dans les paroles de Dom Fernand qui est le premier à se rendre compte que son propre neveu est celui qui a offensé son futur gendre. En plus de l'honneur, la vaillance fait également partie des qualités attribuées aux jeunes hommes de cette pièce. Bien que Dom Louis sautant du balcon décide de s'échapper dans l'obscurité[792], il n'hésite pas à sortir son fer pour

[787] Dans sa deuxième adaptation, ayant puisé dans plusieurs modèles, chaque personnage garde des facettes tirées de différents personnages espagnols dont les noms ne correspondaient évidemment pas à ceux que Scarron leur a finalement attribué. Ils gardent cependant tous leur origine espagnole.

[788] DUMAS 2004:116.

[789] Voir *Jodelet ou le Maître valet*, I, 3, v. 192, éd. 1986:610.

[790] Voir *Jodelet ou le Maître valet*, I, 1, v. 79-84, éd. 1986:605.

[791] Rappelons qu'en apprenant que le duel contre dom Louis n'a pas seulement pour but de venger celui qui a trompé sa sœur mais aussi le meurtrier de son frère, Dom Juan sort de sa cachette et se dévoile pour affronter personnellement son adversaire car « [c]'est au vrai Dom Juan qu'appartient seulement, / De venger son honneur offensé doublement. », comme il explique lui-même (*Jodelet ou le Maître valet*, V, 4, v. 1703-1704, éd. 1986:675).

[792] En fait, il dit prendre cette décision pour ne pas causer d'ennuis à Isabelle : « la rumeur troublerait Isabelle, / Et je dois mépriser l'honneur pour l'amour d'elle » (*Jodelet ou le Maître valet*, I, 3, v. 195-196, éd. 1986). C'est donc pour ne pas engager un duel sous son balcon que Dom Louis décide de s'échapper. En revanche, dans la pièce espagnole, Don Luis, pesant sa situation, reconnaît que s'enfuir serait un signe

impressionner Isabelle[793] ou pour affronter un adversaire qu'il considère comme inférieur. L'une des caractéristiques de la vaillance des gentilshommes se reflète aussi dans leur participation aux guerres de Flandre, un thème qui revient souvent dans les *comedias* et que Scarron a repris pour nombre de personnages dans ses deux premières comédies. Ainsi, comme leurs modèles, Dom Juan et son valet étaient allés ensemble en Flandres[794] ; Dom Gaspard et Dom Diègue avaient également participé à des batailles : le premier s'en vante même devant Dom Felix :

DOM GASPARD
Sçavez-vous ce que j'ay fait en Flandre ?
DOM FELIX
Non.
DOM GASPARD
Lisez donc l'Histoire, et vous pourrez l'apprendre.
(*Le Jodelet duelliste*, I, 2, v. 227-228, éd. 2000:80)

Sa vaillance est véritable, comme on l'apprend de la bouche de son cousin, Dom Diègue, qui commente :

DOM DIEGUE
Moderez tant soit peu vostre esprit spadassin.
DOM GASPARD (*en s'en allant*)
Je ne puis.
DOM DIEGUE
Le voila tel qu'il estoit en Flandre,
Mais avec tout cela, vaillant comme Alexandre.
ALPHONSE
Et fou comme Roland, quand il couroit les champs.

---

de couardise (« si me voy, doy indicios / de cobarde o de villano. » (*Donde hay agravios*, J. I, v. 295-296, éd. 2005:74)). Pour cette raison, il commence à croiser le fer, mais en reculant et regagnant la rue pour finalement disparaître dans la nuit et laisser Dom Juan et Sancho se battre sans se reconnaître – une drôle de situation sur laquelle on reviendra plus tard.

[793] Voir *Jodelet ou le Maître valet*, III, 5, éd. 1986:633-634.

[794] C'est son valet, Jodelet, qui nous le fait savoir en expliquant à son maître les circonstances de l'échange involontaire des deux portraits (*Jodelet ou le Maître valet*, I, 1, v. 71, éd. 1986:604). De ce fait, on apprend que c'est en Flandres que les portraits des deux hommes avaient été peints (celui de Jodelet sera le portrait qu'Isabelle aura reçu à la place de celui de Dom Juan) ; Jodelet se félicite que le sien ne lui a rien coûté (« Pour votre grand malheur j'avisai ma peinture, / Celle qu'au Pays-Bas, comme je vous ai dit, / Sans qu'il m'en coûtât rien votre peintre me fit ». (*Jodelet ou le Maître valet*, I, 1, v. 124-126, éd. 1986:607)).

DOM DIEGUE

Les fous pareils à luy ne sont jamais méchans :
Il est fort libéral, fort vaillant, fort fidelle,

(*Les Trois Dorotées ou Jodelet souffleté*, II, 6, v. 532-537, éd. 2000:101-102)

Comparé par sa bravoure à Alexandre le Grand et par son impétuosité à « Roland furieux », héros du poème chevaleresque de l'Arioste, Dom Gaspard incarne un grand guerrier, même si son cousin se lamente : « [s]'il avoit un peu plus de bien et de cervelle »[795]…

Sur le thème de l'amour et des coups de foudre, les personnages masculins chez Scarron n'ont rien à envier à ceux que nous avons déjà rencontrés chez d'Ouville et Corneille : l'amour qu'ils peuvent ressentir pour une femme est immédiat et passionné. Pourtant, on peut distinguer dans la deuxième comédie de Scarron un nouveau type d'amant : Dom Felix. Comme le fait remarquer Ursel Krämer, ce gentilhomme diffère des héros conventionnels que l'on trouve dans les comédies précédentes dans la mesure où il incarne un caractère cynique, égoïste et narcissique[796]. Ses propres paroles nous le révèlent lorsqu'il explique à son valet la raison pour laquelle il fait la cour à toutes les femmes :

Quand j'offre à des beaux yeux mon ame en sacrifice,
C'est moins par passion que j'aime, que par vice ;
Je deviens amoureux, et si je n'aime rien ;
Lorsqu'on me traitte mal, lors qu'on me traitte bien,
En l'un et l'autre estat mon feu paroist extréme ;
Mais sçay-tu bien pour qui je brûle ? pour moy-méme.

(*Les Trois Dorotées, ou Jodelet souffleté*, I, 1, v. 123-128, éd. 2000:73)

---

[795] *Les Trois Dorotées ou le Jodelet souffleté*, II, 6, v. 538, éd. 2000:102.

[796] KRÄMER 1976:68. Ces caractéristiques font aussi que cette chercheuse allemande rapproche Dom Felix du futur Dom Juan de Molière, sur lequel, d'après elle, ce personnage de Scarron a eu une influence indéniable, surtout tel qu'il apparaît au premier acte de *Jodelet duelliste* : les aveux que Dom Felix fait à Jodelet sur sa manière d'aimer les femmes semblent trouver une correspondance dans les explications de Dom Juan à Sganarelle (KRÄMER 1976:195). Sans que cette auteure y fasse référence – elle ne cite pas cet article qui pourtant est antérieur à son étude –, Roger Guichemerre avait déjà attiré l'attention sur le fait que « le caractère de Dom Félix, ses théories amoureuses, son comportement avec son valet, les désagréments que lui attire son inconduite font irrésistiblement penser au héros de Molière. » (Roger GUICHEMERRE, « Situations et personnages 'prémolièresques' », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 72, 1972, p. 1019). Claude Bourqui, qui a analysé minutieusement dans son ouvrage *Les Sources de Molière*, admet également que « le personnage de Dom Felix fait preuve d'un comportement amoureux assimilable à celui de Dom Juan », et il conclut que « *Jodelet duelliste* présente une caractérisation du personnage du séducteur qui était absente des sources avérées traditionnelles (tradition du « Festin de pierre »), où dominait la brutalité. Il est plausible que ce soit dans le personnage de Dom Felix que trouvent leur origine la subtilité et la rouerie de la séduction du héros de Molière. » (Claude BOURQUI, *Les Sources de Molière*, Paris, SEDES, 1999, p.406-407).

Sa punition à la fin de la pièce semble donc bien méritée. Mis à part ce personnage vaniteux, les autres hommes ressemblent à ce genre de gentilhomme que l'on retrouve dans toutes les adaptations espagnoles. Il suffit que Dom Juan ait vu le portrait d'Isabelle pour considérer que celle-ci l'a « perc[é] jusqu'au cœur d'un redoutable trait ! »[797]. Il avoue même aimer cette femme, ce qui lui vaut la critique de son valet qui le met en garde contre l'embellissement dont est capable la peinture[798]. Dans *Les Trois Dorotées*, Dom Diègue ne tarde pas longtemps à succomber aux appas de Lucie ; il lui suffit de la voir une fois pour être ébloui et commenter à son valet : « Alphonse, qu'elle est belle ! et qu'elle a bonne mine ! »[799]. Les paroles qu'il adresse à la jeune fille reflètent la veine poétique propre aux *caballeros* espagnols :

> Je sçay ce que je fais ; je sçay ce que vous estes ;
> Je sçay qu'en vous voyant, je treuve dans vos yeux
> Un plaisir approchant de la gloire des Cieux.
> Mais hélas ! je ne sçay si cette gloire offerte,
> Doit estre mon salut, ou doit estre ma perte.
>
> (*Les Trois Dorotées ou Jodelet souffleté*, II, 7, v. 582-586, éd. 2000:105)

Comme dans les comédies 'à l'espagnole' que nous avons étudiées précédemment, Scarron écourte ce type de passages lyriques qui, dans la *comedia* de Tirso de Molina, sont beaucoup plus longs et plus riches en métaphores. On pourrait être étonné des retranchements effectués par Scarron, car dans le cas des comédies de d'Ouville et de Corneille, ceux-ci étaient dus à la francisation des personnages et à l'obligation de leur tenir un langage autre que celui que proposait le modèle espagnol. Dans les comédies de Scarron, la situation est inverse du fait que les personnages sont espagnols. Pourtant, le dramaturge simplifie les propos des *caballeros*, ce qui a pour conséquence d'enlever une partie de leurs traits culturels dans la manière de s'exprimer. Ce choix de la part de Scarron montre que son but n'est pas de traduire une *comedia* pour son public. Comme l'annoncent les titres des deux comédies ainsi que nous le révèlera l'étude du personnage de Jodelet, c'est sur ce dernier que se porte l'intérêt de l'auteur (rappelons le premier acte des *Trois Dorotées* : en empruntant l'action à une autre *comedia*, Scarron peut introduire le

[797] *Jodelet ou le Maître valet*, I, 1, v. 34, éd. 1986:603.

[798] Jodelet explique : « Et si Monsieur le Peintre a bien fait un museau, / S'il s'est heureusement escrimé du pinceau, / S'il vous a fait en toile un adorable idole, / L'original peut être une fort belle folle. » (*Jodelet ou le Maître valet*, I, 1, v. 37, éd. 1986:603).

[799] *Les Trois Dorotées ou Jodelet souffleté*, II, 7, v. 543, éd. 2000:102.

protagoniste Jodelet dès le début de la pièce). La réduction des propos des gentilshommes pourrait donc s'expliquer en partie par une redistribution du poids et de la présence de chaque personnage sur scène. En effet, comme le confirme les travaux de Catherine Dumas, la suprématie du valet sur les autres personnages se voit vérifiée. Concernant *Jodelet ou le Maître valet*, elle constate qu'« [a]vec 32 % des paroles prononcées, le rôle de Jodelet dépasse de loin ceux de don Juan (19,5 %) et d'Isabelle (8,15 %). »[800]. Cela a évidemment des conséquences sur la trame amoureuse qui se voit simplifiée et moins riche comparativement au texte d'origine.

Du côté des demoiselles, Isabelle et Lucie représentent ce type de jeunes filles révoltées par l'obligation de se marier avec le mari que leur père leur a choisi. Comme doña Inés, Isabelle essaie de faire comprendre à son père que le fiancé ne lui plaît pas. À plusieurs reprises dans la pièce, elle s'apitoie sur son sort et déclare « abhorre[r] » cet homme[801]. Cependant, à côté des jeunes filles jusqu'alors connues, notamment à travers les pièces de d'Ouville, Isabelle peut paraître moins rusée et moins active que ses prédécesseurs – elle ne s'engage pas au point de transgresser les règles sociales afin d'obtenir l'homme qu'elle aime, comme l'avaient fait Angélique et Florimonde auparavant. Mais il faut savoir que le statut social de l'homme qu'elle aime l'interdit de l'aimer : puisqu'elle pense qu'il est valet, une union avec lui est impossible. Elle ne peut donc qu'exprimer de façon voilée ses véritables sentiments – ce qu'elle fait notamment dans son monologue, plaignant sa situation, lorsqu'elle parle à celui qu'elle croit être Jodelet[802].

Pour sa part, Lucie se montre aussi active et rusée que les jeunes filles des comédies de d'Ouville. C'est avec détermination qu'elle explique :

> S'il m'aime avec excez, je l'aime de la sorte.
> Mais s'il n'est pas à moy, personne ne m'aura ;
> Mon pere là-dessus fasse ce qu'il pourra.
>
> (*Les Trois Dorotées ou Jodelet souffleté*, III, 5, v. 940-942, éd. 2000:127)

[800] DUMAS 2004:317.

[801] *Jodelet ou le Maître valet*, III, 4, v. 826, éd. 1986:637.

[802] Voir *Jodelet ou le Maître valet*, III, 5, éd. 1986:637 et III, 7, éd. 1986:640-647.

Sachant que la libération du mariage fâcheux avec Dom Felix passe uniquement par son père, elle n'hésite pas à se déguiser en Dorotée pour rencontrer ce dernier, qui ne la reconnaît pas, et discréditer son fiancé devant lui afin que les fiançailles soient annulées[803].

2.2.1.4. La culture espagnole

Lorsque Dom Louis relate à Dom Fernand les circonstances du meurtre du frère de Lucrèce d'Alvarade, il commence son récit en rappelant le contexte qu'il place à un moment très précis :

> Vous vous souvenez bien des fêtes de Burgos
> Pour le premier enfant qu'eut la grande Isabelle.
> (*Jodelet ou le Maître valet*, II, 5, v. 568-569, éd. 1986:625)

Cette référence à « la grande Isabelle » est inspirée de la pièce de Rojas Zorrilla et renvoie sans aucun doute à une figure historique d'Espagne. Mais laquelle ? Jacques Truchet avance celui d'Isabelle la Catholique. Dans une note à ce vers, il indique que « [c]ette allusion permet de dater l'action d'une manière précise ; Isabelle la Catholique s'est mariée en 1469. »[804] Cependant, sachant que les *comedias de capa y espada* évoluaient normalement dans un environnement connu du public, il semble plus que curieux que Rojas Zorrilla ait choisi de reculer l'action de sa pièce aussi loin dans le temps, à la fin du XV^e^ siècle, à la fin de la Reconquête espagnole ! Cette projection d'un sujet à une époque antérieure de plus d'un siècle est en fait une caractéristique des *comedias* historiques. Si l'on se réfère au texte espagnol pour voir comment Rojas Zorrilla mentionne cette allusion, on trouve la description suivante qui dépeint le contexte des fêtes célébrées lorsque Don Lope est allé à Burgos :

por celebrar de Isabel	pour fêter
el fruto esperado opimo,	le premier fruit fertile attendu d'Isabel
primero botón del árbol	qui sera le premier bourgeon de l'arbre
del gran monarca Philipo,[805]	du grand monarque Philippe.[806]

[803] Voir *Les Trois Dorotées ou Jodelet souffleté*, IV, 1, éd. 2000:129-130.

[804] *Jodelet ou le Maître valet*, éd. 1986, p. 1427, n. 1 de la p. 625. Encore plus confuse nous semble la référence donnée par Roger Guichemerre qui explique : « il [Dom Louis] fait allusion aux fêtes célébrant la naissance du premier fils de la reine Isabelle – en 1419 ». Il s'agit sans doute d'une coquille dans la date, mais cela n'aide pas non plus à placer cette pièce dans le contexte correct (voir Roger GUICHEMERRE, « Scarron et la 'comedia' espagnole. Deux exemples d'imitation originale », dans : Luc FRAISSE (éd.), *L'histoire littéraire, ses méthodes et ses résultats*, Genève, Droz, 2001, p. 530).

[805] *Donde hay agravios no hay celos*, J. I, v. 851-854, éd. 1962:38, éd. 2005:110.

Don Lope fait effectivement allusion à « Isabel », mais il précise que son enfant est le premier descendant du grand monarque Philippe ! Quelques vers plus tard, on apprend qu'il s'agit effectivement de « el aparato festivo / del pimpollo Baltasar »[807]. Rojas Zorrilla ne fait donc pas allusion au premier enfant des Rois Catholiques[808], mais au prince Baltasar Carlos, fils de Philippe IV et d'Elisabeth de France. Celle-ci était la sœur de Louis XIII, épouse de Philippe IV et reine d'Espagne où elle s'appelait Isabel de Borbón[809]. Nous avons déjà vu qu'il n'était pas rare que les dramaturges espagnols de l'époque fissent référence à la grossesse de la reine et à son enfant, né en 1629[810]. Mais nous ignorons si Scarron savait de quelle souveraine espagnole il s'agissait. En fait, il traite cette allusion avec beaucoup de précaution, évoquant uniquement « la grande Isabelle ». De cette manière, il est évident qu'il fait référence à un personnage espagnol, mais il évite de donner des indices que le public français n'aurait pas compris.

Une autre allusion à un personnage historique espagnol est reprise par Scarron, celle à l'*Infante Cardenal*. Il s'agit de Fernando de Austria (1605-1641), le frère de Philippe IV, qui était aussi cardinal de Tolède et gouverneur en Flandres de 1631 à 1641[811]. Ce personnage est mentionné dans *Donde hay agravios no hay celos*[812] et dans *No hay peor sordo*[813]. Les deux pièces soulignent la grandeur de ce cardinal qui fut nommé gouverneur de la Flandre et qui gagna la bataille de Nördlingen (le 5 septembre de 1634) contribuant

---

806 C'est nous qui traduisons.

807 *Donde hay agravios no hay celos*, J. I, v. 876-877, éd. 1962:39, éd. 2005:111.

808 Le premier infant de ce couple royal a été la princesse Isabel, né le 1er octobre 1470, sœur ainée de la princesse Juana (connue comme Jeanne la Folle) qui – après la mort d'Isabel et de leur frère Juan – devint finalement l'héritière du royaume de ses parents qu'elle transmit ensuite à son fils Charles V (Charles Ier d'Espagne).

809 Voir aussi l'explication de Brigitte Wittmann dans son édition de *Donde hay agravios no hay celos* (Genève / Paris, Droz / Minard, 1962, p. 129).

810 Nous avons vu antérieurement que *Casa con dos puertas, mala es de guardar* et *La dama duende* de Calderón de la Barca se passaient respectivement au moment où la reine était enceinte et pendant les jours qui suivaient le baptême du prince Baltasar Carlos.

811 Jacques Truchet, ayant placé l'action de la pièce à l'époque d'Isabelle la Catholique, ne sait évidemment pas expliquer à quel personnage fait référence cette allusion qui selon lui « n'a […] pas sa source dans l'original espagnol » (*Jodelet ou le Maître valet*, éd. 1986, p. 1424, n. 1 de la p. 604).

812 *Donde hay agravios no hay celos*, J. I, v. 119, éd. 2005:62.

813 *No hay peor sordo*, J. I, sc. 1, éd. 1989:1017. En fait, cette allusion au Cardinal infant se fait dans cette *comedia* par rapport au Palais Cardinal ; elle permet ensuite aux deux personnages de louer la grandeur de ce gouverneur.

Tirso de Molina, ayant écrit sa comédie *No hay peor sordo* à la même époque que Rojas Zorrilla pour *Donde hay agravios no hay celos* (le premier le fit, selon les calculs de Blanca de los Ríos, en 1632, le deuxième entre 1635 et 1636), fait aussi allusion au Cardinal Infante (voir *No hay peor sordo*, J. I, sc. 1, éd. 1989:1017). Mais dans sa deuxième comédie, Scarron ne reprend pas cette référence.

ainsi dans la Guerre des Trente ans à la victoire contre la Suède. À ce contexte historique un peu compliqué, mais actuel pour les Espagnols qui connaissaient bien les batailles que leur pays avait gagnées, Scarron ne fait aucune allusion dans *Jodelet ou le Maître valet*. Il reprend seulement le nom du « Cardinal infant » comme étant celui qui avait donné congé à Dom Juan pour qu'il puisse rentrer des Flandres en Espagne[814].

Dans *Les Trois Dorotées ou Jodelet soufflet*é, Scarron reprend aussi un passage où il est question de la comparaison des jeunes filles madrilènes et tolédanes. C'est dom Diègue qui, voulant faire la cour à Lucie, remarque :

> Madrid ne fera plus gloire de ses coquettes ;
> Tolede seulement a des beautez parfaites ;
> Et je treuve à Tolède, et dés le premier jour,
> Ce que je n'ay jamais pû trouver à la Cour.
>
> (*Les Trois Dorotées ou Jodelet soufflet*é, II, 7, v. 569-572, éd. 2000:104)

Probablement sans en avoir conscience, Scarron traduit ici un passage qui reflète la concurrence entre Madrid et Tolède. Tirso de Molina, étant très attaché à la ville de Tolède qui lui réservait un meilleur accueil que la capitale, profitait de ce passage pour confronter Madrid et Tolède[815]. Scarron reprend donc cette comparaison sans en traduire la teneur sachant de toute façon que les rivalités entre les deux villes étaient étrangères pour le public français, comme pour lui-même peut-être.

L'étude des éléments espagnols qui caractérisent les premières comédies de Scarron nous aura montré que celui-ci reste relativement fidèle à la source espagnole en reprenant l'intrigue, les personnages et leurs comportements et les références à la culture espagnole. Dans ce cadre typiquement espagnol, le public français se trouvait donc transporté dans un autre monde – un monde étranger, espagnol –, sans pourtant être trop dépaysé. En effet, Scarron se limitait à fixer le cadre espagnol sans rapporter l'ensemble des indications topographiques par crainte d'éloigner le public de la pièce et finalement de l'en détourner. La pièce est donc espagnole sans que le public ne perde ses points de repère habituels.

---

[814] *Jodelet ou le Maître valet*, I, 1, v. 70-71, éd. 1986:604.

[815] *No hay peor sordo*, J. I, éd. 1958:1022.

2.2.2. La création d'un nouveau personnage : Jodelet

Nous avons séparé l'étude du personnage de Jodelet des autres personnages puisqu'avec lui Scarron introduit une nouveauté : un amalgame entre l'acteur français – une personnalité unique dans son apparence et son jeu sur scène – et le modèle espagnol – le *gracioso*. Tout d'abord, il faut différencier l'acteur Julien Bedeau *alias* « Jodelet » du personnage Jodelet. Comme le souligne Paul Morrillot : « Julien Bedeau ne prit pas le nom de Jodelet à l'occasion de la pièce de Scarron »[816] ; il le portait déjà depuis 1634. Dans les années 1640, Julien Bedeau était un acteur très connu au théâtre ; il faisait partie de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, puis à partir de 1643 au plus tard, de celle du Théâtre du Marais. Parmi les comédies que nous avons étudiées jusqu'à présent et qui étaient antérieures à la première pièce de Scarron, on sait qu'il a interprété les rôles de Carrille dans *L'Esprit folet* et celui de Cliton dans *Le Menteur*[817]. Plus tard, il interprétera aussi le rôle de Cliton dans *La Suite du Menteur*. Mais dans les deux premières pièces, il jouait en tant que « Jodelet » le rôle d'un autre personnage, celui d'un valet qui avait hérité de nombreuses caractéristiques du *gracioso* de la *comedia* espagnole. Aucune allusion sur l'apparence de l'acteur « Jodelet », par exemple sur la forme de son nez, le ton de sa voix, ses habits ou son visage enfariné[818], n'était faite dans ces textes – « Jodelet » jouait son rôle tout en apparaissant tel qu'il était sans que ses traits caractéristiques fissent partie du spectacle ni ne fissent l'objet de remarques.

Mais la situation change à partir de la première pièce de Scarron. À la différence des comédies 'à l'espagnole' précédentes que « Jodelet » avait interprétées, celle-ci a été écrite

---

[816] Paul Morillot, *Scarron. Étude biographique et littéraire*, [Paris, 1888], Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 271, n. 1.

[817] Voir le chapitre 8, 4. Voir aussi Colette Cosnier, « Jodelet : un acteur du XVII^e siècle devenu un type », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 62, 3, 1962, p. 330.

[818] Selon Colette Cosnier, il faut s'imaginer « Jodelet » de la manière suivante : « Comme tous les personnages de sa condition, il porte une livrée grise avec des galons verts, mais, chose curieuse, son visage où se détachent d'épais sourcils, de longues moustaches noires et 'un nez long et de forme concave couché sur sa mâchoire supérieure qui s'allonge en avant', est barbouillé de farine. » (COSNIER 1962:330. Elle cite la description du nez de Lemazurier). En ce qui concerne ses habits, Jean Émelina, se fondant sur un tableau de 1670 où figure Jodelet, précise qu'il portait « une sorte de capuchon qui entoure le visage. La cape tombe jusqu'aux mollets. On trouve un habit assez ample, à bandes verticales, mais de couleur sombre. » (Jean ÉMELINA, *Les Valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Cannes / Grenoble, CEL / Presses Universitaires de Grenoble, 1975, p. 146-147). Jodelet décrit ses propres habits ainsi dans la deuxième comédie de Scarron : « Faites mieux, payez moy, je suis prest de vous rendre / Le pompeux vestement que vous m'avez donné / Où vostre Seigneurie a si bien leziné, / Qu'avec un galon vert qu'elle a fait coudre en onde, / Elle estime son train le plus leste du monde. » (*Les Trois Dorotées ou Jodelet soufflet*é, I, 1, v. 16-20, éd. 2000:67).

pour lui[819], jusqu'au titre de la pièce qui a repris son nom. Par conséquent, le personnage du valet n'est plus uniquement une adaptation du *gracioso* comme c'était le cas dans les créations de d'Ouville et de Pierre Corneille. Dans *Jodelet ou le Maître valet*, on rencontre pour la première fois les caractéristiques du *gracioso* et les traits de l'acteur qui interprète le rôle – ce qui dans la *comedia* n'était pas le cas[820] –, faisant que le nouveau personnage du valet devient un amalgame du *gracioso* et de « Jodelet ».

En quoi consiste cet amalgame ? Quels sont les éléments issus du *gracioso* espagnol et en quoi « Jodelet » met du sien dans ce nouveau personnage[821] ? Rappelons d'abord que la première pièce de Scarron se joue à Madrid et que les personnages sont censés être espagnols. Jodelet aussi. D'ailleurs, il dit lui-même être né à Ségovie[822]. Son comportement et ses défauts correspondent à ceux de Sancho, même si Scarron les grossit.

À commencer par le physique, celui-ci n'est pas très attrayant. Dans la pièce espagnole, doña Inés se plaignait à son père qu'une telle figure et une telle taille ne pouvaient correspondre à un homme de classe[823]. Quant à Isabelle, elle marque davantage encore la laideur de son fiancé dont elle considère le tableau « [a]ffreux au dernier point, bien loin de sembler beau »[824]. Son père ne peut autrement qu'avouer :

> Il est vrai, celui-ci doit se plaindre de l'art,
> Et tout y représente un indigne pendard.
>
> (*Jodelet ou le Maître valet*, II, 2, v. 415-416, éd. 1986:619)

Lorsque Jodelet fait ensuite son apparition en rôle de « maître », il est ainsi décrit par Béatris :

---

[819] COSNIER 1962:331.

[820] Comme le précise Konrad Schoell, le *gracioso* sur la scène espagnole n'était pas joué par un acteur particulier : « le terme de *gracioso*, […], n'a pas été utilisé comme nom de guerre d'un acteur. Il s'agit plutôt d'un qualificatif ou d'un emploi ajouté après le nom d'un personnage dans la liste du début du texte imprimé, très rarement employé dans le texte joué ». (Konrad Schoell, « Le personnage du *gracioso* et ses successeurs français », dans : Charles Mazouer (éd.), *L'Âge d'Or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Mont-le-Marsan, Éditions Inter-Universitaires, 1991, p. 270).

[821] Pour une description plus détaillée du *gracioso*, ses antécédents, ses fonctions dans la *comedia*, ses relations avec les autres personnages et ses traits différents, voir l'œuvre de Catherine Dumas (DUMAS 2004, surtout p. 53 *sqq*.).

[822] *Jodelet ou le Maître valet*, I, 3, v. 200, éd. 1986:610.

[823] Voir *Donde hay agravios no hay celos*, J. I, v. 626-634, éd. 2005:96-97.

[824] *Jodelet ou le Maître valet*, II, 2, v. 408, éd. 1986:619.

[…] beau, poli, frais tondu,
Poudré, frisé, paré, riant comme un perdu,
Et couvert de bijoux comme un roi de la Chine.
(*Jodelet ou le Maître valet*, II, 6, v. 619-622, éd. 1986:626)

Sancho venait également très décoré au rendez-vous avec doña Isabel, ce qui lui valait le commentaire de Beatriz qui le décrivait comme plus galant que dix Narcisses, et plus vaniteux et creux qu'une crinoline[825]. À cette laideur que Jodelet partage avec son modèle espagnol, s'ajoute une autre caractéristique qui lui est exclusive : son défaut de prononciation qui, comme remarque Isabelle, s'exprime par le fait qu'il « [p]arl[e] toujours du nez »[826]. En effet, en lisant les comédies qui suivent *Jodelet ou le Maître valet*, on pourra remarquer qu'il sera fait de plus en plus allusion à cette caractéristique de l'acteur « Jodelet » qui deviendra par la suite aussi une caractéristique de Jodelet-personnage[827].

En plus de sa laideur, Jodelet partage avec Sancho sa gloutonnerie, son ivrognerie et son comportement inconvenant[828], surtout dans cette pièce où il joue le rôle du maître. Si dans la pièce espagnole, le *gracioso* fait à plusieurs reprises allusion aux tavernes et à la bonne nourriture[829] (comme le précise Catherine Dumas, Sancho « se félicite de son humilité qui lui permet d'échapper aux risques d'empoisonnement »[830]), chez Scarron nous

[825] « [E]l novio de ti esperado / más galán que diez Narcisos, / más huco que un guardainfante, en este instante ha venido. » (*Donde hay agravios no hay celos*, J. I, v. 989-992, éd. 2005:115). Comme précisent F. Pedraza Jiménez et M. Rodríguez Cáceres, le mot « hueco » avait un double sens en espagnol, il pouvait signifier soit 'vaniteux', soit 'vide à l'intérieur'. La crinoline correspondait aux deux caractéristiques : les jeunes filles la portaient à l'époque par vanité, pour être plus belles, et de par sa construction, cette forme de jupon était creuse à l'intérieur (voir éd. 2005:115, note au v. 991).

[826] *Jodelet ou le Maître valet*, V, 2, v. 1625, éd. 2005:671.

[827] Pensons au commentaire de Lyse sur Cliton dans *La Suite du Menteur* ; elle commente : « Le ton de voix est rare, aussi bien que le nez » (CORNEILLE, *Le Suite du Menteur*, I, 2, v. 218, dans : *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1984, vol. II, p. 111). Dans cette pièce « Jodelet » ne joue pas le rôle de son homonyme, car s'agissant de la *Suite* de la comédie que Corneille avait fait représenter un an auparavant, les deux personnages principaux (le maître et le valet) sont les mêmes. Mais Corneille reprend néanmoins l'habitude qui avait commencé à se mettre en place d'intégrer les traits de l'acteur dans le caractère du personnage.

[828] Nous parlons expressément de partage et non pas d'héritage de ces traits, étant donné que Colette Cosnier nous rappelle : « on a peut-être trop insisté sur l'origine ibérique de Jodelet : dans les farces gauloises qu'il interprétait au Marais au début de sa carrière, il s'était fait une spécialité du rôle de valet lâche et gourmand. » (COSNIER 1962:332) Jean Émelina incluait également la gloutonnerie et l'ivrognerie, la couardise, la cupidité et la vénalité aussi bien que la paresse comme traits caractéristiques des valets français qu'il résume sous le terme d'inconvenances (voir ÉMELINA 1975:221-231).

[829] Voir *Donde hay agravios no hay celos*, J. II, v. 1607-1608, éd. 2005:154 et surtout J. III, v. 2410 *sqq.*, éd. 2005:203-204.

[830] DUMAS 2004:324.

apprenons à nouveau à travers Béatris l'inconvenance de son comportement à table et après le repas :

> Ce beau jeune seigneur, tantôt qu'on a dîné,
> A mangé comme un diable, et s'est déboutonné,
> Puis dans un cabinet qui joint la vieille salle
> S'est couché de son long sur une natte sale ;
> Un peu de temps après il s'est mis à ronfler,
> Je n'ai jamais ouï cheval mieux renifler :
> Toute la vitrine en tremble, et les verres s'en cassent.[831]
>
> (*Jodelet ou le Maître valet*, III, 2, v. 743-749, éd. 1986:634)

Et lorsque Béatris l'informe que son futur beau-père et son « valet » le cherchent, il explique son absence par le fait que,

> J'étais allé
> Chez un ami manger d'un pied de bœuf salé,
> Où j'ai trouvé d'un ail qui sent bien mieux que l'ambre.
>
> (*Jodelet ou le Maître valet*, IV, 3, v. 1307-1309, éd. 1986:658)

Les références de Jodelet à la nourriture sont même plus nombreuses que dans le modèle espagnol. Il commence déjà à se plaindre au début de la pièce en faisant remarquer à son maître qu'ils ont couru « toute la nuit sans boire ni manger »[832]. Et l'une des choses qui lui fait accepter l'inversion des rôles que lui propose Dom Juan est la belle perspective de pouvoir se régaler de tous les plats qu'il aime :

> DOM JUAN
> Toi, mangeant comme un chancre, et buvant comme un trou,
> Paré de chaîne d'or comme un Roi de Pérou
> […]
> JODELET
> Je commence à trouver l'invention jolie.
> […]
> Potages mitonnés, savoureux entremets,

[831] Une telle référence à une sieste quelque peu malséante n'existe pas dans la *comedia*. En revanche, il est fait allusion au fait que Sancho dormait plus longtemps le matin que ce qui était généralement observé pour un homme de son rang (voir *Donde hay agravios no hay celos*, J. II, v. 1314-1315, éd. 2005:138-139).

[832] *Jodelet ou le Maître valet*, I, 1, v. 5, éd. 1986:601.

Bisques, pâtés, ragoûts, enfin dans mes entrailles
Vous serez digérés.

(*Jodelet ou le Maître valet*, I, 3, v. 261-276, éd. 1986:614)

On remarque qu'il aime bien boire, comme le fait remarquer Dom Juan qui commente lorsque Jodelet a disparu : « J'ai bien peur que nous le trouvions ivre. »[833]

Le *gracioso* n'existe que par rapport à son maître[834] dont il est le contraire, notamment dans les situations de combat. À l'inverse de son maître qui excelle entre autres par sa vaillance et son courage, le *gracioso* brille par tous ses contraires : il est couard jusqu'aux os. Jodelet hérite de cette faiblesse. Prétendant dans un premier temps être fort, son courage l'abandonne trop souvent, comme en témoigne l'une des premières scènes quand il commence à insulter et à menacer un autre valet :

Homme un peu bien colère, et bien fou, ce me semble,
Sachez, si nous l'étions la moitié tant que vous,
Que de ma blanche main vous auriez mille coups,
Et si vous ne fuyez, que cette mienne lame
N'aura plus de fourreau que celui de votre âme.

(*Jodelet ou le Maître valet*, I, 2, v. 176-180, éd. 1986:609)

Tout d'un coup, son courage le quitte le conduisant à demander l'appui de son maître :

Mon maître, avancez-vous, je commence à mollir,
Et sans l'obscurité vous me verriez pâlir.

(*Jodelet ou le Maître valet*, I, 2, v. 181-182, éd. 1986:609)

Ici, Jodelet se montre plus craintif que son modèle espagnol qui au moins arrivait à faire face à un adversaire par des fanfaronnades et des injures[835]. Sa couardise trouve son point culminant dans la scène où Dom Fernand lui annonce qu'il doit se battre en duel en tant que « Dom Juan » pour sauver l'honneur de la famille. Les excuses de Jodelet alternent alors entre le refus de se battre avec Dom Louis pour des liens de parenté avec son futur beau-père et le fait qu'il n'est pas d'humeur à se battre[836]. Finalement, son maître l'oblige à

[833] *Jodelet ou le Maître valet*, III, 11, v. 1218, éd. 1986:655.

[834] Schoell insiste sur le fait que le *gracioso* « n'a pas d'existence indépendante. […] [il] n'existe que par rapport à son maître » (SCHOELL 1991:274).

[835] Voir *Donde hay agravios no hay celos*, J. I, v. 247-263, éd. 1986:69-71.

[836] Voir *Jodelet ou le Maître valet*, IV, 5, v. 1388-1393 éd. 1986:662 et v. 1417-1418, éd. 1986:663. Jodelet a repris tout son raisonnement de Sancho, cf. *Donde hay agravios no hay celos*, J. III, v. 2533 *sqq.*, éd. 2005:212-218.

accepter la confrontation lui assurant qu'il prendra sa place au moment où le duel commencera. Mais c'est avant l'échange des rôles que la peur de Jodelet et sa position ridicule reprennent de plus belle : à la question de Dom Louis, « Que diable cherchez-vous ? », il ne sait répondre que « Je cherche ma valeur. »[837] Et lorsqu'il voit son épée, il commente :

> Ha bon Dieu ! quelle longue épée à giboyer !
> Et qui peut seulement la voir sans s'effrayer ?
> (*Jodelet ou le Maître valet*, V, 3, v. 1655-1656, éd. 1986:673)

La couardise, trait fondamental du *gracioso*, est l'une des caractéristiques principales de Jodelet – rappelons qu'elle est l'un des thèmes centraux de la comédie suivante de Scarron, *Les Trois Dorotées ou le Jodelet soufflet*é, où Jodelet, ayant reçu un soufflet d'un autre valet, n'arrive pas à trouver le courage de se venger. Pesant les conséquences de chaque blessure qu'il pourrait recevoir,

> Le moindre coup au cœur, est une seure voye
> Pour aller chez les Morts ; […]
> Le Roignon n'est pas sain, quand il est entr'ouvert ;
> Le Poulmon n'agist point, quand il est découvert ;
> Une Artere coupé, Dieux ce penser me tuë !
> (*Les Trois Dorotées ou Jodelet soufflet*é, V, 1, v. 1371-1375, éd. 2000:153)

Il décide néanmoins de mimer un duel pour trouver du courage et s'imagine avec quelle intrépidité il est capable de déchirer son adversaire[838]. Mais lorsque celui-ci apparaît devant lui, toutes ses intentions tombent à l'eau ; il redevient le valet poltron et lâche, impressionné par un adversaire qui dans une telle situation profite de sa passivité. Mais comme le fait remarquer Colette Cosnier, « Jodelet est toujours en paix avec sa conscience. Il ne manque pas de prétextes honorables pour se justifier ; tantôt, il invoque sa grandeur d'âme, […] tantôt il s'en prend aux circonstances qui ne lui ont pas été favorables »[839].

Jodelet n'hérite pas seulement des traits négatifs du *gracioso*. Celui-ci a par nature un caractère gai, simple et franc, les réparties ne lui manquent jamais ce qui fait de lui un personnage attachant et divertissant. Mais surtout fait-il preuve de bon sens – héritage de

---

[837] *Jodelet ou le Maître valet*, V, 3, v. 1651, éd. 1986:672.

[838] *Le Jodelet duelliste*, V, 1, v. 1393 *sqq*., éd. 2000:154-155.

[839] COSNIER 1962:337.

Sancho Pança –, notamment dans les situations où son maître perd le sens des réalités, comme c'est le cas au début de *Donde hay agravios no hay celos* – une scène qui existe d'une manière semblable dans *Jodelet ou le Maître valet* :

> Ressouviens-toi, mortel, qu'il est tantôt une heure
> Que l'on n'ouvrira point où Dom Fernand demeure,
> […]
> Et que toute la nuit faire le chat-huant
> Est très grande folie au Seigneur Dom Juan.[840]
>
> (*Jodelet ou le Maître valet*, I, 1, v. 19-26, éd. 1986:602)

Très souvent le *gracioso* se délecte à donner des conseils à son maître[841]. Scarron met l'accent sur cette prédilection du valet notamment dans sa deuxième comédie, *Les Trois Dorotées ou le Jodelet souffleté*, où la première scène tourne autour des conseils que Jodelet veut donner mais que Dom Felix ne veut pas entendre lui proposant même un double salaire à condition qu'il ne le fatigue pas avec ses intentions. Jodelet, cependant maintient ses préférences :

> Je me tiens au marché que nous venons de faire ;
> J'ayme mieux conseiller.
> […]
> Aux dépens de mon bien, aux depens de mes gages,
> Si je puis, moy pecheur, par conseils bons et sages,
> En vous jusques icy qui n'avez valu rien,
> Faire voir seulement l'apparence du bien.
>
> (*Les Trois Dorotées ou Jodelet souffleté*, I, 1, v. 52-58, éd. 2000:69)

Jodelet s'émancipe pourtant de son modèle espagnol à travers le raisonnement dans des situations difficiles. C'est par exemple le cas suite à l'incident de l'échange involontaire des portraits. Franc comme il est, il reconnaît :

---

[840] Sancho accuse également la folie de son maître que de chercher le domicile de sa fiancée à une telle heure. Il souligne le fait qu'ils ont fait un très long voyage depuis Burgos et qu'il vaudrait mieux aller dormir et ne pas précipiter les événements, cf. *Donde hay agravios no hay celos*, J. I, première scène, éd. 2005:55-57.

[841] Pensons à Calabazas dans *Casa con dos puertas, mala es de guardar* : il se plaignait justement du fait que son maître ne partageait plus aucun événement de sa vie avec lui et qu'il ne pouvait pas lui être utile en conseils. Fabrice, personnage calqué sur le valet espagnol dans *Les Fausses Véritez*, se trouvait dans la même situation (voir *Casa con dos puertas, mala es de guardar* J. III, éd. 1999:169 et *Les Fausses Véritez*, IV, 4, éd. 2000:136 *sqq.*).

[…] j'eus quelques jours la tête inquiétée ;
Mais le temps, qui dissipe et chasse les ennuis,
M'ayant favorisé de quelques bonnes nuits,
Je me suis défâché de peur d'être malade.
Vous, si vous me croyez, sans faire d'incartade,
Vous ne songerez plus au mal que j'ai commis :
Puisque c'est par mégarde, il doit être remis.

(*Jodelet ou le Maître valet*, I, 1, v. 132-138, éd. 1986:607)

Cette manière de créer sa propre logique pour calmer ses remords ou de pardonner certains des défauts dont la nature l'a pourvu[842] contribue sans doute à développer le comique de la pièce. Celui-ci se voit amplifié par les commentaires naïfs du valet[843] et surtout par ses expressions et un vocabulaire ne correspondant pas au registre qu'il est supposé utiliser compte tenu de son rôle de gentilhomme. Une fois encore, la permutation des rôles entre maître et valet est à l'origine d'un grand nombre de situations comiques et d'effets secondaires. Jodelet, habillé en maître, paraît ridicule (comme Sancho aussi) ; de plus, il ne sait ni bien choisir ses mots[844], ni comment se comporter en gentilhomme qu'il représente. Trop souvent, il retombe dans ses habitudes où les insultes et le grotesque ne manquent pas :

Non, non, à d'autres non ; j'ai le tout entendu.
Vous ne m'aimez donc pas, Madame la traîtresse,
Et vous me desservez auprès de ma maîtresse.
Ha louve, ha porque, ha chienne, ha braque, ha loup-garou,
Puisses-tu te briser bras, main, pied, chef, cul, cou,
Que toujours quelque chien contre ta jupe pisse,
Qu'avec ses trois gosiers Cerberus t'engloutisse.

(*Jodelet ou le Maître valet*, III, 7, v. 892-898, éd. 1986:640)

[842] Ainsi, cherchant à justifier pourquoi il a comparé les deux portraits, il explique à Dom Juan : « (Vous savez que je suis très facile à tenter, / Et que le Ciel m'a fait curieux de nature) » (*Jodelet ou le Maître valet*, I, 1, v. 122-123, éd. 1986:606-607).

[843] Ainsi, lorsque Dom Louis, ayant sauté du balcon de la maison d'Isabelle, s'échappe causant l'inquiétude et la jalousie de Dom Juan qui craint un concurrent, Jodelet commente : « Mais de grâce mon maître, / On sort donc à Madrid ainsi par la fenêtre ? » (*Jodelet ou le Maître valet*, I, 3, v. 207-208, éd. 1986:611).

[844] Ses faux-pas verbaux se manifestent surtout dans la scène où il est présenté en tant que « Dom Juan » à Isabelle et qu'il lui demande : « Ne puis-je point de face ou du moins de profil / Vous guigner un moment, ô charmante Isabelle ? / De grâce, Dom Fernand, que l'on m'approche d'elle, / Ou du moins qu'on me montre ou jambe, ou bras ou main. […] Ô Dieu, qu'en ce pays on est chiche d'épouse ! / Ailleurs j'aurais déjà des baisers plus de douze. » (*Jodelet ou le Maître valet*, II, 7, v. 644-650, éd. 1986:628-629).

Isabelle commente notamment à Lucrèce cette manière très grossière de parler : « il affecte / La façon de parler toujours la moins correcte »[845]. Ses paroles prennent un ton burlesque en particulier dans la scène où il récite un long monologue répétant comme une sorte de refrain : « Soyez nettes, mes dents, l'honneur vous le commande ; / Perdre les dents est tout le mal que j'appréhende »[846].

En définitive, Jodelet hérite des caractéristiques du *gracioso* espagnol qui s'ajoutent aux attributs du modèle français tout en portant le nom de l'acteur « Jodelet » et en s'appropriant son apparence physique. Jodelet tire donc ses racines de plusieurs origines : d'Espagne, de France et de l'acteur « Jodelet ». Cette triple fusion est à l'origine d'une création nouvelle qui n'avait pas encore été tentée avant Scarron (d'Ouville et Pierre Corneille n'ayant pas innové en ce sens). Précisons que cette innovation ne marqua pas seulement les œuvres de Scarron, mais aussi celles de d'Ouville qui introduira peu de temps après le succès de Scarron le même Jodelet dans son avant-dernière comédie 'à l'espagnole', *Jodelet astrologue*.

2.2.3. Un nouveau comique : le comique burlesque

L'étude du personnage de Jodelet nous a montré qu'une grande partie du comique des deux premières créations de Scarron tient à ce personnage : l'apparence extérieure de l'acteur qui interprétait Jodelet, le ton de sa voix ainsi que son caractère sont de nature à faire rire le public français qui par ailleurs appréciait le comédien Julien Bedeau. Mais les scènes comiques de ces deux pièces ne se limitent pas à la seule présence de Jodelet. Les intrigues reprises des pièces de Rojas Zorrilla et Tirso de Molina comportent elles-mêmes de nombreux éléments divertissants tels que l'inversion des rôles maître-valet dans la première comédie ou l'invention de plusieurs maîtresses nommées Dorothée dans la

[845] *Jodelet ou le Maître valet*, V, 2, v. 1625-1626, éd. 1986:671.

[846] *Jodelet ou le Maître valet*, IV, 2, éd. 1986:656-658. Cette tirade relativement longue comptant six strophes entre lesquelles est intercalé le refrain mentionné n'apparaît pas sous cette forme dans la source espagnole. Sancho prononce lui aussi un long monologue mais il évoque sa chance de ne pas être de ceux qui ont un honneur à garder ou à défendre (*Donde hay agravios no hay celos*, J. III, v. 2410 *sqq*., éd. 2005:203-206). En revanche, le monologue de Beatriz montre une particularité soulignée par la protagoniste elle-même : elle annonce utiliser un style normalement réservé aux dames et aux galants dans la *comedia* qui n'est que très rarement utilisé par les suivantes : « Pues vaya de soliloquio, / que en cuantas comedias se hacen / no he visto que las criadas / lleguen a soliloquiarse. » (*Donde hay agravios no hay celos*, J. III, v. 2851-1854, éd. 2005:232). Les vers de Jodelet, abordant un sujet tout à fait banal, s'apparentent néanmoins à une forme de stances qui font penser à des tragi-comédies ou des tragédies – en fait, le premier vers du refrain est une parodie du vers que prononce Brute dans *La Mort de César* de Scudéry (I, 1, v. 8, voir *Jodelet ou le Maître valet*, éd. 1986, n. 2 au v. 1235). Scarron semble donc avoir transposé le parodique du style de la suivante espagnole sur le style de Jodelet.

deuxième. Ainsi, dans *Jodelet ou le Maître valet*, le travestissement du valet en son maître assure une partie du comique. Comme le fait remarquer Ursel Krämer, bien que les déguisements fussent courants dans les pièces de théâtre de l'époque – pour appréhender l'étendue de cette pratique, il suffit de consulter l'ouvrage de Georges Forestier dans lequel sont analysées toutes les formes de déguisement ayant existé sur la scène française au XVII[e] siècle[847] –, l'apparition du valet dans l'habit de son maître intervient pour la première fois chez Scarron[848]. Jodelet joue donc au maître avec toutes les maladresses que la situation peut engendrer, ce qui assure une grande partie du comique[849]. En outre, on trouve de nombreuses scènes de comique de situation. Cela commence dès le premier acte où les trois scènes se jouent la nuit[850]. L'obscurité permet alors de multiplier les moments de confusion ou d'échanges involontaires comme chez d'Ouville[851]. En effet, reprenant assez fidèlement la pièce de Rojas Zorrilla, une scène de méprise se joue : lorsque Dom Louis saute du balcon d'Isabelle et qu'il se voit confronté à Dom Juan, il décide, pour ne pas faire de bruit, de s'enfuir dans la nuit. Dom Juan qui ne le reconnaît pas bien veut l'arrêter mais s'en prend à son valet[852]. Comme on l'a déjà expliqué dans le chapitre précédent, ce type de scène est doublement comique du fait qu'il ne fait pas complètement nuit sur scène. En effet, bien que les personnages se voient parfaitement – aussi bien que le public peut les distinguer –, ils se trompent volontairement imitant ainsi les circonstances de la situation. Un autre comique de situation provient de la scène où Jodelet dans son rôle

---

[847] Voir FORESTIER 1988.

[848] Voir KRÄMER 1976:23. Cette chercheuse évoque la remarque de Pierre Kohler selon laquelle le thème du valet déguisé en maître avait déjà été mis sur la scène française en 1594 par J. Godard. Mais comme elle le fait observer, cette pièce ayant été représentée près de quarante ans auparavant, le sujet de Scarron a probablement été considéré comme un thème nouveau. Le fait que ce type de travestissement ait connu autant de succès après la première comédie de Scarron, prouve, selon Krämer, que le souvenir de la pièce de Godard s'était perdu (KRÄMER 1976:23, n. 2. Voir aussi Pierre Kohler, *Autour de Molière. L'Esprit classique et la comédie*, Paris, Payot 1925, p. 186, n. 2).

[849] Rappelons le moment où Jodelet fait sa première entrée en tant que « maître ». En « s'entretaillant », comme le précise la didascalie, il se plaint : « Ce maudit éperon m'a blessé d'une atteinte. » (*Jodelet ou le Maître valet*, II, 7, v. 634 (et la didascalie qui précède ce vers), éd. 1986:627). Évidemment, la situation est tout à fait risible, voire burlesque, étant donné qu'elle ne peut arriver à un cavalier, fusse-t-il un cavalier !

[850] On apprend par Jodelet qu'il est « après minuit sonné » et « tantôt une heure » (*Jodelet ou le Maître valet*, I, 1, v. 9 et 19, éd. 1986:602).

[851] Souvenons-nous des deux premières comédies de d'Ouville, *L'Esprit folet* et *Les Fausses Véritez* (voir le chapitre 8, 1.3.).

[852] Voir, *Jodelet ou le Maître valet*, I, 3, v. 197 *sqq.*, éd. 1986:610-611. Dans la *comedia*, la situation – représentée en plein jour – devenait encore plus drôle par le fait que don Juan et don Lope se battaient vraiment en duel. Comme point d'orgue, don Lope recule pour regagner la rue et s'enfuir, mais don Juan poursuit la lutte contre son propre valet (voir *Donde hay agravios no hay celos*, J. I, éd. 2005:75-76).

de maître frappe son « valet » – c'est-à-dire son maître[853]. L'inversion des rôles qui lui permet cette liberté rend la situation possible alors qu'elle est complètement invraisemblable dans la réalité.

Dans la deuxième comédie de Scarron, nous rencontrons également des situations comiques indépendantes de Jodelet. Ainsi, apprenons-nous que Dom Diègue allant à la rencontre de sa fiancée se trompe de femme : celle dont il est tombé amoureux, qu'il croyait être sa fiancée et à qui il a commencé à faire la cour n'est pas celle qui lui est désignée[854]. Il y a également l'astuce de Lucie feignant d'être sourde pour ne pas épouser l'homme que son père lui a choisi, mais celui qu'elle aime. Reconnaissons cependant que la plus grande part du comique est assurée par le personnage de Jodelet – conformément à la stratégie voulue par le dramaturge. Le fait qu'il soit souffleté non seulement une fois, mais plusieurs fois, augmente le comique de situation[855]. Par conséquent, comme le fait aussi remarquer Ursel Krämer, le comique de cette pièce se concentre finalement sur un seul épisode : celui de Jodelet souffleté[856].

Outre le comique reposant sur le personnage de Jodelet et celui qui est hérité des pièces espagnoles, Scarron a introduit une nouvelle forme de comique : le burlesque. Ce terme, emprunté au XVI^e^ siècle à l'italien *burla* qui a le sens de 'plaisanterie' et dans sa forme adjectivale celui de 'ridicule', commença à être appliqué à partir du XVII^e^ siècle à des ouvrages français. Scarron est connu pour être le premier à avoir écrit dans le style burlesque[857] que Francis Bar définit de la façon suivante :

> Il nous semble que c'est par une sorte de bigarrure, résultant avant tout de l'emploi d'un vocabulaire très composite, et aussi de libertés diverses prises avec la syntaxe et la versification, enfin de l'utilisation de certaines formules de style comme

[853] Voir *Jodelet ou le Maître valet*, III, 7, v. 1036 *sqq*., éd. 1986:645.

[854] *Les Trois Dorotées ou Jodelet souffleté*, III, 3, v. 694 *sqq*., éd. 2000:112-113. Remarquons que cette relation n'existe que dans la première version de cette comédie. En la retouchant, Scarron a considérablement réduit cette romance en supprimant ce faux-pas de la part de Dom Diègue.

[855] Voir *Le Jodelet duelliste*, II, 2, éd. 2000:90-91 et V, 2, éd. 2000:157-158. N'oublions pas non plus le soufflet qu'il donne lui-même à son maître : lorsqu'il avoue avoir été souffleté par Alphonse, Dom Félix veut connaître des détails et lui demande, « Et comment a-t'il fait ? » Jodelet répond lui donnant un soufflet : « Ma foy, Monsieur, ainsi » (*Les Trois Dorotées ou Jodelet souffleté*, IV, 4, v. 1324, éd. 2000:150-151).

[856] KRÄMER 1976:71.

[857] Cependant, le genre littéraire que l'on met en relation avec ce terme a déjà existé auparavant. Selon Francis Bar, « on le désigna d'abord en employant un autre mot de même origine, l'adjectif *grotesque*. » (Francis BAR, *Le Genre burlesque en France au XVII^e^ siècle*, Paris, d'Artrey, 1960, p. XII).

> l'énumération, pour ne citer ici qu'un exemple. Tout cela forme un ensemble très artificiel, bien sûr, mais qui, souvent, ne manque pas de verve.[858]

Le sujet que Scarron emprunte à Rojas Zorrilla pour sa première comédie se prête alors parfaitement à ce nouveau style littéraire. Comme l'explique Pierre Kohler,

> pousser le valet à la place du maître qui change de vêtements avec lui, c'est un excellent sujet burlesque puisque cela permet de faire parler deux personnages contre les convenances de leur état et de leur habit et de mettre de gras propos d'office dans la bouche d'un amoureux prétendant.[859]

En effet, analysant les paroles de Jodelet, on trouve des passages qui correspondent à ce style et qui ne sont pas une traduction du texte espagnol. Le burlesque se manifeste une première fois pendant la présentation des deux fiancés : apparaissant dans l'habit d'un chevalier, la première chose qui arrive à Jodelet est qu'il se mélange les éperons (du jamais vu pour un gentilhomme habitué à les porter) ; à la phrase de politesse que lui dirige ensuite Dom Fernand, « Soyez le bienvenu, Monseigneur Dom Juan. », Jodelet ne sait répondre autrement qu'avec « Et vous le bien trouvé. »[860] Le burlesque se fait jour encore à travers la question quelque peu indélicate qu'il adresse ensuite à Isabelle :

> N'avez-vous point sur vous quelque bon cure-oreille ?
> Je ne puis dire quoi me chatouille dedans ;
> Hier je rompis le mien en m'écurant les dents. »
>
> (*Jodelet ou le Maître valet*, II, 7, v. 674-676, éd. 1986:630)

Mais Dom Fernand devient lui aussi un personnage parfois burlesque. De Béatris apprenons-nous « qu'il crache / Plus fort qu'aucun qui soit dans Madrid »[861] et en parlant avec sa fille, il reconnaît :

> Quand quelqu'un pleure ou rit, j'en use tout ainsi,
> Et parce qu'elle rit je m'en vais rire aussi.
> Peste que je suis sot !
>
> (*Jodelet ou le Maître valet*, II, 2, v. 403-405, éd. 1986:619)

Évoquons aussi la scène du duel : en présence des deux jeunes hommes, il ressemble davantage à un amateur de sensations fortes qu'à un père soucieux de l'honneur rétabli.

---

[858] BAR 1960:XXXI.

[859] KOHLER 1925:186.

[860] *Jodelet ou le Maître valet*, II, 7, v. 635 et 637, éd. 1986:628.

[861] *Jodelet ou le Maître valet*, II, 1, v. 321-322, éd. 1986:617.

Alors que Jacques Truchet estime que « du burlesque scarronien et de la parodie, ce personnage [Jodelet] ne représente dans la pièce que le niveau le plus élémentaire »[862], cette première comédie de Scarron nous semble correspondre aux premiers pas du développement d'un comique qui se verra perfectionné dans les comédies qui suivront. Soulignons qu'il s'agit d'une forme de comique créée par le dramaturge français du fait qu'elle n'existe pas dans le modèle espagnol. Nous tenterons de définir par la suite si la création de l'auteur correspond à un nouvel exemple de transculturalité.

2.2.4. La scène est en Espagne, mais le public en France

2.2.4.1. Le respect des règles dramatiques françaises

Bien que Scarron donne à ses deux pièces une couleur espagnole, il est conscient qu'il s'adresse à un public français. On a déjà constaté qu'il atténue le facteur d'étrangeté en réduisant les références à des lieux seulement connus des Espagnols et se limitant à dépeindre seulement le cadre de l'action. Il en est de même pour la structure de ses pièces qu'il a adaptée au goût des spectateurs et aux règles en vigueur sur la scène française.

Au niveau de la dramaturgie, les règles concernant l'unité de temps et de lieu sont respectées : les deux comédies se passent en vingt-quatre heures et le périmètre de l'action se limite à des lieux très proches les uns des autres dans une même ville. Dans le cas de sa première création, la pièce de Rojas Zorrilla étant construite en trois *jornadas* comme cela était souvent le cas sur la scène espagnole, Scarron réussit à comprimer l'action et la faire passer en une seule journée. Intégrant des informations temporelles dans le texte, il facilite ainsi le repérage des spectateurs dans l'avancement de la journée[863]. Quant au nombre de lieux dans cette comédie, il se limite à deux : le premier acte se passe dans la rue, au moment où Don Juan et Jodelet arrivent à Madrid et se mettent en quête de la maison de la fiancée du jeune homme ; les autres actes se déroulent principalement à l'intérieur de la maison de Dom Fernand de Rochas, dans une salle, mais il faut ajouter que celle-ci doit

[862] TRUCHET 1986:1421.

[863] Il est aisé de deviner que le premier acte se passe à une heure avancée de la nuit, car Jodelet souligne à plusieurs reprises ce moment de la journée en reprochant à son maître d'aller voir la maison de sa fiancée après ce long voyage (voir I, 1, v. 4, éd. 1986:601 et v. 9 et 19, éd. 1986:602). Le deuxième acte doit se dérouler dans la matinée, car on apprend ensuite au troisième acte par Beatrix que « Don Juan », après le déjeuner, a fait une sieste (voir III, 2, v. 742 *sqq*., éd. 1986:634). Au dernier acte, Béatrice entre sur scène « une chandelle à la main », ce qui fait supposer que l'on est le soir (V, 1, didascalie avant le v. 1545, éd. 1986:669).

disposer de deux portes donnant sur deux chambres étant donné que le deuxième acte voit deux personnes s'y cacher[864]. Le *Mémoire de Mahelot* nous fournit les indications suivantes qui confirment la mise en scène : « Theatre est des maisons sur le devant et sur le derrier [sic] une chambre une alcove il faut un balcon sur le devant. »[865]

Dans la deuxième comédie, Scarron a également comprimé le temps, les lieux se limitant à la maison de Dom Felix, à la rue et à la maison de Dom Sanche. Seule l'unité d'action ne semble pas respectée. Si dans *Jodelet ou le Maître valet* l'action principale et la secondaire sont entremêlées – en ce sens, la *comedia* de Rojas Zorrilla est un modèle bien choisi –, ce n'est pas le cas dans *Les Trois Dorotées ou Jodelet soufflet*é. Résultant d'une combinaison de plusieurs sources, l'action principale, empruntée à une source, et l'action secondaire, inspirée d'une autre, restent trop éloignées l'une de l'autre. D'une part, la trame se consacre aux deux amoureux, d'autre part, elle traite de l'offense de Jodelet contraint de se battre en duel. D'ailleurs, le remaniement que Scarron apportera quelques années plus tard à sa pièce ne permettra pas de corriger ce défaut. Certes, la deuxième pièce de Scarron remporte moins de succès que la première, mais le but de l'auteur est, comme le pense aussi Jonathan Carson[866], d'accentuer la présence de Jodelet sur scène afin d'amplifier le comique de la pièce.

Par ailleurs, Scarron n'hésite pas à aller à l'encontre des bienséances lorsqu'il décrit dans la bouche d'Alphonse la nuit qu'il a passée :

> la punaise
> M'a pourtant empesché de dormir à mon aise ;
> Les cousins m'ont picqué, les rats et les souris
> M'ont pissé sur le nez, et j'ay veu des Esprits.
> (*Les Trois Dorotées ou Jodelet soufflet*é, II, 1, v. 353-356, éd. 2000:87)

Comme le fait remarquer Ursel Krämer[867], selon le concept de la dramaturgie classique que nous transmet Jacques Scherer, ce type de référence à la vie quotidienne ne devrait pas apparaître dans une pièce de théâtre. Pour le moins inélégants, ces détails quelque peu sordides sont cependant voulus par Scarron.

---

[864] Rappelons que Lucrèce est dans l'une des chambres contigües à la salle où Don Fernand la fait patienter. Don Lope est caché par Béatris dans une autre chambre (qui n'est pas la même que celle où se trouve Lucrèce) lorsque Dom Fernand et « Don Juan » arrivent chez Isabelle.

[865] *Le Mémoire de Mahelot*, P. Pasquier, Paris, Champion, p. 334.

[866] CARSON 2000:9.

[867] KRÄMER 1976.

Quoique vulgaire à certains moments, le dramaturge français soigne la liaison des scènes, notamment dans sa première pièce. Le passage d'un *cuadro* à un autre étant très abrupt dans la pièce espagnole, Scarron enchaîne mieux l'action en appliquant notamment la liaison de vue[868]. Une autre amélioration – côté français – a été la réduction des *apartes* très nombreux dans la pièce de Rojas Zorrilla[869]. En définitive, l'analyse des deux premières pièces de Scarron montre que l'auteur a retravaillé la structure originelle en l'adaptant aux règles dramatiques de la scène française.

2.2.4.2. Une présence française dans une ambiance espagnole

Outre les adaptations structurelles apportées aux modèles espagnols, Scarron a aussi ajouté quelques références à la littérature française. Si la mention des Minimes, que nous avons relevée en étudiant le contexte espagnol choisi par Scarron dans *Jodelet ou le Maître valet* peut être assimilée à une forme de lapsus de la part de l'auteur, la reprise de vers connus du *Cid* de Corneille et l'allusion à des poètes français semblent en revanche intentionnelles. Ainsi, à deux reprises, le public peut-il entendre l'écho de la plainte de Chimène :

> Pleurez, pleurez, mes yeux, et fondez-vous en eau.
>
> (*Le Cid*, III, 3, v. 809, éd. 1980:741)

Tout d'abord, c'est Lucrèce qui, commençant à raconter ses malheurs à dom Fernand, intercale dans son récit :

> Pleurez donc, ô mes yeux ; soupirez, ma poitrine.
>
> (*Jodelet ou le Maître valet*, II, 3, v. 445, éd. 1986:620)

C'est ensuite au tour de la servante Béatris, se lamentant dans un long monologue du refus qu'elle reçoit de la part de dom Juan, qui s'exclame :

> Pleurez, pleurez, mes yeux l'honneur vous le commande ;
> S'il vous reste des pleurs, donnez-m'en, j'en demande.
>
> (*Jodelet ou le Maître valet*, V, 1, v. 1545, éd. 1986:669)

---

[868] Voir *Jodelet ou le Maître valet* notamment I, 1-2 et 2-3 (éd. 1986:608 et 610), II, 2-3 (éd. 1986:620), III, 8-9 (éd. 1986:648), IV, 1-2 et 4-5 (éd. 1986:655 et 660).

[869] Voir *Donde hay agravios no hay celos*, J. I, sc. 9, J. II, sc. 5 et sc. 9.

Dans ce contexte pseudo tragique – celui d'une servante se plaignant d'être éconduite par celui qu'elle aime –, la reprise transformée d'un vers cornélien prend un ton parodique. Il contribue au comique de la pièce tout en rapprochant le public, qui perçoit cette dissonance, du personnage sur scène, car n'oublions pas que celui-ci était censé être espagnol ! Le fait d'intégrer des éléments culturels français dans la pièce permet d'établir un lien avec le spectateur lequel se sent moins éloigné de ces protagonistes « étrangers ». De tels liens se tissent tout au long de la pièce : de la même manière que Lucrèce et Béatris, dom Louis reprend presque littéralement un autre vers du *Cid* lorsqu'il avoue pendant son duel avec « dom Juan » (Jodelet) :

> Je le ferais encor si je l'avais à faire.[870]
>
> (*Jodelet ou le Maître valet*, V, 4, v. 1698, éd. 1986:675)

Outre ces renvois indirects à la tragi-comédie de Corneille, Scarron y fait aussi des allusions directes. Lorsque Jodelet est sommé par dom Fernand de se chercher une autre femme s'il refuse de se battre pour restaurer son honneur, il reproche à son futur beau-père :

> Que vous eussiez aimé pour votre gendre un Cid
> Qui vous eût assommé, puis épousé Chimène !
>
> (*Jodelet ou le Maître valet*, IV, 5, v. 1424-1425, éd. 1986:664)

Cette allusion était claire pour tous les spectateurs, de même que les allusions explicites de dom Fernand à l'*Amadis* qu'il dit estimer grandement[871], ainsi que son habileté à repérer des vers de Mairet dans les paroles de Lucrèce[872]. Comment interpréter cette donnée en

---

[870] Ce vers est calqué quasi littéralement sur celui que prononce Don Rodrigue à Chimène en disant : « Je le ferais encor si j'avais à le faire. » (*Le Cid*, III, 4, v. 888, éd. 1980:744) Comme le note Georges Couton dans son édition des œuvres de Corneille, ce même vers a été repris par le dramaturge rouennais dans sa tragédie *Polyeucte martyr*, où c'est le personnage principal qui dit : « Je le ferais encor si j'avais à le faire. » (V, 3, v. 1671, éd. 1980:1045). La représentation de cette pièce étant plus récente – sa création eut lieu en octobre-novembre 1642 au théâtre du Marais (voir L. Picciola, « Notice » à son édition de *Polyeucte martyr*, Paris, Garnier, 1996, p. 9) –, les spectateurs lettrés se souvenaient probablement mieux de ce vers dans le contexte de la tragédie chrétienne que dans la tragi-comédie à sujet espagnol.

[871] « Quant est de moi j'estime *Amadis* grandement. » (*Jodelet ou le Maître valet*, II, 3, v. 452, éd. 1986:621).

[872] Il s'agit des déclarations de Lucrèce sur ses origines, lesquelles montrent des similitudes avec *La Virginie* de Mairet, comme l'a relevé Jacques Truchet (voir éd. 1986, p. 1427, n. 1 de la p. 621) :

Pour ma race bientôt vous en serez savant,	Pour ma race, il est vrai que j'en suis peu savant ;
Car mon père défunt m'a dit assez souvent	Mon père néanmoins m'a dit assez souvent
Qu'il avait avec vous fait amitié dans Rome,	Que j'avais toujours pris ma nourriture à Rome,
Et qu'il vous connaissait pour brave gentilhomme.	Mais que j'étais né Grec, et fort bon gentilhomme.

termes de transculturalité ? La nature transculturelle de ces multiples renvois au théâtre français que l'on trouve dans les propos des personnages espagnols chez Scarron est étudiée dans la prochaine section.

2.2.5. Un autre niveau de transculturalité

L'analyse des formes de transculturalité dans les premières créations de Scarron marque une différence par rapport à l'étude des pièces de d'Ouville et de Pierre Corneille : n'ayant pas effectué de changement de lieu par rapport au cadre des *comedias* qu'il prend comme modèle, Scarron dépeint les protagonistes comme des Espagnols évoluant dans un contexte laissé en Espagne. Restant fidèle à ses sources, Scarron n'a pas cherché à transplanter l'action en France ni à transformer le caractère de ses protagonistes qui se comportent conformément à leurs homologues des pièces de Rojas Zorrilla et Tirso de Molina. Où donc trouver des éléments de transculturalité ?

L'étude du procédé d'adaptation de cet auteur débutant aura révélé plusieurs points de convergence entre les deux cultures – l'espagnole et la française. Pour reprendre l'une des dernières caractéristiques que l'on a analysées, les connaissances culturelles et littéraires de certains personnages dans *Jodelet ou le Maître valet* montrent d'abord des traits subtils de transculturalité : étant pourtant espagnol, Dom Fernand connaît le style de Mairet et reconnaît ses vers. De même, Lucrèce, Dom Louis et Béatris donnent des exemples d'intertextualité en entremêlant à leurs paroles des extraits de vers qui se trouvent dans des pièces exclusivement françaises. L'enrichissement de ces personnages que Scarron a expressément voulu espagnols par des réflexions qui seraient plutôt propres à des représentants de la culture française traduit un croisement culturel qui donne aux protagonistes un statut particulier empreint de transculturalité. Ce phénomène est seulement présent dans la première comédie de Scarron ; une telle hybridation ne se retrouve pas dans *Les Trois Dorotées ou Jodelet soufflet*é.

Mais le meilleur exemple de transculturalité réside à notre avis dans le personnage de Jodelet. Comme nous l'avons déjà dit en étudiant son caractère et sa « composition », il naît d'un croisement unique entre le personnage du *gracioso*, les traits de l'acteur Julien Bedeau et des caractéristiques rajoutées par Scarron. On pourrait d'ailleurs affirmer que

---

(*Jodelet*, II, 3, v. 459-462, éd. 1986:621) (Mairet, *La Virginie*, IV, 4, p. 82)

Dom Fernand interrompt le discours de la jeune fille pour faire remarquer : « Ces vers sont de Mairet, je les sais bien par cœur », (*Jodelet ou le Maître valet*, II, 3, v. 463, éd. 1986:621).

Jodelet résulte de l'adaptation des pièces espagnoles en comédies 'à l'espagnole' en France. En effet, le *gracioso*, personnage dont le comique est dû à son caractère et au contraste qu'il forme avec son maître, était un élément fondamental des *comedias* du Siècle d'Or. Il était une composante typique des pièces espagnoles et n'existait pas en tant que tel sur la scène française. D'Ouville et Corneille l'ont complètement repris dans leurs adaptations en lui donnant une identité française, celle de Carrille et de Cliton, mais sans rien ajouter à sa personnalité. De son côté, Julien Bedeau, dit « Jodelet », était un acteur français bien connu du public de l'époque. Il avait un côté bouffon hérité des anciennes farces françaises et se caractérisait notamment par des traits physiques très marqués. L'idée de Scarron de faire incarner le rôle du *gracioso* par l'acteur « Jodelet », avec ses traits personnels, faisant de lui le « *gracioso* à la française » appelé Jodelet est une création tout à fait originale qui n'existait pas en tant que tel ni en Espagne ni en France. Elle est le résultat d'un croisement des deux cultures, une nouveauté issue des apports des deux théâtres et correspondant par conséquent à ce que nous avons défini comme une caractéristique transculturelle.

Grâce à Scarron, Jodelet est devenu un personnage à part entière sur la scène française à qui étaient réservées presque exclusivement des comédies 'à l'espagnole'. La deuxième pièce de Scarron a été écrite pour lui et avec lui comme protagoniste principal – le changement du titre dans sa version remaniée en *Jodelet duelliste* souligne clairement son rôle de vedette. Non seulement Scarron a écrit des comédies pour et avec Jodelet, mais d'Ouville aussi a su adapter l'une de ses comédies créées à cette époque en incluant le personnage de Jodelet – il s'agit de la comédie *Jodelet astrologue*. Quelques années plus tard – concurrençant justement Scarron – Thomas Corneille écrira *Le Geôlier de soy-mesme ou Jodelet prince*. On étudiera par la suite si Jodelet est intégré dans ces futures pièces à l'image du personnage que Scarron a façonné en amalgamant les éléments multiculturels que l'on vient de voir ou si ces auteurs ont fait évoluer son caractère.

3. Épilogue : Entre constance et innovation – Les dernières comédies 'à l'espagnole' de d'Ouville

Cette deuxième phase dans l'histoire de la comédie 'à l'espagnole' intègre les apports de trois nouveaux auteurs qui ont usé, comme on vient de le voir, de formes d'adaptation différentes : Corneille poussant la francisation plus loin que d'Ouville, Brosse et Scarron faisant le contraire en se démarquant par la couleur étrangère de leurs pièces. D'Ouville lui-même continue à créer des comédies 'à l'espagnole' pendant cette deuxième phase. Coup sur coup, il fait représenter en 1644 *La Dame suivante*, en 1645 *Jodelet astrologue* et en 1646 *La Coifeuse à la mode*. Pour la deuxième de ces comédies, il se tourne à nouveau vers Calderón de la Barca en prenant comme modèle la pièce *El astrólogo fingido*[873]. Les deux autres comédies trouvent leurs origines dans des créations de l'auteur Juan Pérez de Montalbán (1602-1638) : *La doncella de labor* fournit le sujet de *La Dame suivante* et *La toquera vizcaína*[874] celui de *La Coifeuse à la mode* dont on a longtemps pensé qu'elle était tirée de la pièce *Tres mujeres en una* d'Alonso Remón[875].

---

[873] Cette *comedia* a été publiée dans la *Segunda Parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, (Madrid, María de Quiñones, 1637). C'est cette version d'*El astrólogo fingido* qui est généralement citée comme étant la source de d'Ouville (voir LOSADA GOYA 1999:86-97, DUMAS 2004:371, n. 88). Mais comme l'a démontré Max Oppenheimer, il existe une version différente de cette même *comedia* dans la *Parte Veinte y Cinco de Comedias*, publiée à Zaragoza en 1632 (ce qui fait d'*El astrólogo fingido* la première pièce imprimée de Calderón de la Barca, comme le constate E. Hesse, voir « The Publication of Calderón's Plays in the Seventeenth Century », *Philological Quarterly*, 27, 1948, p. 37). Selon Oppenheimer, d'Ouville se serait basé sur cette version. Pour le prouver, il reproduit quelques passages qu'Henry C. Lancaster considère comme des ajouts de la part du dramaturge français mais qui, bien qu'absents dans la version de 1637, se trouvent bel et bien dans celle de 1632 (voir Max OPPENHEIMER, « Supplementary Data on the French and English Adaptations of Calderón's *El astrólogo fingido* », *Revue de littérature comparée*, 22:4, 1948, p. 547-560. Cf. aussi LANCASTER 1966, II-2:436. Pour une description de l'édition de 1632 voir Max OPPENHEIMER, « Bibliographical Note on the *Parte XXV de Comedias* », *Modern Language Notes*, 66, 1951, p. 163-165).

[874] Les deux pièces ont été publiées dans le même recueil, le *Primer tomo de las comedias del doctor Juan Pérez de Montalbán*, (Madrid, Imprenta del Reino, 1635). Dans leur traduction, les titres signifient 'La dame suivante' et 'La vendeuse de Vizcaya' (une 'toquera' est une vendeuse de diverses choses. Dans le cas d'Elena déguisée en Luisa, elle vendait des coiffes et des rubans pour les cheveux). Les titres choisis par d'Ouville pour ses pièces sont donc proches de la traduction des titres espagnols.

[875] En effet, différentes sources ont été signalées pour cette dernière comédie 'à l'espagnole' de d'Ouville. Dans le premier quart du XX^e^ siècle, Henry C. Lancaster croyait voir la source de *La Coifeuse à la mode* dans *Tres mujeres en una* [1640] ('Trois femmes en une') dont l'auteur est le mercédaire Fray Alonso Remón (1561-1632). Faute d'une source espagnole plus vraisemblable, il rapprochait ces deux pièces à cause de la triple personnalité de l'héroïne qui se trouve dans les deux comédies : « While no source that would explain the greater portion of this intrigue has been discovered, the author may have conceived the play from reading Remon's *Tres mujeres en una*, for in both comedies the heroine is supposed to bee three different persons, with each of whom the hero is more or less in love without realizing that they are the same » (LANCASTER 1966, II-2:439). Cet argument ne semble pourtant pas très convaincant et une comparaison de cette *comedia* avec la pièce de d'Ouville permet de constater que si celle-ci était vraiment une adaptation de la pièce d'Alonso Remón, la technique d'adaptation appliquée ne correspondrait plus à celle que nous avons pu observer dans les pièces antérieures de d'Ouville. Les études menées par Alexandre Cioranescu ont révélé une source beaucoup plus probable pour *La Coifeuse à la mode* : *La*

En adaptant ces deux *comedias* de Juan Pérez de Montalbán, d'Ouville introduit un nouvel auteur dans le cercle des modèles espagnols. Jusqu'à présent, les adaptations se faisaient presque exclusivement à partir des *comedias* de Calderón de la Barca ou de Lope de Vega (rappelons qu'à ce moment, Pierre Corneille ignorait encore que la source qu'il avait choisie pour son *Menteur* n'était pas de la plume du *Fénix*). Seul Scarron avait opté pour un autre dramaturge espagnol en s'inspirant de Francisco de Rojas Zorrilla et utilisant par là-même un mode d'adaptation différent de celui de ses prédécesseurs. Choisissant Juan Pérez de Montalbán comme source d'inspiration, d'Ouville a recours à un contemporain et grand admirateur de Lope de Vega qui, selon le portrait tracé par Ignacio Arellano, est probablement le plus estimable des dramaturges espagnols de second rang à cette époque et celui qui applique à la perfection les principes de la *Comedia nueva*[876]. Son habileté transparaît notamment dans les deux comédies que d'Ouville a reprises de lui – *La doncella de labor* et *La toquera vizcaína* – lesquelles appartiennent au sous-genre des comédies de cape et d'épée. Du fait de l'intrigue que l'auteur espagnol réussit à nouer en particulier à travers les déguisements, ses œuvres sont considérées comme très proches des meilleures pièces que Tirso de Molina a écrites[877]. En effet, l'ingéniosité de l'intrigue et les nombreux déguisements et changements d'identité que prennent les héroïnes doña Isabel de Arellano et doña Elena pour tromper et manipuler leur concurrente respective afin de conquérir ou reconquérir l'homme qu'elles aiment font de ces deux pièces des comédies brillamment enlevées.

---

toquera vizcaína de Juan Pérez de Montalbán (voir A. CIORANESCU, *Bibliografía francoespañola*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia española, 1977, p. 326, n. 2239 et CIORANESCU 1983:316). D'Ouville s'était déjà inspiré d'une pièce de cet auteur en créant *La Dame suivante*, ce qui expliquerait aussi les ressemblances que l'on peut observer entre les deux adaptations du dramaturge français (une jeune fille va de Lyon à Paris, elle est accompagnée d'un vieux valet qui s'appelle Pamphile et elle réussit à entrer dans la maison de sa rivale en tant que suivante dans l'une et en tant que coiffeuse dans l'autre pièce). Évidemment, rien n'exclue non plus une contamination de la pièce d'Alonso Remón que d'Ouville aurait pu avoir vu jouer pendant son séjour en Espagne (la date de représentation de cette *comedia* n'est pas sûre, mais le texte fait référence à Philippe III en tant que roi en fonction (voir *Tres mujeres en una*, J. I, v. 113). Elle aurait donc pu être créée entre 1599 et 1621, un laps de temps qui coïncide en partie avec la période pendant laquelle d'Ouville aurait pu séjourner en Espagne : entre 1615 et 1622 selon Frederick de Armas (voir F. DE ARMAS « Antoine Le Métel Sieur d'Ouville : The "Lost" Years », *Romance Notes*, XIV, 1972/73, p. 538-543. Les dates exactes de ce séjour ne peuvent être établies avec certitude ; voir les différentes hypothèses dans l'introduction à l'édition critique des *Fausses Véritez*, éd. Farida María Höfer y Tuñón, Paris, CRHT, 2000, p. 3-5).

[876] « Es Montalbán quizá el más estimable de los dramaturgos de segunda fila que incorpora con plenitud los modelos de la Comedia nueva. » (ARELLANO 2005:411).

[877] Voir ARELLANO 2005:411.

Si les comédies 'à l'espagnole' créées jusqu'alors par d'Ouville se caractérisaient par le fait d'être non seulement novatrices mais aussi nouvelles, ce n'est pas le cas pour la pièce de *Jodelet astrologue*. La comédie *El astrólogo fingido* de Calderón de la Barca comptait déjà en 1646 une adaptation : celle des Scudéry. Dans leur célèbre roman *Ibrahim ou l'Illustre Bassa*, paru pour la première fois en 1641, Georges et Madeleine de Scudéry intercalent l'histoire du « feint astrologue » dans le second livre de la deuxième partie[878], créant ainsi la première adaptation en prose[879] de cette pièce espagnole. Par conséquent, d'Ouville reprend une œuvre connue tout en y intégrant la figure alors en vogue de Jodelet que le public connaissait depuis le succès de *Jodelet ou Le Maître valet* de Scarron en 1643. D'Ouville reprend donc le personnage en concevant *Jodelet astrologue* – créé la même année que *Les Trois Dorotées ou Jodelet soufflet*é de Scarron – faisant ainsi de 1645 l'année de Jodelet.

Compte tenu des variantes d'adaptation utilisées par les trois dramaturges Corneille, Brosse et Scarron que nous venons d'étudier, nous nous posons la question de savoir si d'Ouville s'est inspiré de leurs méthodes en en reprenant l'une ou l'autre à son compte. Nous savons déjà que ses trois comédies se passent à Paris, ce qui exclut tout changement radical dans son procédé d'adaptation, à l'inverse de Scarron qui représentait la société espagnole sur scène. Ainsi, il continue à transposer l'action de Madrid à Paris de la même façon qu'il l'avait déjà fait dans ses trois premières créations. Mais les adaptations des personnages utilisent-elles les mêmes procédés habituels ? Continue-t-il également à faire apparaître des éléments transculturels dans ses pièces ?

---

878 Georges et Madeleine DE SCUDERY, *Ibrahim ou L'Illustre Bassa*, dédié à Mademoiselle Rohan, Rouen, L. Maurry, 1665, vol. II, p. 81 *sqq*.

879 Par rapport à cette adaptation, Max Oppenheimer souligne : « M^lle^ de Scudéry has faithfully followed the Spanish original and her indebtedness to Calderón is obvious. Very often the prose of *Ibrahim* is but a transcription of the Spanish verse. Except for a few differences […] the French romance is identical with the Spanish *comedia*. » (OPPENHEIMER 1948:548). Dans cet article, Oppenheimer analyse les différences entre la source espagnole et le roman des Scudéry, donnant également des exemples de passages qu'il considère être une « direct translation » (voir OPPENHEIMER 1948:547-549, notamment p. 548, n. 2).

Concernant la version d'*El astrólogo fingido* utilisée par les Scudéry, les analyses opérées par Oppenheimer montrent qu'elle a utilisé la même version que celle que d'Ouville aura entre les mains quelques années plus tard. La mention d'un épisode qui se trouve résumé dans la version imprimée dans la *Parte Veinte y Cinco de Comedias* de 1632 et non pas dans la *Segunda Parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* de 1637 lui permet de tirer cette conclusion (OPPENHEIMER 1948:549).

3.1. D'Ouville, fidèle à lui-même

Répondant à ce qui semble être un principe d'action – écrire des comédies aussi françaises que possible –, d'Ouville plonge systématiquement ses œuvres dans un contexte français toujours situé à Paris. Effectivement, *La Dame suivante*, *Jodelet astrologue* et *La Coifeuse à la mode* se passent toutes trois à Paris, de même que ses deux premières comédies, avec comme protagonistes des personnages qui portent des noms français ou francisés[880] représentant du fait de leurs titres – des gentilshommes et des demoiselles de Paris[881] – la société fortunée de la capitale. L'auteur substitue donc un cadre français à l'ambiance typiquement madrilène, pourtant très marquée, de *La doncella de labor* de Juan Pérez de Montalbán où abondaient les références à divers lieux de la capitale espagnole[882]. Chez d'Ouville, les mentions de la capitale française sont nombreuses[883] et la référence à des endroits connus de Paris comme la Place Royale et le cabaret de l'Escharpe blanche dans *La Dame suivante* ou le faubourg Saint-Germain et le Marais dans *Jodelet astrologue* permettent de s'imaginer le décor voulu par le dramaturge français[884].

---

[880] Les noms comme Don Diego, doña Elvira, Inés et Monzón (exemples se trouvant dans *La doncella de labor*), don Carlos, doña María, Quiteria et Morón (*El astrólogo fingido*), don Juan, doña Elena, Juana et Luquete (*La toquera vizcaína*) trouvent leur correspondance dans des noms plus courants sur la scène française : Climante, Léonor, Dorise et Carlin (*La dame suivante*), Ariste, Liliane, Julie et Jodelet (*Jodelet astrologue*), Acaste, Dorothée, Beatrix et Philippin (*La Coifeuse à la mode*). Seules doña Isabel (*La doncella de labor*) et Flora (*La toquera vizcaína*) changent leurs noms pour Isabelle et Flore dans les adaptations françaises respectives.

[881] Voir la liste des personnages des trois comédies.

[882] Dans la première scène de *La doncella de labor*, le valet Monzón dit à son maître que le rendez-vous avec sa bien-aimée aura bien lieu au parc du Prado ; c'est là en effet où se déroule le deuxième tableau (J. I, éd. 1858:587 et 589). On apprend par ailleurs que l'héroïne qui se déguise en suivante vient d'un autre quartier de Madrid, celui de *los Convalecientes* (J. II, éd. 1858:593). Il est également fait allusion à l'église de San Jerónimo, lorsque Monzón explique que son maître a invité doña Elvira chez lui pour voir passer les Rois qui s'y dirigeront le matin (J. II, éd. 1858:595). Les personnages évoquent aussi les lieux suivants : Peñaranda et la rue Valverde (J. II, éd. 1858:594), le *Barrio-Nuevo* (J. II, éd. 1858:596), la *Calle de Atocha*, l'église de *la Madalena* (J. III, éd. 1858:600) et la *Calle mayor* (J. III, éd. 1858:601).

[883] Paris est nommé seize fois dans *La Coifeuse à la mode* et jusqu'à dix-sept fois dans *Jodelet astrologue* (voir *La Coifeuse à la mode*, v. 356, v. 507, v. 530, v. 729, v. 791, v. 804, v. 805, v. 811, v. 1222, v. 1312, v. 1435, v. 1593, v. 1617, v. 1635, v. 1703 et v. 1810. *Jodelet astrologue*, v. 41, v. 94, v. 97, v. 430, v. 523, v. 720, v. 758, v. 953, v. 1214, v. 1558, v. 1567, v. 1573, v. 1586, v. 1791, v. 1813, v. 1861 et v. 1955). En revanche, dans *La Dame suivante* la mention de la capitale française reste limitée.

[884] Voir *La Dame suivante*, I, 4, v. 72 et IV, 6, v. 1376. Voir V, 4, v. 1657 pour l'Écharpe blanche. Des références à la Place Royale se trouvent dans les scènes IV, 5, v. 1304, IV, 6, v. 1379 et V, 4, v. 1638. Par ailleurs, les didascalies ouvrant les scènes V, 4 et V, 5 précisent : « Dans la ruë qui paroistra, si l'on veut, la Place Royale » et « dans la porte Royale à la porte de Lizene ». Dans *Jodelet astrologue*, c'est Jodelet lui-même qui mentionne le faubourg Saint-Germain et le fait que Liliane habite dans le Marais (*Jodelet astrologue*, I, 5, v. 329-330, éd. 2006:77-78). À la différence de ces deux comédies, *La Coifeuse à la mode* ne dépeint aucun décor parisien connu ni ne fait référence à des endroits ou monuments précis dans Paris.

Un air français se dégage également à travers des références françaises d'ordre historique ou culturel. Dans *La Dame suivante*, par exemple, Carlin annonce que son maître, accompagné de son amoureuse, doit aller

> […] voir passer le Roy, qui couvert de Lauriers
> Revient accompagné de mille Cavaliers,
> Pour rendre grace au Ciel comblé d'heur et de gloire
> D'avoir sur l'Espagnol emporté la Victoire.
>
> (*La Dame suivante*, II, 7, v. 688)

Il s'agit ici d'une référence à un événement réel de l'histoire de France. Remplaçant la situation espagnole, où les protagonistes se rassemblent sur le lieu de passage des Rois, qui se rendent à l'église de San Jerónimo[885], par la célébration de la victoire de l'armée française sur l'Espagne – réputée jusqu'alors invincible – d'Ouville intègre ici un fait historique. En mentionnant la bataille de Rocroi[886], le dramaturge français va même jusqu'à éloigner davantage encore son adaptation de la source espagnole pour la rendre plus française et par là-même moins espagnole ! Dans l'adaptation d'*El astrólogo fingido*, d'Ouville utilise le même type de procédé en intégrant dans sa pièce des éléments de la vie sociale française tels le bureau d'adresse et la Gazette. Le bureau d'adresse, une sorte d'agence pour l'emploi, et le célèbre périodique, qui rapportait des nouvelles de tous les pays, avaient été fondés par Théophraste Renaudot et étaient connus de tous les parisiens[887]. L'auteur français a enfin substitué les mentions aux astrologues Juan Bautista Porta et Don Ginés de Rocamora par celles de l'astrologue français Himbert de Billy[888].

Outre l'assimilation de ces éléments espagnols au contexte français, d'Ouville effectue aussi des changements stylistiques tels que ceux que nous avons déjà relevés dans ses pièces antérieures à propos notamment des tirades lyriques qu'il allège[889].

---

[885] Voir *La doncella de labor*, J. II, éd. 1858:595.

[886] Cette victoire remportée sous le commandement du duc d'Enghien (qui devint plus tard le grand Condé) eut lieu les 18-19 mai 1643. Elle signifia non seulement une victoire contre le grand ennemi, l'Espagne, mais aussi la première bataille que l'armée française remportait sur une armée étrangère depuis un siècle. Louis XIII, décédé le 14 mai de cette même année, n'a pu se réjouir de cette victoire. Le Roi auquel d'Ouville fait allusion est le jeune roi Louis XIV, alors âgé de cinq ans.

[887] Voir *Jodelet astrologue*, II, 2, v. 500, éd. 2007:86.

[888] Voir *Jodelet astrologue*, IV, 8, v. 1485, éd. 2007:138. Cf. *El astrólogo fingido*, J. II, éd. 1991:144.

[889] Un tel changement se fait remarquer au début de *La Dame suivante*. Le spectateur apprend que Climante et Léonor sont un couple d'amants sans cependant connaître les circonstances de leur rencontre. La première apparition du couple intervient lorsque tous deux sortent d'un spectacle et attendent la voiture de Léonor (I, 6). Leur dialogue ne comporte que de brèves répliques banales. En revanche, une lecture des premières scènes de *La doncella de labor* permet de constater que don Diego et doña Elvira, dans la

Le comportement des personnages avait été repris tel quel des modèles espagnols dans ses premières adaptations, ce qui donnait lieu à des croisements culturels que nous avons identifiés comme de la transculturalité. Il en est de même pour les trois comédies de cette deuxième phase. D'Ouville garde le comportement des personnages de la pièce d'origine. Ainsi retrouve-t-on notamment dans les deux comédies adaptées des pièces de Juan Pérez de Montalbán des filles très ingénieuses qui mettent tout en œuvre pour conquérir ou pour mettre à l'épreuve l'homme qu'elles aiment[890]. Isabelle, l'héroïne de *La Dame suivante*, profite d'emblée d'une situation avantageuse : elle est fille unique, orpheline et riche[891]. Cette situation sociale et confortable lui permet d'agir librement ; elle est indépendante et autonome sans compromettre personne dans ses démarches qui consistent d'abord à tester le courage de l'homme qu'elle aime[892], puis à le conquérir. Comme le constate Georges Forestier, Isabelle est « l'initiatrice de son déguisement » et « jusqu'à la fin la maîtresse du jeu. »[893] Quant à Dorothée, l'héroïne dans *La Coifeuse à la mode*, elle dit d'elle-même : « Je suis assez rusée », « je ne manque point ny d'esprit ny d'adresse. »[894] En effet, son plan d'aller à Paris a été organisé avec la même ingéniosité que celui de doña Elena dans *La toquera vizcaína* pour aller à Madrid de sorte que personne ne soupçonne son absence du couvent[895] et qu'une fois arrivée à la capitale, personne ne la reconnaît sous son déguisement de perruquière. Le regard des autres n'est

---

comedia, font une promenade nocturne au Prado. C'est à cette occasion que doña Elvira raconte comment les deux amants se sont rencontrés suite à un dépit amoureux et comment ils se sont rapprochés du fait de leur histoire commune (voir *La doncella de labor*, J. I, éd. 1858:587-588).

El astrólogo fingido comporte au début une longue déclaration d'amour de don Juan qui annonce à la femme qu'il aime son départ pour la Flandre après avoir tenté vainement pendant deux ans de conquérir son cœur. Doña María lui dévoile dans une longue tirade ses sentiments et les raisons de son comportement (*El astrólogo fingido*, J. I, éd. 1991:131-133). D'Ouville, ayant considérablement comprimé la durée de sa pièce, supprime ce passage qui pourtant est un exemple de l'art poétique du jeune Calderón de la Barca.

[890] Rappelons que, dans *La Dame suivante*, Isabelle est tombée amoureuse d'un homme déjà uni à une autre femme – Léonor. Se déguisant en suivante de celle-ci, elle réussit à brouiller les amants et à conquérir Climante. À l'inverse, dans *La Coifeuse à la mode*, Dorotée est compromise avec Acaste, mais le sachant à Paris, loin d'elle, elle part après lui à la capitale pour tester sa fidélité en se déguisant en perruquière alors qu'elle est censée être dans un couvent à Lyon.

[891] Voir *La Dame suivante*, I, 5, v. 115 *sqq*.

[892] Comme Isabelle l'explique à sa suivante Dorise, la situation qu'elle feint au début, se faisant passer devant Climante pour une femme poursuivie par son mari jaloux et lui demandant de l'aide (voir *La Dame suivante*, I, 3), a pour but de mettre son courage à l'épreuve (voir I, 5, v. 127-146).

[893] FORESTIER 1988:44.

[894] *La Coifeuse à la mode*, II, 3, v. 632 et v. 647, éd. 2003:55.

[895] Voir le projet que Dorotée relate à Pamphile lui expliquant tous les détails de son plan, *La Coifeuse à la mode*, II, 2, v. 519-576, éd. 2003:52-53.

pas une raison pour abandonner ses projets comme elle le fait comprendre à Pamphile quand il critique son procédé :

> PAMPHILE
> Une fille d'honneur, et d'illustre naissance
> Se déguiser ainsi ? Dieux ! quelle extravagance,
> Que dira-t-on de vous ?
> DOROTEE
> Tout ce qu'on voudra.
> Laissons causer le monde, après il se taira.
> (*La Coifeuse à la mode*, II, 2, v. 433-436, éd. 2003:50)

Capables de tromper leurs amants et leurs rivales par leur déguisement et leur triple identité, ces deux héroïnes se montrent entreprenantes, rusées, ingénieuses et très décidées à poursuivre le plan qu'elles ont tracé pour atteindre leur but : gagner l'amour de l'homme qu'elles aiment. La seule exception dans cette galerie de jeunes filles astucieuses et meneuses d'action par rapport aux autres comédies de d'Ouville est Liliane, l'héroïne dans *Jodelet astrologue*. Elle aime Tindare pour ses qualités, même s'il n'est pas riche, et repousse Timandre qui lui fait également la cour alors que son père pencherait plutôt pour lui en raison de sa fortune. Au lieu d'entreprendre de multiples démarches pour faire accepter son mariage avec Tindare par son père, elle se montre au contraire très soucieuse de ne pas se compromettre avec lui[896]. Elle cache donc son amour pour Tindare qu'elle ne reçoit que la nuit. Il faudra attendre les révélations de Jodelet en tant que feint astrologue pour percer son secret que celui-ci tient de la suivante Nise. Si Liliane se marie à la fin avec Tindare, ce ne sera pas grâce à ses démarches pour défendre son amour, mais au développement de l'action par les autres – elle est de fait la seule jeune fille des comédies de d'Ouville qui ne mène pas l'action. Ce caractère correspond à celui de doña María dans la pièce de Calderón de la Barca. Aussi peut-on déduire que les jeunes filles dans les comédies de d'Ouville restent fidèles à leurs modèles espagnols.

Les jeunes hommes sont, comme les filles, des amoureux transis, au fond fidèles, mais non indifférents à la beauté de gracieuses inconnues masquées ou de femmes qui leur rappellent le visage même de leur bien-aimée[897]. Dans ces trois adaptations de d'Ouville,

[896] Voir les explications de Liliane dans *Jodelet astrologue*, I, 2, éd. 2007:62-63.

[897] Climante constate sur la femme inconnue à laquelle il vient de donner asile dans sa maison : « O Dieux qu'elle a d'appas, / Ou le masque me trompe, ou cet objet aimable / Ne void rien dans Paris qui luy soit comparable ; / Ah Dieux ! qu'elle a de grace à plaindre son malheur ? » (*La Dame suivante*, I, 4, v. 70-73). Quant à Acaste, étonné de voir chez Flore une femme identique à sa maîtresse qui pourtant ne peut

l'honneur joue un rôle beaucoup moins important que dans ses pièces précédentes où les gentilshommes n'hésitaient pas à tirer l'épée, voire à menacer de tuer leur sœur dans le cas où l'honneur familial leur semblait être entaché[898]. Dans les adaptations des pièces de Juan Pérez de Montalbán, la rivalité n'existe finalement qu'entre les filles[899]. À l'inverse, dans *Jodelet astrologue*, nous trouvons un amoureux silencieux, Ariste (don Carlos), qui n'ose se déclarer à Jacinte sachant que son ami Tindare est déjà engagé avec elle. De même que pour don Carlos, son modèle espagnol, l'honneur dans l'amitié compte plus que les propres sentiments ; aussi préfère-t-il les taire. Ce n'est qu'une fois qu'il apprend que son ami a un faible pour une autre femme qu'Ariste se déclare à Jacinte qui l'accepte comme mari.

Comme on l'a déjà observé dans les trois premières comédies 'à l'espagnole' de d'Ouville, celui-ci s'efforce de respecter les règles dramatiques. Il les applique aussi dans ces trois comédies. Bien qu'il suive toujours le sujet et la chronologie des *comedias*, il n'a pas manqué de retrancher des scènes et de les résumer afin de réduire le temps d'action qui se limite dans ses trois pièces à vingt-quatre heures[900]. Cette compression très rigoureuse

---

pas être la même puisqu'il vient de recevoir une lettre d'elle et qu'il la croit avec certitude dans un couvent, il ne peut autrement que penser : « Si cette fille icy ressemble à Dorotée / Quelle qu'elle puisse estre il faut absolument / Quoy qu'il puisse arriver, que je sois son amant. » (*La Coifeuse à la mode*, III, 5, v. 930-932, éd. 2003:68).

[898] Rappelons les cas de *L'Esprit folet* et *Les Fausses Véritez*.

[899] Notons cependant que dans la pièce originale, *La toquera vizcaína*, l'action commence précisément sur une situation de jalousie entre deux hommes (J. I, éd. 1858:514-515). Quelques scènes plus tard, on apprend même que l'un des deux rivaux, don Juan, a tué l'autre en duel, c'est la raison pour laquelle il se voit obligé d'éviter la ville de Valladolid pendant un certain temps et qu'il s'est installé chez un ami à Madrid (J. I, éd. 1858:517-518). D'Ouville a retranché tous ces incidents qu'il ne fait que raconter en rétrospective (voir la conversation entre Dorotée et Pamphile, *La Coifeuse à la mode*, II, 2, v. 479-485, éd. 2003:51).

[900] Les trois *comedias* ayant servi de modèle à d'Ouville se déroulent toutes trois sur une période de quelques jours à quelques mois (dans *La toquera vizcaína* trois mois se sont écoulés entre la première et le deuxième *jornada*). D'Ouville a considérablement comprimé la durée des trois actions soit en supprimant des scènes au début et en faisant commencer sa pièce plus tard, soit en maintenant une nuit dans l'action. C'est le cas dans *La Dame suivante* : la pièce commence en fin d'après-midi avant que Climante et Léonor sortent se divertir au théâtre (ou dans un autre type de spectacle, voir *La Dame suivante*, I, 2), et le premier acte se termine à la nuit tombée (voir I, 8, v. 249-250). Entre le premier et le deuxième acte, une nuit s'écoule (voir II, 1, v. 403), le début du deuxième acte ayant lieu le matin. L'action avance et le troisième acte se passe aux alentours de midi : on apprend que Léonor est invitée à déjeuner chez Climante (II, 7, v. 683) et, dans la scène sept, il est explicitement fait allusion au fait qu'il est midi et qu'on va se mettre à table (III, 3, v. 829 et v. 830). La comédie se termine « devant qu'il soit nuict », comme le précise l'un des protagonistes (V, 8, v. 1881) de sorte que le quatrième et le cinquième acte sont censés se passer pendant l'après-midi. *Jodelet astrologue* présente également un grand travail de compression par rapport au modèle espagnol qui se passe en trois jours (la division en jours ne coïncide cependant pas avec les divisions en *jornadas* ; voir FALSKA 1999:49-50). Dans cette pièce, l'action commence plus tard que dans la *comedia* de Calderón de la Barca de sorte que les incidents sont souvent racontés en rétrospective par les personnages. La pièce commence tôt le matin (voir I, 1, v. 1-2) et se termine le soir (V, 10, v. 1858-1859). Il en est de même pour *La Coifeuse à la mode* qui compte elle aussi beaucoup de retranchements dans l'adaptation de la première *jornada*. Les informations de cette partie ont été intégrées dans les deux premiers actes de la pièce française. Celle-ci commence le matin (Acaste

heurte dans certains cas la vraisemblance, étant donné que beaucoup d'incidents arrivent en une seule journée : dans *La Dame suivante*, Isabelle, amoureuse de Climante, réussit à entrer au service de Léonor le matin, à brouiller la relation de celle-ci avec Climante, puis à le conquérir et à se marier le soir même avec lui. Dans les deux autres comédies, les incidents se multiplient aussi en moins de vingt-quatre heures. Cependant, on a déjà pu observer cette disposition dans les comédies précédentes et le fait que d'Ouville n'a rien changé, au risque de rendre la pièce invraisemblable, laisse supposer que les spectateurs n'étaient pas gênés. Il en est de même pour l'unité de lieu. Moins rigoureusement appliquée, elle couvre un même quartier de Paris – une solution que ses contemporains n'ont pas réussi à mieux gérer étant donné que les *comedias* déroulaient l'action en de multiples lieux. La rue est normalement le lieu principal de l'action à quoi s'ajoute le domicile de l'un ou de l'autre des protagonistes[901]. Une lecture des pièces espagnoles permet cependant de constater que le travail d'adaptation réalisé par d'Ouville a été ici plus compliqué que pour les comédies précédentes. En particulier, *La toquera vizcaína* comprend de nombreuses suppressions du fait que la première *jornada* se passait dans deux villes différentes (Valladolid et Madrid) et que son action précédait celle de la deuxième *jornada* de trois mois. Dans *La Coifeuse à la mode*, tout se passe à Paris, les incidents dans une autre ville ayant été intégrés sous forme de récit par l'auteur français dans le deuxième acte de sa pièce[902]. De cette manière, il évite aussi de traduire une

---

reçoit un paquet de lettres venant de Lyon et en recevra un autre le soir, voir *La Coifeuse à la mode*, I, 4) et se termine le soir (Acaste reçoit le deuxième paquet dans la quatrième scène du cinquième acte). Par rapport aux autres comédies de d'Ouville, celle-ci montre moins de précisions temporaires que dans les autres pièces.

[901] *La Dame suivante* se passe la plupart du temps dans la rue devant les domiciles des protagonistes. Les actes II, IV et V se passent dans leur intégrité à l'extérieur ; il n'y a que dans les actes I et III que la chambre de Climante est intercalée comme lieu d'action (voir I, 5, 7-10 et III, 3-7), ce qui donne une certaine illusion d'unité de lieu. On a toujours l'impression que les personnages ne parcourent pas un long trajet pour aller d'une place à une autre. En revanche, l'action de *Jodelet astrologue* se déroule dans le domicile de divers personnages : celui de Liliane (I, 1-5), celui de Jacinte (III, 1, III, 5 et IV, 3-4), celui de Timandre (III, 6-8 et V, 1-5) et celui d'Ariste (IV, 1-2). D'Ouville n'a pas réussi à réduire le nombre relativement important de lieux auquel il faut ajouter la rue (où se passent les scènes II, 1-6, III, 2-4, IV, 4-8 et V, 6-7) et le jardin d'une habitation (où se passent les dernières scènes V, 8-11). Dans *La Coifeuse à la mode*, l'action se passe en partie entre les domiciles de Flore (III, 1-6, IV, 6, V, 1-2) et d'Arimant (V, 4-9). Cependant, l'action a lieu la plupart du temps dans la rue devant les maisons des personnages (I, 1-4, II, 1-3, III, 7-8, IV, 1-5 et V, 3).

[902] Comme c'est le cas pour *Jodelet astrologue* aussi, d'Ouville a fait commencer l'action de *La Coifeuse à la mode* plus tard que dans le modèle espagnol. Tous les personnages sont déjà à Paris, et c'est à travers le récit de Dorotée que nous apprenons ce qui s'était passé à Lyon et par conséquent la raison pour laquelle elle et son amant Acaste ont dû se séparer, lui allant à Paris, elle dans un couvent. Toutes ces circonstances font partie de l'action dans la pièce de Juan Pérez de Montalbán : les spectateurs sont témoins de la jalousie de don Juan (Acaste) envers don Diego qu'il tue lors d'un duel au cours de la première *jornada*. Pour que les personnages aient eu le temps de voyager jusqu'à Madrid, et surtout que

duplicité d'actions qui dans la *comedia* de Juan Pérez de Montalbán se déroulaient parallèlement en une journée à Valladolid et à Madrid. Ces arrangements montrent une nouvelle fois que d'Ouville procède toujours d'une seule et même technique d'adaptation.

Bien que d'Ouville ait repris fidèlement le comportement des personnages espagnols en les transposant dans sa pièce francisée, il s'est efforcé de changer des détails venant à l'encontre des règles de bienséance françaises. On trouve ainsi un exemple dans la « correction » d'une référence qui aurait pu choquer le public français et déplaire aux doctes en comparant *La Dame suivante* avec son modèle espagnol. Dans *La doncella de labor*, l'héroïne Isabel, se faisant passer pour une certaine doña Inés de Garibay, raconte à doña Elvira une histoire fausse sur don Diego. Elle prétend que celui-ci a dix autres amantes et qu'ils ont trois enfants ensemble[903]. Aux yeux du public français, une telle histoire, même si elle n'est qu'inventée, aurait été perçue comme de la calomnie de la part d'une jeune fille pourtant bien née à l'encontre d'un chevalier. Pour cette raison, en adaptant cette *comedia*, d'Ouville a retranché toute cette scène en remplaçant la visite de doña Elvira à doña Inés par la visite de Climante chez l'héroïne qui profite de cette situation pour lui déclarer son amour. On étudiera ce changement dans la prochaine section concernant les innovations dans la technique d'adaptation de d'Ouville. Notons cependant que notre dramaturge, bien que fidèle à la description et au comportement des personnages que lui fournissaient les modèles espagnols, a montré une nouvelle fois sa capacité à identifier et à supprimer des éléments qui ne concordaient pas avec l'esthétique dramatique française de l'époque.

3.2. L'ouverture vers ses contemporains

Selon nos analyses, d'Ouville semble être resté fidèle à son système d'adaptation initial. La francisation du cadre de l'action, la reprise du comportement des personnages qui donnent cette note d'espagnolisme et donc de transculturalité aussi bien que l'application des changements au niveau de la dramaturgie rappellent en effet le procédé d'adaptation de la première phase. Néanmoins, le travail de d'Ouville prend aussi de la hauteur et de la profondeur, signe de plus d'autonomie et de maturité dans l'adaptation de

---

doña Elena ait pu préparer son plan pour mettre don Juan à l'épreuve, l'action de la deuxième *jornada* commence, comme on l'a dit, trois mois plus tard, comme le précise don Juan lui-même (voir *La toquera vizcaína*, J. II, éd. 1858:519).

[903] Voir *La doncella de labor*, J. III, éd. 1858:602.

pièces espagnoles. Notons que, jusqu'à ce moment, il est l'auteur qui a le plus créé de comédies 'à l'espagnole', les autres dramaturges ayant seulement écrit une pièce (Brosse) ou deux (Pierre Corneille et Scarron) de ce type. Au départ, d'Ouville est plutôt proche de ses modèles dans les trois premières comédies reprenant fidèlement le fil de l'action tel qu'il existait à l'origine, allant jusqu'à reproduire chaque scène à l'identique à quelques différences près pour respecter les règles de l'unité de lieu ou de temps. Mais dans la deuxième phase, il s'émancipe comme le montre l'adaptation de l'intrigue de *La doncella de labor*. À première vue, l'analyse de *La Dame suivante* donne l'impression que d'Ouville a reproduit tous les points de son modèle espagnol. C'est le constat d'une lecture comparative entre le texte de la comédie et celui de la pièce de Juan Pérez de Montalbán où seule une exception figure en tant que scène rajoutée par d'Ouville à la fin du deuxième acte. Mais à partir de la cinquième scène du dernier acte, d'Ouville prend une certaine liberté : l'action se termine par un dénouement légèrement différent qui aboutit à l'heureux mariage des deux couples qui ont échangé leurs partenaires respectifs. Dans la pièce espagnole, doña Isabel, qui est entrée au service de doña Elvira en tant que suivante nommée Dorotea, se fait passer dans la troisième *jornada* pour doña Inés de Garibay. Dans ce rôle, elle reçoit la visite de doña Elvira et lui raconte cette fameuse fausse histoire sur don Diego[904]. Cette information augmente le mépris de doña Elvira envers cet amant. Lorsqu'elle le revoit dans la dernière scène, elle lui reproche son mode de vie et le quitte définitivement dans une scène fâcheuse pour se marier avec un autre prétendant que son oncle lui a choisi. Ce n'est qu'à ce moment que doña Isabel révèle à don Diego sa véritable identité et ses sentiments pour lui, si bien qu'ils se marient. Don César, ancien amant de doña Isabel et ami de don Diego, est éconduit par la jeune fille et reste donc seul à la fin de la pièce. D'Ouville a changé la fin. Dans sa pièce, Isabelle (doña Isabel) était aussi entrée au service de Léonor (doña Elvira) en tant que suivante se faisant prénommer Dorotée. Léonor, voulant se venger de Climante à cause de son inconstance, accepte que Dorotée (Isabelle) se déguise en grande dame pour le séduire. Climante (don Diego) rend effectivement visite à la belle inconnue, et c'est à l'occasion de ce rendez-vous que la jeune fille lui révèle sa véritable identité et lui déclare son amour. Comme Climante a déjà été repoussé par Léonor, il décide alors d'épouser Isabelle. Léonor, à son tour, croit s'être vengée ainsi de Climante étant donné qu'elle ne connaît Isabelle que sous son identité de

[904] En fait doña Isabel raconte que don Diego n'est pas seulement le père de leurs trois enfants mais qu'il a aussi dix autres amantes, une histoire qui le discrédite devant doña Elvira.

suivante au nom de Dorotée et qu'elle pense avoir trompé son ancien amant qui se marie maintenant avec une femme d'un rang inférieur au sien. Lorsqu'elle apprend finalement la vérité, elle ne reste cependant pas seule puisqu'elle se marie avec Adraste (don César)[905]. En introduisant ce changement, c'est-à-dire la création du couple Léonor-Adraste qui avoue en plus s'être déjà fréquenté, d'Ouville réussit à créer une fin heureuse qui correspondait davantage au format d'une comédie française se terminant dans la sérénité pour tous. Il change ainsi l'issue que l'auteur espagnol avait imaginée : doña Isabel réussit à conquérir l'homme qu'elle aime en trompant doña Elvira par un jeu de déguisement et de changement d'identité, ce qui conduit cette dernière à quitter le champ fâchée et contrariée sans connaître la vérité (en des termes espagnols, elle est le personnage *burlado*). D'Ouville, en revanche, s'efforce d'« arrondir » la fin en dévoilant le déguisement qui faisait partie du piège dans lequel Léonor était tombée. Léonor est donc désabusée et se contente d'un mariage avec Adraste. Le changement de la fin espagnole en un dénouement heureux pour tous les personnages fait penser aux retouches opérées par Corneille dans son *Menteur*. Comme on l'a vu dans le chapitre correspondant, l'auteur français évite de punir le héros pour ses mensonges, comme le lui proposait pourtant son modèle alarconien, préférant un dénouement heureux sans rancune ni critique moralisatrice. C'est exactement ce que fait d'Ouville en créant le dénouement tel que nous venons de le décrire. Fidèle à sa méthode d'adaptation qui consistait à rester aussi proche que possible des exigences dramatiques de la scène française, d'Ouville n'est donc visiblement pas resté hermétique aux travaux et aux initiatives de ses contemporains. Au contraire, l'initiative prise par Corneille de transformer un modèle espagnol dans le final a probablement inspiré d'Ouville et lui a permis ainsi non seulement de faire évoluer sa propre technique d'adaptation mais aussi de répondre mieux encore au goût d'un public habitué à la fin heureuse des comédies sans qu'aucun personnage ne reste désemparé, à l'inverse de ce qui aurait été le cas dans une traduction fidèle de la pièce de Juan Pérez de Montalbán.

Ensuite, d'Ouville adapta *El astrólogo fingido* dans laquelle il intègre plus encore les innovations et les techniques de ses contemporains dans le domaine des comédies 'à l'espagnole'. Titrée *Jodelet astrologue*, cette comédie laisse clairement apparaître des points communs avec la première création de Scarron, *Jodelet ou Le Maître valet* (1643).

[905] Ajoutons que dans les deux pièces se forme à l'instar de leurs maîtres un couple entre les domestiques : dans la *comedia*, Monçón demande Inés en mariage et dans *La Dame suivante*, ce sont Carlin et Dorise qui forment un troisième couple final.

Nous avons déjà mentionné le succès de cette première création de Scarron pour son caractère novateur (rappelons qu'elle se joue en Espagne et que l'auteur lui a conféré un style burlesque qui n'avait pas encore été observé dans une comédie à cette époque) et le rôle prépondérant du valet interprété par l'acteur Julien Bedeau dit « Jodelet » dont il hérite des traits physionomiques. Scarron lui-même a voulu renouer avec son propre succès en donnant en 1645 sa deuxième comédie, *Les Trois Dorotées ou Jodelet souffleté*. La pièce de d'Ouville, créée cette même année, confirme l'existence d'une vogue lancée par l'auteur du *Roman comique* consistant à construire une comédie autour du personnage du valet nommé Jodelet. Mais d'Ouville n'a pas uniquement introduit le nom de Jodelet dans le titre de sa pièce pour adapter ensuite son modèle espagnol tel qu'il se présentait à lui. Bien qu'il ait gardé le développement de l'intrigue et la structure d'*El astrólogo fingido* dans les étapes principales, il a entrepris un changement cardinal : celui d'avoir attribué le rôle du feint astrologue à Jodelet. En effet, si dans la *comedia* de Calderón de la Barca, c'est le valet Morón qui, une fois que son maître a révélé des informations qu'il ne devait pas savoir, invente comme justification que don Diego est astrologue, dans la comédie de d'Ouville, le jeu est inversé du fait que le valet se désigne lui-même comme astrologue[906]. Outre le fait que ce changement permet à Jodelet de prendre de l'importance dans la pièce (on pourra constater que le fait qu'il soit sollicité en tant qu'astrologue par les autres protagonistes lui donne une plus grande place dans certaines scènes[907]), d'Ouville reproduit ici la stratégie que nous connaissons de *Jodelet ou Le Maître valet*, à savoir celle selon laquelle le domestique tombe dans une situation embarrassante puisqu'il est considéré comme celui qu'il prétend être, la situation le dépassant intellectuellement. Jodelet se

[906] Ainsi, Morón affirme : « mi señor, / este que presente ves, / un grande astrólogo es » (*El astrólogo fingido*, J. II, éd. 1991:141). En revanche, Jodelet déclare : « Sçachez donc que je suis Astrologue et Devin. » (*Jodelet astrologue*, II, 2, v. 490, éd. 2007:86).

[907] C'est le cas par exemple dans la scène où Jacinte le sollicite pour qu'il lui permette d'entrevoir son bien-aimé (III, 7, voir aussi V, 2). Dans la *comedia*, ces discours prononcés par Jodelet l'étaient par don Diego (voir *Jodelet astrologue*, III, 7 et V, 2, éd. 2007:114-120 et 142-145, cf. *El astrólogo fingido*, éd. 1991:148-150 et 155-156).

Cependant, le fait d'attribuer au valet le rôle d'astrologue n'a pas de conséquence sur la distribution du temps de parole dans la pièce française. Comme l'a démontré Catherine Dumas, l'étendue du discours du valet français par rapport à celui du valet espagnol n'augmente pas de façon démesurée (si Morón possédait 11,3 % du total du temps de parole dans la *comedia*, celui de Jodelet est de 18,1 %. DUMAS 2004:383). En revanche, ce changement opéré par d'Ouville a entraîné un rééquilibrage de la distribution du temps de parole entre maître et valet. Si dans la *comedia*, le temps de parole de don Diego était le double de celui de son valet Marón, dans la comédie française, Timandre et Jodelet parlent pratiquement autant (Timandre 17,5 % et Jodelet 18,1 %. DUMAS 2004:383).

retrouve dans une telle situation lorsqu'Arimand, le père de Liliane et amateur d'astrologie, veut s'entretenir avec lui pour réviser ses classiques[908].

En intégrant le type de Jodelet dans son avant-dernière comédie 'à l'espagnole', d'Ouville ne manque pas de jouer aussi sur la physionomie de l'acteur tel que Scarron l'avait fait auparavant. Ainsi, Jodelet lui-même pense convaincre les autres personnages de ses dons d'astrologue par ses gestes :

> Et moy, me croyez-vous l'esprit si peu rusé
> Que chacun n'y soit pas par moy-mesme abusé ?
> Je ne parleray point qu'aussi-tost je ne face
> En fronçant le sourci quelque estrange grimace,
> Je tourneray les yeux quelquefois de travers,
> Je sçauray composer mille gestes divers.
>
> (*Jodelet astrologue*, III, 2, v. 793-798, éd. 2007:100)

Les réactions des autres personnages au moment où ils apprennent que Jodelet est astrologue pointent du doigt son apparence, laquelle est celle de l'acteur qui l'interprète. Ainsi, Ariste s'étonne : « Cet homme si mal fait ? ». Et pour Jacinte, c'est un « nazillard » et une « triste figure ».[909] En intégrant ces remarques sur l'apparence du valet qui n'existent pas dans la pièce de Calderón de la Barca, d'Ouville s'est efforcé de reprendre les caractéristiques de Jodelet, réunissant les éléments comiques proposés par son modèle espagnol et celles propres à l'acteur lui-même. Une pièce avec Jodelet comportait donc des références à son apparence peu avenante, à sa voix nasillarde et à ses grimaces appuyées, ce qui en fait contribuait au comique de la pièce et à son succès auprès du public. On pourrait dire selon Catherine Dumas que l'« [o]n assiste à la construction puis à la propagation d'un 'mythe Jodelet', d'autant plus savoureux qu'il est paradoxal. »[910]

En revanche, cette intégration de Jodelet n'a pas d'incidence sur le type de transculturalité que nous avons déjà mis en évidence dans les comédies de d'Ouville. Nous avions certes interprété le personnage de Jodelet comme étant un exemple particulièrement frappant de transculturalité dans les premières pièces de Scarron puisqu'il permettait de

---

[908] Voir *Jodelet astrologue*, IV, 8, éd. 2007:136-140. En revanche, dans la pièce de Calderón de la Barca, une telle situation ne se présente pas. Bien que don Diego se voie confronté à Leonardo, le père de doña María, qui l'invite à passer un jour pour parler d'astrologie, il sait se tirer d'affaire sans trop se compromettre et dévoiler son ignorance (cf. *El astrólogo fingido*, J. II, éd. 1991:143-144).

[909] *Jodelet astrologue*, III, 4, v. 861, éd. 2007:104 et III, 5, v. 991, éd. 2007:111.

[910] DUMAS 2004:374.

voir clairement le croisement d'éléments culturels espagnols et français : un valet se comportant comme un *gracioso* dans un contexte espagnol avec les traits d'un acteur français. Le cas chez d'Ouville est cependant différent. Dans *Jodelet astrologue*, l'auteur, imitant la stratégie de Scarron, revient sur les caractéristiques propres à l'acteur « Jodelet », mais il les intègre dans un personnage qui se veut français, car la pièce, rappelons-le, se passe dans un cadre parisien. L'ajout des caractéristiques françaises ne fait au fond que franciser davantage encore la pièce de d'Ouville. Il n'y a donc que les caractéristiques et le comportement hérités du valet espagnol et extériorisés dans un contexte français[911] qui font du valet français un porteur de transculturalité.

Relevons finalement une dernière particularité dans le travail de d'Ouville dans la dernière comédie 'à l'espagnole' qu'il a écrite – *La Coifeuse à la mode*. Dans cette pièce apparaît le personnage de Philipin qui interprète le rôle du valet. Ce personnage a la singularité de porter, comme c'était le cas pour Jodelet aussi, le même nom que le pseudonyme d'un autre acteur de l'époque, celui de Claude Deschamps, dit de Villiers[912]. C'est effectivement lui qui a interprété le rôle du valet dans cette pièce[913]. D'Ouville a donc introduit « Philipin » comme nouveau personnage dans la comédie 'à l'espagnole', imitant Scarron dans ce procédé. Celui-ci se servira d'ailleurs de ce personnage dans ses comédies ultérieures telles que *L'Héritier ridicule* ou *Le Gardien de soy-même*. Sachant cependant que Jodelet a véhiculé ses propres caractéristiques sur scène, on peut se demander si d'Ouville a réussi à faire de même avec Philipin, réalisant l'amalgame entre le

---

[911] Jodelet hérite de Morón son astuce entre autres pour voler de l'argent (voir V, 8) ainsi que son défaut d'être curieux et de ne savoir garder un secret. « Cette estrange nouvelle est un coup de tonnerre / […] / Je brusle de le dire et je ne sçay comment / J'ay tenu ce secret caché si longuement, / La langue d'un valet est pire qu'un trompette », se plaint-il (*Jodelet astrologue*, I, 5, v. 323-327, éd. 2007:77). C'est surtout par ce défaut que l'intrigue débute : Jodelet raconte la vérité à son maître qui confronte alors la femme qu'il aime avec ce qu'il sait d'elle, ce qui oblige le valet de fabuler sur ses capacités d'astrologue (voir II, 2).

[912] Selon le dictionnaire biographique de Georges Mongrédien et de Jean Robert, « Philippin serait le nom de farceur de L'Espy », qui n'était autre que le frère de « Jodelet », François Bedeau (voir Georges MONGREDIEN, *Les Comédiens français du XVII^e siècle. Dictionnaire biographique*, Paris, CNRS, ³1981, p. 142 et 170). L'auteur se fonde ici sur une hypothèse émise par Eugène Rigal (voir E. RIGAL, *Le Théâtre français avant la période classique*, Paris, Hachette, 1901, p. 333). Cependant, dans la « Liste des interprétations attestées de comédiens au XVII^e siècle » que propose ce même dictionnaire dans l'appendice (p. 303-309) apparaît le nom de l'acteur Claude Deschamps, dit de Villiers, qui a interprété onze fois un personnage nommé Philippin, dont quatre fois dans des comédies 'à l'espagnole' (voir p. 308-309). Étant donné que le rôle du valet Philippin dans *La Coifeuse à la mode* a été interprété – toujours selon cette liste – par de Villiers, nous supposons que c'est à lui qu'il est fait référence. C'est aussi ce qu'atteste Georges Mongrédien dans un article sur l'acteur de Villiers : « Dès [1633], de Villiers jouait les rôles de valet et, de même que Julien Bedeau s'appelait Jodelet dans la comédie, de Villiers s'appelait Philipin. » (G. MONGREDIEN, « Le Comédien de Villiers. Un ennemi de Molière », *La Revue mondiale*, 1^er juillet 1926, p. 37).

[913] Voir MONGREDIEN 1981:308.

personnage et les caractéristiques spécifiques de l'acteur. Une analyse du rôle de Philipin dans *La Coifeuse à la mode* ne permet cependant pas de valider cette hypothèse. Dans son rôle de valet, il suit le comportement de Luquete sans que des traits supplémentaires soient rajoutés à son personnage. Il est le typique accompagnateur de son maître : réaliste quand celui-ci s'égare[914], couard et superstitieux face au danger et complice de son maître en d'autres circonstances[915]. Il n'existe cependant pas d'informations plus précises sur la manière dont Philipin était joué par de Villiers. La seule précision que nous fait parvenir Mongrédien est « qu'il était petit, qu'il jouait avec beaucoup de finesse et qu'il avait la voix claire et légère. »[916] Ainsi, de Villiers ne présentait apparemment pas de traits distinctifs qui auraient pu permettre de reconnaître l'acteur dans son rôle. Bien que d'Ouville n'ait pas donné plus de caractère au personnage de Philipin, il a néanmoins essayé d'être novateur en ouvrant une voie qui peut-être sera développée par Scarron et ses successeurs.

3.3. Même méthode de travail, même forme de transculturalité

D'Ouville a montré dans cette deuxième phase d'adaptation, entouré par des contemporains qui créaient des pièces du même style mais avec des variantes, qu'il s'est inspiré d'éléments d'adaptation qui lui semblaient intéressants ou qui avaient été bien reçus par le public tout en restant fidèle à sa propre méthode de travail.

Cette autonomie nouvellement acquise lui a permis d'incorporer des éléments à la mode ou porteurs de succès alors que sa ligne de conduite consistait dans la première phase à transposer le plus fidèlement possible ses modèles espagnols. Ceci montre comment, au cours des neuf années pendant lesquelles il a créé des comédies 'à l'espagnole', il a mûri et a développé son art qui dans cette phase ne peut plus être qualifié de simple traduction[917].

---

[914] Voir *La Coifeuse à la mode*, I, 4, éd. 2003:46-47.

[915] Par exemple lorsque Dorotée apparaît déguisée en coiffeuse ou en grande dame et que son maître commente avec lui leur ressemblance avec la véritable Dorotée (voir *La Coifeuse à la mode*, III, 5, éd. 2003:63 *sqq*.).

[916] MONGREDIEN 1926:37.

[917] C'est pourtant par ce terme qu'Alexandre Cioranescu caractérise par exemple sa pièce *Jodelet astrologue*. Malgré les transformations plus élémentaires que d'Ouville a réalisées par rapport à la pièce de Calderón de la Barca, Alexandre Cioranescu considère que les changements entrepris (transplantation de l'action à Paris et d'autres modifications) ne l'éloignent pas vraiment du texte original. Par conséquent, il classe cette pièce comme une simple traduction (« A pesar de encontrarse la escena trasladada a París y de originarse, a consecuencia de ese cambio, una serie de pequeñas modificaciones que no llegan a alterar el texto del original, es también una simple traducción. », CIORANESCU 1954:172).

En revanche, concernant la transculturalité, elle continue à se présenter sous la même forme à travers la transposition du comportement des personnages espagnols dans un contexte français.

CHAPITRE 10

LES COMPOSITIONS DE LA TROISIÈME PHASE (1648-1659) : THOMAS CORNEILLE, BOISROBERT, SCARRON ET LAMBERT

La troisième phase des comédies 'à l'espagnole' correspond à la période la plus faste où de nouveaux auteurs Thomas Corneille, Boisrobert et Lambert ont relayé leurs prédécesseurs et accompagné Scarron. Montrant un certain enthousiasme à adapter de nouvelles pièces, Boisrobert et Thomas Corneille vont produire respectivement sept et huit pièces en usant des trois procédés d'adaptation. Scarron quant à lui restera fidèle à son principe de maintenir le lieu d'origine. À la différence des périodes antérieures, on notera qu'une forme de concurrence et de surenchère a joué dans la dernière phase stimulant ainsi le génie des dramaturges.

1. Boisrobert et Thomas Corneille : les comédies 'à l'espagnole' « habillées à la française »

Parmi les onze comédies 'à l'espagnole' créées entre 1638 et 1646, huit sont des adaptations dites « habillées à la française ». La technique dominante utilisée par les auteurs au cours des deux premières phases des comédies 'à l'espagnole' consiste à assimiler le contexte et les éléments culturels de la pièce source au cadre du pays cible. Dans la troisième phase des comédies 'à l'espagnole', ce procédé d'adaptation a continué à être mis en œuvre, mais son application a reculé par rapport aux deux autres méthodes en vigueur. Entre 1648 et 1659, nous dénombrons seulement quatre comédies dont l'action a été transposée en France ; les dix-sept autres ont gardé leur lieu d'origine en Espagne ou à l'étranger. Cela ouvre la question de savoir si le goût du public a changé au cours des années 1650, délaissant les comédies « habillées à la française » au profit des comédies dépaysantes.

Les dramaturges ayant produit les quatre dernières comédies « habillées à la française » sont les frères de deux auteurs ayant déjà créé des comédies 'à l'espagnole' : il s'agit de François Le Métel de Boisrobert, frère de d'Ouville, et du jeune frère de Pierre Corneille, Thomas Corneille. Ce dernier a commencé à écrire pour le théâtre à la fin des années 1640 donnant en 1649 *Les Engagemens du hazard*, adaptation d'un modèle de Calderón de la Barca, qui se déroule en Espagne. C'est en 1651 qu'il crée sa première et

unique comédie 'à l'espagnole' « habillée à la française » : *L'Amour à la mode*. Comme il l'indique dans l'avis au lecteur, c'est l'auteur espagnol Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686) qui lui a fourni le sujet tiré de la *comedia* portant le même titre, *El amor al uso*[918]. C'est aussi la première et la seule fois qu'une œuvre d'Antonio de Solís y Rivadeneyra a été adaptée à la scène française. Bien que sa production soit sans commune mesure avec celle des plus célèbres auteurs du Siècle d'Or, Solís était un dramaturge très apprécié des années 1630 – ses qualités d'auteur étant comparables à celles de Calderón de la Barca. Quant à Boisrobert, il a créé au total trois comédies adaptées d'un modèle espagnol et assimilées dans un cadre français. Après sept ans de pause créative, l'abbé de Châtillon fait sa rentrée comme auteur dramatique en 1649 donnant *La Jalouse d'elle-mesme*. Comme il le précise lui-même dans l'épître de cette pièce, « l'inventeur » du sujet est un « fameux Autheur Espagnol ». En effet, Boisrobert s'est inspiré d'une *comedia* de Tirso de Molina dont il a gardé même le titre : *La celosa de sí misma*[919]. Deux ans plus

[918] Les premières éditions de cette pièce dont nous disposons de nos jours se trouvent dans le recueil de *Comedias de Don Antonio de Solís, Secretario del Rey N. Señor, Oficial del Estado, y su Cronista etc*. (Madrid, Melchor Álvarez, 1681) et celle dans la *Parte 47 de Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, Melchor Álvarez, 1681). Comme l'a démontré María Grazia Profeti, il s'agit de deux éditions différentes parues la même année (voir María Grazia PROFETI, « Le 'Comedias' di Solís : un curioso episodio di editoria teatrale », *Cuadernos Bibliográficos*, XXXII, Madrid, CSIC, 1975, p. 77-87). Le fait que Thomas Corneille s'inspira de cette *comedia* trente ans plus tôt que la date de publication de ces deux recueils laisse à supposer qu'une autre édition plus primitive a dû exister, sans que nous en ayons trace aujourd'hui pour l'attester. Il existe ensuite une version manuscrite de cette *comedia* qui se trouve dans la Bibliothèque Classense de Ravenna (Ms 286) et qui s'est révélée être un exemplaire unique et différent des deux versions imprimées. C'est le texte de ce manuscrit qu'Ignacio Arellano et Frédéric Serralta ont choisi de suivre dans leur édition critique de 1995 à laquelle renverront désormais nos références (Pedro Calderón de la Barca / Antonio de Solís y Rivadeneyra, *Mañanas de abril y mayo – El amor al uso*, éd. Ignacio ARELLANO / Frédéric SERRALTA, Toulouse / Pamplona, Presses Universitaires du Mirail / Griso – Universidad de Navarra, 1995. Voir l'explication des deux éditeurs concernant leur choix de la source du texte dans l'« Introducción », p. 31-32).

La date de création d'*El amor al uso* a été reconstruite par Frédéric Serralta. Des similitudes avec deux pièces de Calderón de la Barca (*Mañanas de abril y mayo* [1633] et *No hay burlas con el amor* [1635]) font penser à une création postérieure à 1635. La mention et la description faites d'un endroit à Madrid, *Leganitos* (*El amor al uso*, J. I, v. 499-501, éd. 1995:174), fournit une information temporelle supplémentaire. Cet endroit était en effet un lieu champêtre et totalement rustique : c'est ainsi que les personnages le décrivent aussi dans le texte de Solís. Mais, suite au développement de Madrid, la zone de *Leganitos* a été transformée en une grande rue. L'une des comédies de Calderón de la Barca, *Los empeños de un acaso*, nous permet de savoir quand cette transformation a été accomplie : mentionnant *Leganitos* en tant que « rue qui avait été auparavant un champ », l'urbanisation de ce lieu a dû avoir été réalisée avant la création de cette *comedia* en 1639 (voir Frédéric SERRALTA, *Antonio de Solís et la « comedia » d'intrigue*, Toulouse, France Ibérie Recherche, 1987, p. 243 et 301). Par conséquent, Frédéric Serralta conclut que la *comedia* de Solís a dû avoir été composée vers la fin de 1635 ou dans le courant de l'année 1636 (SERRALTA 1987:303).

[919] TIRSO DE MOLINA, *La celosa de sí misma*, dans : *Doce comedias nuevas del maestro Tirso de Molina*, Primera Parte, Sevilla, Francisco de Lyra, 1627. De nombreuses études ont été réalisées pour définir la date à laquelle Tirso de Molina a pu écrire cette *comedia*. Ruth Lee Kennedy croyait en une composition entre les années 1619 et 1624 et proposait l'automne 1622 comme probable période d'écriture (voir Ruth Lee KENNEDY, « On the Date of Five Plays by Tirso de Molina », *Hispanic Review*, 10, 1942, p. 209-

tard, en 1651, il fait représenter *Les Trois Orontes*. Bien que l'auteur français explique clairement dans la dédicace de cette nouvelle pièce que « cét Ouvrage Comique n'[est] qu'un pur effet de [s]on imagination »[920], les chercheurs au début du XX^e^ siècle ont cru que la pièce était une reprise de l'anecdote des *Trois Racans* telle que la raconte Tallemant des Réaux dans ses *Historiettes*[921]. En réalité, Boisrobert s'était à nouveau tourné vers Tirso de

214). C'est surtout la mention et les éloges faites par l'un des personnages de la *comedia* de la *Plaza Mayor*, construite entre 1617 et 1619, qui permettent de fixer une date postérieure mais très proche de 1619. Comme l'explique Serge Maurel, c'est là un « témoignage des efforts de modernisation d'une Capitale en pleine mutation. […] Tirso de Molina traduit ainsi la légitime fierté des madrilènes devant ce renouveau, et aussi, peut-être, son propre enthousiasme dans les mois qui ont suivi son retour de Saint-Domingue. » (Serge MAUREL, « Introduction » dans son édition de *La celosa de sí misma – La Jalouse d'elle-même*, Braga, Barbosa & Xavier, 1981, p. 21). En effet, Tirso de Molina avait été absent d'Espagne pendant quelques années et à son retour il avait séjourné d'abord à Valladolid (pour plus de détails sur l'itinéraire de sa vie, consulter COTARELO Y MORI, Emilio, *Tirso de Molina, Investigaciones biobibliográficas*, Madrid, 1898). Ce n'est qu'en 1620 qu'il est revenu à Madrid et qu'il a pu constater de visu les transformations de la capitale. Pour cette raison, Blanca de los Ríos date le moment de rédaction de cette pièce entre 1621 et 1622 (voir B. DE LOS RÍOS, « Preámbulo » à son édition de *La celosa de sí misma*, dans : Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 1989, vol. III, p. 1433-1434). En revanche, Gerald Wade se fonde plutôt sur des arguments de nature biographique : il croit voir dans certains personnages de la pièce de Tirso de Molina une satire au destin de certains personnages historiques. C'est donc le destin des personnages réels qu'il utilise pour justifier sa datation d'une composition après le mois de mai 1621 (voir G. WADE, « *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina », dans : A. David KOSSOFF / José AMOR Y VÁZQUEZ (éds.), *Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Homenaje a William L. Fichter, Madrid, Castalia, 1971, p. 755-763). La pièce a été créée à Madrid en automne 1622 ou en printemps 1623.

920 « A Madeloiselle Martinossy », *Les Trois Orontes*, 1953.

921 Dans l'avis au lecteur de sa pièce précédente, *La Folle Gageure*, il annonce la prochaine publication des *Trois Orontes* où il insiste déjà sur le fait que cette comédie est de son invention : « [l]es trois Orontes […] est toute de mon esprit et de ma façon » (« Advis au lecteur », *La Folle Gageure ou Les Divertissements de la comtesse de Pembroc*, 1653). Cette déclaration a probablement freiné de prime abord toute recherche d'une source espagnole comme modèle de cette comédie. Les Frères Parfaict pensaient à l'époque qu'elle était inspirée d'un fait réel. En effet, Tallemant des Réaux relate dans ses *Historiettes* l'anecdote des « Trois Racans » dont on a ensuite cru qu'elle était l'idée inspiratrice. Émile Magne et Henry Lancaster au moins la citent comme telle (voir PARFAICT, *Histoire du Théâtre françois*, Paris, Le Mercier / Saillant, 1746, vol. VII, p. 361-365 ; Gédéon TALLEMANT DES REAUX, *Historiettes*, éd. A. Adam, Paris, Gallimard, vol. I, 1960, p. 382-384 ; LANCASTER 1966-II,2:745 ; Émile MAGNE, *Le Plaisant Abbé de Boisrobert, fondateur de l'Académie française, 1592-1662*, Paris, Mercure de France, 1909, p. 343). Par conséquent, au début du XX^e^ siècle encore, *Les Trois Orontes* n'est pas considérée comme une adaptation d'une pièce espagnole – la preuve étant qu'Ernest Martinenche ne la cite pas non plus parmi les créations de Boisrobert inspirées du théâtre espagnol (voir MARTINENCHE [1900] 1970:403-405).

L'un des premiers à avoir rapproché *Les Trois Orontes* de *Don Gil de las calzas verdes* a probablement été Fritz Tenner. Ce chercheur, qui a étudié toutes les tragi-comédies et comédies de Boisrobert fondées sur un modèle espagnol (voir *François Le Metel de Boisrobert als Dramatiker und Nachahmer des spanischen Dramas*, 1907 et *François le Metel de Boisrobert als Lustspieldichter und Vorläufer Molières*, vol. I-III, 1912-1914), constate l'existence d'un thème pareil à celui des *Trois Orontes* dans *Don Gil de las calzas verdes* (une fille se déguise en homme afin de récupérer son amant). Bien que Tenner ne dispose pas, comme il le reconnaît, d'une version de la pièce de Tirso de Molina pour pouvoir entreprendre une comparaison plus exacte, le résumé que lui fournit l'œuvre d'Adolf Schaeffer (*Geschichte des spanischen Nationaldramas*, Leipzig, Brockhaus, 1890, vol. I, p. 353-356) lui a permis de repérer nombre de ressemblances permettant d'établir que l'abbé de Châtillon a bien connu cette *comedia* (voir Fritz TENNER, *François le Metel de Boisrobert als Lustspieldichter und Vorläufer Molières*, vol. III, Magdeburg, E. Baensch jun., 1914, p. 21-23).

Molina et son œuvre *Don Gil de las calzas verdes*[922] qui lui fournit une grande partie des éléments de sa pièce, comme on le verra dans la suite. En 1655 enfin, fut créé *L'Amant ridicule*, petite pièce en un acte représentée dans le « Ballet du Roy », comme le précise le frontispice de l'édition imprimée. Selon les frères Parfaict, il s'agit du *Ballet des Plaisirs* créé entre le 4 et le 8 février 1655 au Louvre ayant compté entre autres avec des danses de Louis XIV lui-même[923]. *L'Amant ridicule* se trouve être une pièce inspirée d'une comédie que Thomas Corneille avait donnée en 1651 et titrée *Dom Bertrand de Cigarral* [1652] étant elle-même une adaptation de la pièce *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla[924]. Elle clot en 1655 l'application du procédé d'adaptation consistant à habiller à la française.

Nous avons repéré à travers l'analyse des pièces de d'Ouville et de Pierre Corneille les principaux changements qui caractérisent le procédé de transposition du cadre d'une *comedia* en celui d'une comédie en France. Boisrobert et Thomas Corneille, leurs successeurs, disposaient ainsi d'un modèle d'adaptation déjà établi et fonctionnant avec succès auprès du public. Mais l'ont-ils appliqué fidèlement ? Car il faut se souvenir que depuis que d'Ouville a commencé à habiller des *comedias* à la française, poussant leur francisation au maximum, plus d'une dizaine d'années se sont écoulées. Entre-temps, ce procédé d'adaptation a évolué avec les apports de Pierre Corneille, de même que les deux

---

Enfin, dans la *Bibliografía franco-española* d'Alexandre Cioranescu, *Les Trois Orontes* est désignée comme imitation de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina (CIORANESCU 1977:358, n° 2485) ; des ouvrages de référence postérieurs citent également cette *comedia* de Tirso de Molina comme étant le modèle de cette comédie de Boisrobert (voir CIORANESCU 1983:278 et LOSADA GOYA 1999:339-440). Cioranescu doute par ailleurs que l'anecdote des « Trois Racans » soit à l'origine de la pièce de Boisrobert, considérant que « [l]'erreur semble s'expliquer par une mauvaise interprétation de Tallemant, qui dit que 'Boisrobert joue cela admirablement : on appelle cette pièce *Les Trois Racans*'. Cette 'pièce' est l'anecdote 'jouée' ou racontée par lui, ce qui n'implique nullement qu'elle soit identique aux *Trois Orontes*. » (CIORANESCU 1983:304, n. 10).

[922] Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, dans : *Cuarta Parte de las comedias del maestro Tirso de Molina*, Madrid, María de Quiñones, 1635. Des documents relevés par Francisco de B. San Román (*Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Góngora, 1935, p. 209-210, doc. 432) montrent que cette pièce a été créée à Tolède dans le *corral* « Mesón de la Fruta » en juillet 1615 et qu'elle a été créée par la troupe de Pedro Valdés (voir Francisco FLORIT DURÁN, « Introducción », dans : TIRSO DE MOLINA, *Don Gil de las calzas verdes*, Madrid, Bruño, 1996, p. 33). Selon Blanca de los Ríos, une reconstruction de la date de composition de cette *comedia* est également possible à travers les indices que le texte de la pièce fournit au lecteur – indices qui se trouvent dans des allusions littéraires ou anecdotiques, des chansons intercalées, etc. et qui révèlent que la pièce a probablement été écrite par Tirso de Molina en 1614 (voir le « Preámbulo » à *Don Gil de las calzas verdes*, dans : Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, éd. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, vol. II, p. 761-763).

[923] Voir PARFAICT, *Histoire du Théâtre François, depuis son origine jusqu'à présent*, vol. VIII, Paris, Le Mercier / Saillant, 1746, p. 115, n. a. Voir aussi LANCASTER 1966-III, 1:57.

[924] DE ROJAS ZORRILLA, Francisco, *Entre bobos anda el juego, Don Lucas del Cigarral*, dans : *Segunda Parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, F. Martínez, 1645.

autres formes adaptation pratiquées par Brosse et par Scarron l'ont également influencé – pensons aux innovations que d'Ouville intègre dans ses pièces de la deuxième phase, reprenant les apports de ses adaptateurs contemporains. La pratique d'« habiller à la française » a donc évolué grâce à l'apport de tous les dramaturges pratiquant l'adaptation des *comedias* à la scène française. Par conséquent, on pourrait s'attendre à ce que les contributions de deux nouveaux auteurs apportent elles aussi des innovations et participent ainsi au développement de cette méthode d'adaptation. Une autre raison pouvant expliquer l'apparition de nouveautés éventuelles dans les comédies des années 1650 est la proximité que ce type de comédie 'à l'espagnole' cherche à établir avec la société française. En effet, elle est le type d'adaptation qui cherche le plus à refléter le cadre social français. Sachant cependant qu'une société est une entité en constante évolution – ce qui était notamment le cas en France après la Fronde – le cadre social dans lequel Boisrobert et Thomas Corneille intègrent leurs créations n'est pas le même que celui que cherchaient à représenter Pierre Corneille et notamment d'Ouville dans leurs pièces. Des différences dans le cadre social ou dans le comportement et la mentalité des personnages sont donc susceptibles d'apparaître. Enfin, il faut tenir compte aussi du goût du public qui évolue également au fil des ans. Le public qui se délectait des premières comédies de d'Ouville à la fin des années 1630 et au début des années 1640 n'a probablement plus les mêmes attentes dix ans après. Rappelons que les trois dernières « grandes » comédies « habillées à la française » se concentrent au début des années 1650 et qu'une petite pièce de Boisrobert au milieu de cette décennie mettra fin à cette technique d'adaptation. Abandonnant ce procédé, les auteurs de cette époque recherchent alors le dépaysement à travers les autres modes d'adaptation. Avant de nous intéresser à ce phénomène dans les deux chapitres suivants, une analyse des quatre pièces « habillées à la française » nous permettra d'appréhender la manière dont les auteurs ont suivi la voie ouverte par leurs prédécesseurs. Elle nous révèlera aussi les apports des deux nouveaux dramaturges dans le domaine de la comédie 'à l'espagnole'. Leur procédé d'adaptation sera enfin analysé sous l'angle de la transculturalité afin d'en trouver la présence éventuelle au début de la troisième phase d'évolution de la comédie 'à l'espagnole'.

1.1. La continuité d'une méthode d'adaptation

1.1.1. Un cadre parisien

La caractéristique principale et commune des quatre pièces étudiées dans ce chapitre est leur localisation en France. Avec des références plus ou moins nombreuses et précises, les dramaturges repeignent le cadre de l'action qui se trouvait souvent déjà être richement décrit dans leurs modèles espagnols. Tirso de Molina – comme nous avons déjà eu l'occasion de le constater dans des chapitres précédents[925] – est l'un des dramaturges espagnols (peut-être même le seul dramaturge espagnol) du Siècle d'Or qui aimait décrire avec une précision presque plastique le tableau de fond de ses *comedias* afin de leur donner une illusion presque parfaite de la réalité. *La celosa de sí misma* et *Don Gil de las calzas verdes*, sources de deux pièces de Boisrobert, font mention des endroits par lesquels les personnages passent tout en décrivant dans le détail les lieux madrilènes récemment inaugurés ou à la mode[926]. Dans *La Jalouse d'elle-mesme*, la première scène permet également de reconstruire l'itinéraire du nouveau venu, Léandre, et de son valet Filipin : ils passent par la rue de la Huchette et entrent dans un « beau Temple » [927] qui, selon des recherches récentes, se révèle être l'église Saint-André des Arts[928]. Ils traversent ce qui aujourd'hui correspond au Quartier latin dans la capitale et sont donc non loin du Pont-Neuf et de la Samaritaine, également mentionnés dans cette scène d'ouverture[929]. Ces indications remplacent celles que fournissait le texte espagnol sur la *Calle Mayor* et

[925] En étudiant *Le Jodelet duelliste* de Scarron, dont l'une des sources, *No hay peor sordo*, est de Tirso de Molina, nous avons pu constater une richesse étonnante de précisions urbaines sur la ville de Tolède (voir le chapitre 9, 2.2.2.).

[926] C'est le cas de la *Plaza Mayor* dans *La celosa de sí misma* (voir J. I, 2, éd. 2005:130) ou de la *Huerta del Duque* dans *Don Gil de las calzas verdes* (voir J. I, 8, éd. 1990:142). Mises à part ces références urbaines explicites dans le texte, les allusions supplémentaires que Tirso de Molina intègre dans son texte sont d'une telle précision que Jaime Asensio a réussi à retrouver les emplacements exacts des autres deux lieux de l'action dans Madrid : le logis de doña Ángela et sa famille, qui est la même maison où habite doña Magdalena avec son frère, et l'hôtellerie où don Melchor passe une nuit (voir Jaime ASENSIO, « Tres lugares en 'La celosa de sí misma' de Tirso de Molina », *Estudios*, 151, oct.-déc., 1983, p. 431-443).

[927] *La Jalouse d'elle-mesme*, I, 1, v. 68 et v. 81 (éd. 1650:5 et 6).

[928] Les personnages de la pièce ne mentionnent pas expressément le nom de cette église, désignée uniquement comme « beau Temple » ou comme l'église des Augustins ou au quay des Augustins (I, 4, v. 253 et IV, 3, v. 1198, éd. 1650:20 et 92). Les recherches menées par Francisco Guevara Quiel ont révélé que cette église située à l'endroit décrit par les personnages de la pièce est celle de Saint-André des Arts, démolie entre 1800 et 1808 (voir *La Jalouse d'elle-mesme*, éd. F. Guevara Quiel, 2009, n. 23, p. 13 et n. 32, p. 15).

[929] *La Jalouse d'elle-mesme*, I, 1, v. 48, éd. 1650:4

l'église *de la Vitoria*[930]. Curieusement, si l'on peut dire, Boisrobert ne choisit pas le même lieu de substitution que celui de Pierre Corneille dans son *Menteur*. Pourtant, rappelons que la pièce de Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, se passait elle aussi dans le quartier de la Vitoria, défini, comme on l'a indiqué dans le chapitre 9, comme l'un des quartiers chics et aristocratiques de Madrid[931]. C'est cette même ambiance mondaine qui nous est décrite à travers les échanges entre le valet Ventura (Fortuné) et son maître :

MELCHOR
[…] ¿Qué iglesia es esta?
VENTURA
Se llama
La Vitoria, y toda dama
de silla, coche y estrado,
la cursa.
MELCHOR
¡Bravas personas
entran!
VENTURA
Todos son galanes,
espolines, gorgoranes,
y mazas de aquestas monas.

DON MELCHOR
[…] Comment s'appelle cette église ?
FORTUNE
Notre-Dame-de-la-Victoire,
et toute dame qui tient salon,
roule carrosse ou chaise à bras la hante.

DON MELCHOR
Elégantes personnes s'y rendent !

FORTUNE
Ce ne sont que galants
portant brocat de soie et gourgourant,
comme enchaînés à ces jolies guenons.[932]

Pierre Corneille avait trouvé l'équivalence pour cette ambiance madrilène en la Place Royale, haut lieu aristocratique dans la capitale française. Boisrobert, en revanche, présente à son public un tout autre cadre qui ne ressemble en rien à celui qui avait entouré Dorante quelques années auparavant. Est-ce pour donner à son public l'idée d'une pièce nouvelle qui n'éveille pas une impression de déjà-vu ? C'est probable. Surtout si l'on tient

[930] Dans *La celosa de sí misma*, don Melchor s'émerveillait : « ¡Brava calle! », et son valet Ventura lui expliquait : « Es la Mayor » (J. I, v. 34, éd. 2005:125. Pour la traduction : « Que cette rue est belle ! » – « C'est la Grand'Rue », TIRSO DE MOLINA, *La Jalouse d'elle-même*, éd. et trad. Serge MAUREL, Braga, Barbosa & Xavier, LDA., Artes Gráficas, 1981, p. 63 et 65). Ensuite don Melchor demandait à savoir le nom de l'église où il décide aller à la messe : il s'agit de l'église *La Vitoria* (J. I, v. 87, éd. 2005:127). Dans la *comedia* de Tirso de Molina, une autre conversation entre deux personnages faisait référence à la *Plaza Mayor* récemment inaugurée avant que la pièce fut créée (J. 1, v. 127 *sqq*., éd. 2005:130 *sqq*.). L'anecdote que raconte Sebastián fait allusion à la grande nouveauté architecturale qu'était ce complexe de bâtiments construits sur cinq étages – du jamais vu à Madrid, habituée aux maisons d'un seul étage (voir Blanca DE LOS RIOS, « Preámbulo » à *La celosa de sí misma*, dans : Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, vol. III, Madrid, Aguilar, 1989, p. 1434). Mentionnons enfin une autre substitution de type géographique, celle du lieu où Magdalena dit vouloir aller dans son rôle de comtesse de Chirinola – Naples – par celui choisi par Angélique en tant que marquise d'Orsie, qui dit partir en Bretagne.

[931] Voir le chapitre 9.1.

[932] *La celosa de sí misma*, J. I, v. 86-92, éd. 2005:127-128. Pour la traduction: TIRSO DE MOLINA, *La Jalouse d'elle-même*, trad. Serge Maurel, p. 67.

compte du fait que *La celosa de sí misma* ne partage pas seulement l'église de *La Vitoria* comme lieu commun avec la *comedia* de Juan Ruiz de Alarcón, en fait, la *Calle Mayor* que traversent les personnages tirsiens se composait à l'époque de la *Calle Mayor* proprement dite et d'un prolongement qui s'appelait *Las Platerías*[933] – l'orfèvrerie – et qui n'est autre que le lieu où Don García, modèle de Dorante, a rencontré pour la première fois Jacinta… On aura deviné que l'action de *La celosa de sí misma* se passe dans les mêmes endroits que Juan Ruiz de Alarcón choisira quelques années plus tard comme cadre pour sa célèbre pièce *La verdad sospechosa*[934].

Bien que Boisrobert n'ait pas repris dans sa comédie les lieux que Pierre Corneille avait préalablement choisis comme éléments de correspondance pour les références géographiques de son modèle espagnol (et qui n'étaient autres que celles de son propre modèle), il y a néanmoins un air de *Menteur* dans *La Jalouse d'elle-mesme* : il s'agit du regard d'un « étranger » sur la capitale et ses récentes transformations. La pièce de Tirso de Molina s'ouvrait par l'arrivée de don Melchor à Madrid qui y venait pour la première fois et s'exclamait plein d'admiration : « Que Madrid est belle et que j'en aime le désordre », « Quelles splendides demeures ! » « Que cette rue est belle ! »[935]. Léandre, dans la comédie de Boisrobert, n'est pas à ce point un étranger à Paris, mais il y revient après quelque vingt ans d'absence. Le souvenir qu'il garde de la ville est celui de sa période d'écolier, et son premier constat est « [q]ue Paris s'est accru depuis l'an six cens trente »[936]. C'est avec fascination qu'il contemple ensuite les transformations que la capitale française a subies :

> Mais tu ne m'as rien dit de cette Isle enchantée,
> Qui semble par Urgande avoir été plantée ;
> Tu ne m'as point parlé de ces grands bastimens,
> Qui semblent estre assis en pais de Romans.
> Tu n'és point estonné de cette foule espesse ;
> Des Carrosses qui vont, & qui viennent sans cesse,
> Et qui font embarras par tout où nous passons ;

---

933 Voir TIRSO DE MOLINA, *La Jalouse d'elle-même*, trad. Serge Maurel, notre au v. 34, p. 327.

934 Bien que la pièce de Corneille soit antérieure à celle de Boisrobert, son modèle est postérieur à la pièce de Tirso de Molina qui composa sa *comedia*, nous le rappelons, aux alentours de 1620, tandis que Juan Ruiz de Alarcón écrivit la sienne vers la fin des années 1620.

935 « Bello lugar es Madrid. », « ¡Qué agradable confusión! », « ¡Bizarras casas! », « ¡Brava calle! », *La celosa de sí misma*, J. I, v. 1, 2, 9 et 34, éd. 2005:123 et 125. Traduction S. Maurel, éd. 1981:61-63.

936 *La Jalouse d'elle-mesme*, I, 1, v. 19, éd. 1650:2.

Paris est admirable en toutes les façons ;
[…]
Il le faut confesser, ce sejour est divin.

(*La Jalouse d'elle-mesme*, I, 1, v. 51-61, éd. 1650:5)

Cette admiration pour Paris, pour ses immeubles et pour sa grandeur traduit en quelque sorte l'impression qu'avait aussi le personnage espagnol don Melchor de Madrid. Mais ne fait-elle pas surtout penser à l'enthousiasme avec lequel Dorante contemplait jadis la capitale au bord de la Seine ? Souvenons-nous de ce qu'il commentait à son père :

Paris semble à mes yeux un pays de romans.
J'y croyais voir ce matin une île enchantée :
Je la laissai déserte, et la trouve habitée ;
Quelque Amphion nouveau, sans l'aide des maçons,
En superbe palais a changé ses buissons.

(*Le Menteur*, II, 5, v. 552-556, éd. 1984:33)

Outre l'emploi de métaphores identiques désignant Paris comme un « pays de romans » ou une « île enchantée », les deux « étrangers » admirent l'expansion et l'embellissement de la capitale s'étant muée d'un petit lieu en une grande métropole où l'activité déborde, comme le fait surtout remarquer Léandre. Pourtant, force est de constater que l'écho vient d'encore plus loin : ce type de louanges à la capitale et la référence à ses métamorphoses se trouvaient déjà dans la toute première comédie 'à l'espagnole', c'est-à-dire dans la première comédie de d'Ouville, *L'Esprit folet* ! Cette pièce s'ouvrait justement par les paroles admiratives que Florestan, gentilhomme du Langedoc, portait sur Paris :

Oui Paris en effet est l'abregé du monde
Dans l'enclos de ses murs toute merveille abonde,
Et je ne l'aurois pas sans doute reconnu
Depuis dix ans entiers que je n'y suis venu.
Cent Palais d'un désert, une Cité d'une isle,
Et deux de ses faubourgs enfermés dans la ville.
Ces fameux changemens, que maintenant j'y vois
Marquent bien la grandeur du plus puissant des rois.
Cette ville est aussi le sejour ordinaire
Des plus grands Potentats que le Soleil éclaire ;
Il n'en voit point de tels dessus notre horison,

(*L'Esprit folet*, I, 1, v. 1-11, éd. 2000:24)

Bien qu'une dizaine d'années sépare la création de ces trois comédies, le procédé consistant à sublimer Paris ne s'est pas perdu. Pourtant, ce qui pour la scène espagnole était une habitude, servant surtout à décrire le cadre et les coulisses dans lesquels se jouait la *comedia*, ne l'est pas devenu dans les adaptations françaises. Les trois comédies que nous venons de citer sont en fait les plus « parisiennes », pour ainsi dire, de toutes les comédies 'à l'espagnole'. Bien que les *comedias* donnaient souvent l'exemple d'un cadre madrilène ou typique d'une autre ville castillane, ni d'Ouville, ni Corneille, ni Boisrobert non plus n'ont jamais plus répété dans aucune de leurs pièces suivantes les éloges faites sur la capitale dans leur première comédie 'à l'espagnole'.

En effet, les deux autres adaptations de Boisrobert sont pratiquement dépourvues d'indices urbains et géographiques : bien que le modèle espagnol des *Trois Orontes* – étant une pièce de Tirso de Molina – contienne un riche répertoire de références à des monuments madrilènes et vallisolétans[937], l'adaptation française n'est pas aussi prolixe ; elle se limite à préciser que l'action se passe à Paris[938] et fait uniquement mention de la célèbre hôtellerie et maison de bains Prud'homme, du cabaret des Rousseaux et des magasins de la Galerie du Palais – tous trois des maisons de luxe où se rendaient uniquement des personnages socialement bien établis[939]. Elle cite aussi la place devant Saint-Opportune comme le lieu de résidence de l'un des protagonistes qui est en même temps le lieu de l'action[940]. En revanche, dans cette comédie, Boisrobert souligne comme aucun autre l'infériorité de la province face à la capitale – un thème souvent abordé dans les *comedias* (c'est le cas, par exemple, de *No hay peor sordo* de Tirso de Molina où une

[937] Le début de la *comedia* est déjà un feu d'artifice de références. Le valet Quintana, décrivant par où ils sont passés, lui et sa maîtresse, pour aller de Valladolid à Madrid, cite jusqu'à huit références topographiques des deux villes : des ponts, des fleuves, des allées, des églises… Toutes ces références sont connues du public espagnol, ce qui leur rappelle des souvenirs tout en servant de décor imaginaire (voir TIRSO DE MOLINA, *Don Gil de las calzas verdes*, J. I, v. 2-73, éd. 1990:77-84).

[938] Le premier indice précisant que la scène se passe à Paris est donné dans les premiers vers de la première scène (*Les Trois Orontes*, I, 1, v. 29, éd. 1653:2).

[939] Voir *Les Trois Orontes*, I, 4, v. 269-270, éd. 1653:19. Pour plus de détails sur ces trois établissements, voir les notes dans l'édition critique de Francisco Guevara Quiel ; il y précise le lieu exact où ces établissements se trouvaient dans le Paris de l'époque (*Les Trois Orontes*, éd. 2009, p. 24-25). Notons que dans *La Jalouse d'elle-mesme*, Léandre avait également fait mention de la maison Prud'homme où il voulait aller pour se faire « rajuster » avant de se présenter au rendez-vous avec la supposée marquise (IV, 2, v. 1085, éd. 1650:84). Comme le précise Francisco Guevara Quiel, c'était chez Prud'homme « que venaient loger les gens de qualité de la province faisant un séjour dans la capitale et qui devaient se produire en société. » (voir *La Jalouse d'elle-mesme*, éd. 2009, note au v. 137, p. 83).

[940] Voir *Les Trois Orontes*, II, 1, v. 369, éd. 1653:27. C'est entre la place et le logis que se répartit le lieu de l'action. L'église Saint-Opportune, devant laquelle se trouvait ladite place, n'existe plus de nos jours. Elle s'étendait sur ce qui correspond aujourd'hui à la place Saint-Opportune. Pour plus de détails, voir l'édition de F. Guevara Quiel, n. 56, p. 31.

certaine concurrence entre Tolède et Madrid se fait percevoir)[941]. Si dans *La Jalouse d'elle-mesme*, Léandre, admirant la capitale, constatait que, « [s]ur les autres Citez, il [Paris] a trop d'avantage, / Lyon à son égard n'est qu'un chetif vilage »[942], le discrédit dans lequel tombe Bordeaux dans *Les Trois Orontes* est incomparable. Sans que Paris soit particulièrement loué dans cette pièce, Bordeaux, étant dans le sud et loin de Paris, est décrite comme un lieu barbare, voire « un païs maudit »[943].

Quant à la petite comédie de Boisrobert, *L'Amant ridicule,* celle-ci ne contient aucune référence descriptive du lieu de l'action[944]. La seule comédie 'à l'espagnole' de Thomas Corneille qui se joue à Paris, *L'Amour à la mode,* ne multiplie pas non plus les références sur Paris, alors que la *comedia* d'Antonio de Solís fait mention de divers lieux dans la capitale espagnole[945]. Les Tuileries est finalement le seul lieu abordé dans la pièce française. C'est à cet endroit que le protagoniste Oronte dit avoir fait la connaissance de l'une de ses maîtresses[946] ; c'est aussi le lieu où se déroule à partir du deuxième acte une

---

[941] Dans la pièce de Tirso de Molina, il est fait mention à de nombreux lieux de Valladolid (des promenades, des églises, des ponts). Cette ville avait été la capitale du pays lorsque le roi Philippe III avait décidé en 1601 de transférer le cœur de l'Espagne au bord du fleuve Pisuegra. Un changement qui ne persista pas longtemps car, en 1606, la Cour fut reconduite à Madrid. Ce double transfert du statut de capitale a entraîné une forme de concurrence entre ces deux villes qui subsista plusieurs années. Selon Alonso Zamora Vicente, c'est par courtoisie que Tirso de Molina donne une telle présence de Valladolid dans sa pièce, car, en fin de compte, la supériorité de Madrid se voit confirmée (pour plus de détails sur la concurrence des deux villes et l'explication de chaque allusion de Tirso de Molina, voir l'introduction d'Alonso Zamora Vicente à son édition de *Don Gil de las calzas verdes*, Madrid, Castalia, 1990, p. 34-35 ; voir aussi ses notes explicatives aux vers 2-10, p. 77-79). Rappelons enfin que le fond de concurrence entre Madrid et d'autres villes revient souvent dans les pièces de cet auteur. Dans *No hay peor sordo* qui, on se souviendra, a servie en partie de modèle aux *Trois Dorotées* de Scarron, la beauté de Tolède concurrençait celle de Madrid.

[942] *La Jalouse d'elle-mesme*, I, 1, v. 59-60, éd. 1650:5. Cf. aussi *La celosa de sí misma*, J. I, 1, (éd. 2005:123-125) : don Melchor, fasciné par Madrid, considère León, sa ville natale, comme étant un petit village à côté de cette magnifique capitale. En fait, la fascination avec laquelle les personnages des deux pièces décrivaient la capitale ne permettait pas d'élever la province.

[943] Voir *Les Trois Orontes*, I, 2, v. 59 et III, 4, v. 851 (éd. 1653:4 et 60).

[944] Le *comedia* ayant servie de source, *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla, ne fourni pas non plus beaucoup de précisions. On apprend seulement que les personnages vont faire le voyage de Madrid à Tolède. L'action commence donc à Madrid, se poursuit à Torrejoncillo et Illescas, et se termine à Cabaña, juste avant d'arriver à Tolède. La pièce espagnole ne fait qu'insinuer dans le texte le cadre où se passe chaque partie de l'action ; elle manque de références topographiques plus précises, faisant que le public espagnol ne s'imaginait pas un lieu précis, mais un lieu commun comme dans le cas de l'auberge à Illescas ou le chemin qui relie Illescas et Cabaña.

[945] Dans la pièce espagnole sont mentionnés l'église de *La Vitoria* (*El amor al uso*, J. I, v. 238, éd. 1995:165) et le jardin contigü à *l'Alcázar Real*, le *Parque* (J. I, v. 340, éd. 1995:168 et v. 637, éd. 1995:178). L'action d'*El amor al uso* se déplace à un moment donné à *Leganitos* qui, selon la description de la jeune servante, n'était encore qu'un pré entouré d'arbres à cette époque (J. I, v. 502, éd. 1995:174).

[946] Voir *L'Amour à la mode*, I, 5, v. 305, éd. 1973:134. Nous citerons dorénavant cette pièce dans son édition préparée par Colette Cosnier (Paris, Nizet, 1973).

grande partie de l'action. Le début d'une conversation entre une maîtresse et sa suivante décrit l'ambiance qui règne en ce lieu :

DOROTEE
La promenade est belle & ce lieu fort charmant.
LYSETTE
Voicy l'heure à peu près qu'on y voit le beau monde.
DOROTEE
Aux rendez-vous publics d'ordinaire il abonde
Et sur tout nos galants prennent soin chaque jour
D'y venir débiter leur gazette d'amour,
C'est-à-dire, Lysette autant de menteries.
LYSETTE
Donc le Bureau d'adresse en est aux Tuileries ?
DOROTEE
Tu dis vray, c'est icy qu'on nous en vient conter,
Et j'y suis comme une autre à dessein d'écouter.
(*L'Amour à la mode*, II, 3, v. 420-428, éd. 1973:139-140)

Pour le reste, le jeune Corneille ne met pas plus de couleur parisienne dans son œuvre. Le moment de vanter la grandeur de la capitale ou d'accentuer l'ambiance parisienne en faisant référence à l'un ou l'autre des hauts lieux de la ville semble ainsi complètement révolu. Le roi Louis XIII et le Cardinal de Richelieu n'étant plus depuis longtemps, il n'y avait personne à louer pour les aménagements dans la capitale – Mazarin et Anne d'Autriche ayant perdu en popularité après la Fronde… Thomas Corneille et Boisrobert (à partir de la deuxième adaptation de ce dernier) se contentaient ainsi de définir simplement le lieu concret de l'action sans l'usage de références topographiques multiples à l'inverse de leurs modèles.

1.1.2. Les intrigues : entre fidélité et restructuration

On a pu voir dans les phases précédentes que les dramaturges suivaient avec une certaine fidélité l'intrigue proposée par leur modèle espagnol. En fait, c'était l'intrigue qui semblait intéresser le plus dans les *comedias* espagnoles ! Notons que les comédies assimilées à la française comptent parmi les adaptations les plus fidèles à l'intrigue : excepté la suppression de quelques scènes (notamment celles jugées trop lyriques ou comportant une action considérée comme secondaire et donc incompatible avec

l'esthétique française et l'unité d'action) ou le changement de leur chronologie, les dramaturges transposaient l'action complète dans un cadre français. Il en est de même dans la première comédie 'à l'espagnole' de Boisrobert et de Thomas Corneille. *La Jalouse d'elle-mesme* aussi bien que *L'Amour à la mode* retracent les intrigues que leur proposaient *La celosa de sí misma* et *El amor al uso* sans intervenir dans la chronologie et le développement de l'action. Scène après scène, l'action est transposée dans un cadre français. Cependant, les deux autres créations de Boisrobert montrent une différence de traitement. *L'Amant ridicule*, étant une comédie en un acte, ne fait que reprendre en quelques scènes, d'une manière relativement simpliste, l'intrigue d'*Entre bobos anda el juego* dont, nous le rappelons, il existait déjà en 1655 une adaptation plus complète réalisée par Thomas Corneille pour le théâtre français.

Les Trois Orontes, comme nous l'avons déjà mentionné, est une comédie dont on a longtemps ignoré – c'est-à-dire jusqu'au début du XX^e^ siècle – qu'elle était, elle aussi, une adaptation. Le fait de ne pas l'avoir considérée comme telle résulte notamment de la déclaration de l'auteur lui-même qui désigne cette pièce comme étant de sa propre invention dans l'avis au lecteur (voir note *supra*). Il nous semble que c'est Fritz Tenner qui, le premier, se rend compte de la ressemblance entre l'œuvre de Boisrobert et la *comedia* de Francisco de Rojas Zorrilla lorsqu'un résumé de celle-ci lui parvient[947]. En effet, une lecture de *Don Gil de las calzas verdes*, considérée par certains comme « la comédie d'intrigue la plus parfaite du Siècle d'Or »[948], permet de constater une ressemblance – sur un plan plus réduit et sans y trouver toute la richesse dont se compose l'action complexe espagnole – avec l'intrigue des *Trois Orontes*. En dehors de quelques exceptions, tous les éléments dont se compose la pièce de Boisrobert se trouvent aussi dans la pièce espagnole[949]. Cependant, force est de constater que la reprise par Boisrobert a été accompagnée d'un travail de recomposition. Sa liberté à changer, supprimer ou remplacer des personnages, des situations et des éléments jugés secondaires ou superflus prend une forme qui n'avait encore jamais été observée dans les adaptations antérieures. L'intrigue,

[947] Voir TENNER 1914:21.

[948] C'est Jaime Asensio qui fait cette déclaration (« *Don Gil de las calzas verdes*, la comedia de enredo más perfecta del Siglo de Oro ») dans son article : « Casos de amor en la comedia de Tirso de Molina », *Cuadernos hispanoamericanos*, 289-290, 1974, p. 69.

[949] Voir la comparaison minutieuse faite par Francisco Guevara Quiel entre les intrigues espagnole et française dans la suite de son édition des *Trois Orontes* (dans : *Édition critique du théâtre et des nouvelles « à l'espagnole » de l'Abbé de Boisrobert*, Thèse de doctorat dirigée par Georges Forestier, vol. II : Les comédies, Université Paris-La Sorbonne, 2009, p. 111-121).

certes complexe, tracée par Tirso de Molina, se trouve ainsi compressée et réduite au fait qu'une jeune fille vient à Paris déguisée en homme pour prendre le rôle de son amant qui l'a délaissée et dont elle veut se venger. De cette manière, elle veut compromettre le mariage arrangé de celui-ci avec une femme fortunée de Paris. Un grand nombre de quiproquos nés des multiples fausses identités qui faisaient de cette *comedia* un vrai labyrinthe n'ont pas été repris par Boisrobert qui présente en fin de compte une intrigue plus facile à suivre[950].

1.1.3. Des personnages francisés

Les personnages des comédies 'à l'espagnole' « habillées à la française » se sont démarqués jusqu'à présent soit par leur caractère ou comportement reflétant une attitude ou une tradition espagnole dans un contexte qui se voulait français – c'est le cas de toutes les pièces de d'Ouville qui affichent ainsi de la transculturalité –, soit par une parfaite assimilation au contexte francisé, comme c'est le cas dans *Le Menteur* de Corneille, qui ne laisse aucune trace de croisement culturel. Comment se présentent les personnages dans les pièces de Boisrobert et Thomas Corneille ?

À l'instar des auteurs des années précédentes, les deux dramaturges français ont d'abord francisé tous les noms sans exception. Puis, fidèles à l'intrigue que fournissait la pièce espagnole – ce qui est le cas notamment de *La Jalouse d'elle-mesme* et de *L'Amour à la mode* –, le comportement des personnages suivait celui des personnages espagnols. Ainsi, on ne s'étonnera pas de retrouver certains types de personnage à comportement typiquement espagnol qui avaient fait leur entrée sur la scène française dans les années précédentes. C'est le cas du gentilhomme qui tombe passionnément amoureux d'une jeune femme à la seule vue de sa main sans avoir vu son visage (situation qui rappelle les

[950] L'intrigue de *Don Gil de las calzas verdes* était beaucoup plus complexe. Outre les personnages que nous retrouvons dans la pièce de Boisrobert, l'héroïne doña Juana, déguisée en don Gil, prend aussi l'identité d'une doña Elvira qui se fait l'amie de doña Inés (la promise de l'amant infidèle de doña Juana). Plus tard, doña Inés devient jalouse de doña Elvira, la croyant l'amante du don Gil que cette jeune femme incarnait elle-même (sans que les autres personnages le sachent, bien sûr). En outre, le personnage de doña Clara, cousine de doña Inés, vient compliquer l'affaire vu qu'elle aussi tombe amoureuse du don Gil interprété par doña Juana et qu'elle cherche à en faire son mari… On voit bien que Tirso de Molina a tracé une intrigue très complexe autour des personnages en jouant sur les identités véritables, usurpées voire inventées (Nadine Ly a étudié dans un article intéressant les relations entre les personnages de cette pièce : « Descripción del estatuto de los personajes en *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina », *Criticón*, 24, 1983, p. 69-103). Boisrobert a simplifié cette action, sans doute soucieux de créer une unité d'action.

premières adaptations de d'Ouville[951]). Léandre dans *La Jalouse d'elle-mesme* est tellement sous le charme qu'il refuse même de se marier avec la femme qui lui est proposée – laquelle n'est finalement autre que celle dont il est amoureux. Cette situation éveille en quelque sorte le souvenir du *Menteur* où Dorante, on se souvient, annule aussi le mariage avec sa promise qui à la fin se révèle être celle à laquelle il aspire. Nous rencontrons également des scènes de jalousie chez les gentilshommes nés du modèle du *caballero* – *Les Trois Orontes* et *L'Amour à la mode* en fournissent plusieurs exemples[952]. Il y a aussi les gardiens de l'honneur : ces pères et frères si soucieux de leur honneur et de celui de leur famille qu'ils ne veulent pas le voir tâché par le comportement indigne de leur fille ou sœur. Ainsi, ni Lizidas ni Filidor ni Argante n'hésitent à tirer l'épée au moment où ils surprennent un homme en leur compagnie[953].

Les jeunes filles que nous rencontrons dans ces comédies affichent également des ressemblances avec celles de la décennie antérieure pour les comédies 'à l'espagnole' assimilées au cadre français. La ruse d'une jeune fille qui exploite les avantages d'un voile ou d'un masque pour rencontrer sous l'anonymat l'homme dont elle s'est éprise est une technique que nous avons déjà relevée dans nombre d'autres comédies 'à l'espagnole' et que nous retrouvons dans *La Jalouse d'elle-mesme*[954]. Cependant, la situation d'une protagoniste amenée à se déguiser en homme pour usurper l'identité de son amant et compromettre ainsi son mariage avec une fille plus riche est nouvelle. Boisrobert a ainsi introduit à travers sa Cassandre déguisée en « Oronte » le premier travestissement dans une comédie 'à l'espagnole'. Bien que les jeunes filles dans les adaptations de cette troisième phase reprennent le comportement de leur modèle espagnol, il leur est reproché – non sans un certain brin de vérité – de manquer de profondeur psychologique[955]. Quoique cette critique soit anachronique (la conception des caractères du XVII^{e} siècle est fondée sur une base rhétorique et non psychologique), il est vrai que la suppression de tirades trop longues

[951] Pensons à Lidamant dans *Les Fausses Véritez* : il rencontrait chaque matin une dame voilée dont il ignorait l'identité. Dans *La Suite du Menteur*, Dorante tombait aussi amoureux d'une femme à la seule lecture de sa lettre.

[952] Voir *Les Trois Orontes*, I, 1, III, 1 et 2 (éd. 1653:2 *sqq*. et 44 *sqq*.) et *L'Amour à la mode*, V, 4, (éd. 1973:193 *sqq*.).

[953] Voir *La Jalouse d'elle-mesme*, V, 4, éd. 1650 :128 et *L'Amour à la mode*, III, 9, éd. 1973:167.

[954] Il suffit de citer à titre d'exemple Florimonde dans *Les Fausses Véritez* ou Mélisse dans *La Suite du Menteur*. L'invention d'une identité noble, comme celle qu'utilise Angélique se faisant passer pour « la marquise d'Ortie », rappelle aussi le statut de femme de condition que Dorotée se donne dans *La Coifeuse à la mode* de d'Ouville (voir *La Coifeuse à la mode*, III, 8, éd. 2003:72-73).

[955] Voir LOSADA GOYA 1999:436.

comme nos auteurs avaient tendance à le faire réduisait la capacité du public à suivre les pensées de ces jeunes filles[956]. Cependant, ces personnages ne manquent pas moins de caractère que ceux que nous avons rencontré dans la première et la deuxième phase de l'évolution de la comédie 'à l'espagnole'. La différence avec les pièces adaptées par d'Ouville réside probablement dans le fait que ses modèles étaient plus actifs et entreprenants à travers les initiatives multiples des héroïnes[957].

Bien que les personnages français héritent du comportement et de la pensée de leurs modèles espagnols, il existe néanmoins un effort de la part des adaptateurs de rendre ces personnages si ce n'est pas plus français, tout au moins moins espagnols. Ainsi, les dialogues empreints de poésie dont nous avons pu constater la suppression ou la simplification dans les adaptations étudiées dans les chapitres précédents sont traités de la même manière. Prenons la longue description que don Melchor fait à Ventura de la main de l'inconnue : Léandre réduit à une dizaine d'alexandrins le passage correspondant qui totalisait une longueur de 43 vers en *romance* chez Tirso de Molina[958]. Le même phénomène se fait remarquer chez Thomas Corneille où de vifs dialogues avec des réponses courtes et rapides remplacent les longs discours des acteurs[959]. Notons que Boisrobert surtout n'a pas manqué d'alléger la biographie des personnages. Toute référence à un passé en Amérique – comme c'est le cas pour quelques personnages dans *La celosa de sí misma*[960] – ou à des procédés administratifs typiques en Espagne disparaissait.

---

[956] Ainsi, Angélique développe beaucoup moins le dilemme qui perturbait Magdalena dans *La celosa de sí misma* confirmant ainsi le titre : qu'elle est jalouse d'elle-même ! Magdalena analysait plus profondément sa situation et l'absurdité d'être jalouse d'une personne qu'elle incarne elle-même. Il en est de même avec doña Juana dans *Don Gil de las calzas verdes* : les raisons de sa vengeance apparaissent beaucoup plus clairement dans ce personnage espagnol que dans le français qui ne consacre qu'un petit passage à ses raisons sans que l'on puisse ressentir ses véritables sentiments de femme délaissée luttant pour son amour et son honneur !

[957] Nous pensons à tout l'artifice qu'organise Angélique – suivant l'exemple de doña Ángela – pour prendre contact avec l'hôte de son frère et se glisser sans être vue dans sa chambre afin de le recevoir finalement dans ses appartements sans qu'aucun de ses deux frères ne soit au courant. Il en est de même avec Florimonde, qui – à l'instar de Marcela – arrive elle aussi à établir le contact avec l'hôte de son frère. Sa ruse et son hardiesse au moment de se servir de la double issue dans la maison de son amie Orasie entraîne des situations piquantes qui divertissaient le public.

[958] Voir *La celosa de sí misma*, J. I, 3, v. 365-408 (éd. 2005:142-144) et cf. *La Jalouse d'elle-mesme*, I, 3, v. 134-137 et 138-144 (éd. 1650:11). La discussion qui suit cette description dans la *comedia* porte sur la perfection de la nature qui ne combine pas des beaux éléments avec des éléments laids (voir *La celosa de sí misma*, J. I, v. 465-491, éd. 2005 :146-147).

[959] Voir *El amor al uso* J. I, v. 919-1011, éd. 1995:189-192 et *L'Amour à la mode*, II, 8, 667-705éd. 1973:149-150.

[960] C'est notamment le cas dans *La celosa de sí misma* : don Jerónimo commentait que son père avait fait fortune aux Amériques (J. I, v. 185-188, éd. 2005:132) ; lui et sa sœur Magdalena avaient donc probablement vécu quelque temps sur ce continent. Une référence dans le texte permet aussi de supposer

Ainsi, dans *La Jalouse d'elle-mesme*, Lizarque, originaire de Lyon comme son cousin Léandre, est à Paris depuis quelque temps pour tenter de gagner un procès et non pas pour faire reconnaître sa position et ses droits de mayorat[961]. Ce principe répondait au procédé de dé-hispanisation des personnages sans qu'automatiquement une francisation soit appliquée. Boisrobert est le seul à avoir employé cette forme de substitution étant donné que la source de Thomas Corneille ne le requérait pas[962].

Mais Boisrobert n'en resta pas là ; il a changé aussi des traits chez quelques personnages sans que cela ne représente une dé-hispanisation. C'est le cas de don Melchor dans *La celosa de sí misma*. Ce jeune *caballero* originaire de León venait pour la première fois à Madrid. Son regard sur la capitale était donc celui d'un novice découvrant ce qu'il ne connaissait pas – ou plus exactement ce qu'il n'avait jamais vu puisqu'il n'était jamais sorti de son milieu. Cette situation lui donne une certaine naïveté soulignée à plusieurs reprises par son valet qui, le mettant en garde contre les dangers de la capitale, le désigne à plusieurs reprises de « blanc bec »[963] tout en se permettant de l'appeler « niais épanoui », voire à considérer son comportement comme de la stupidité léonaise[964] ; comme en conclut Marc Vitse, il ne se présente pas autrement qu'en montagnard qui n'est jamais sorti de son village[965]. Selon Vitse, il paraissait exclu que Léandre, le protagoniste de *La Jalouse d'elle-mesme*, hérite de cette forme d'ignorance culturelle – qu'il manque de cet air de *jet-set*, comme on dirait aujourd'hui – afin de respecter son appartenance à la bonne société.

---

que Quiñones, la suivante de Magdalena, était originaire des Amériques (voir J. III, v. 2648, éd. 2005:239).

961 Voir *La Jalouse d'elle-mesme*, I, 2, v. 125, éd. 1650:10 et I, 7, v. 316-317, éd. 1650:27. Cf. *La celosa de sí misma*, J. I, v. 891:165 où don Luis est à Madrid pour obtenir la validation de son mayorat.

De la même manière, don Sebastián explique être à Madrid depuis trois ans pour obtenir l'habit d'un ordre militaire (J. I, v. 206-208, éd. 2005:133). On a déjà évoqué dans le chapitre 9 que la longueur de ces procédures administratives était souvent abordée dans les *comedias* du Siècle d'Or.

962 En effet, dans la pièce de Solís y Rivadeneyra, les personnages sont tous de Madrid ; on n'apprend rien sur leur passé ou sur leur condition ou leurs titres nobiliaires. C'est seulement leur caractère et leur attitude ou manière de penser que les autres personnages évoquent parlant l'un de l'autre. Doña Clara et don Gaspar surtout donnent une description du caractère des autres personnages – autant ceux qu'ils apprécient que ceux qu'ils détestent (voir *El amor al uso*, J. I, v. 559-564, éd. 1995:176 – doña Clara sur doña Isabel – et J. I, v. 613-650, éd. 1995:177-178 – doña Clara sur les trois galants. J. I, v. 221-225, éd. 1995:164 – don Gaspar sur doña Isabel).

963 Ventura utilise plusieurs termes pour décrire son maître comme un « blanc-bec » sans expérience dans la capitale ; il utilise des expressions comme « pollo » (*La celosa de sí misma*, J. I, v. 52, éd. 2005:126) et « motolito » (J. II, v. 2370, éd. 2005:225) ou déclare le comportement de don Melchor comme ingénu : « ¡Jesús, qué bisoñería! » (J. I, v. 361, éd. 2005:142).

964 « ¡Ay qué tonto moscatel! / ¡Ay qué bobuna leonesa! », s'exclame Ventura après la longue description que son maître lui a faite de la main dont il est tombé amoureux… (J. I, v. 337-338, éd. 2005:140).

965 VITSE 2004:108.

En effet, le personnage français créé par Boisrobert n'est pas un provincial qui a grandi loin de Paris. Au contraire, il connaît bien cette ville de ses années d'écolier, comme il le dit lui-même. Son regard sur la capitale se pose donc sur ce qui a changé et évolué. Ce changement a aussi conduit à un changement au plan de la relation maître-valet. On se souvient que Pierre Corneille avait également corrigé cette relation peu typique d'un valet moralisateur qui prétend savoir plus, ou du moins mieux les choses que son maître. Dans le cas de don Melchor et Ventura, la situation est semblable : le maître se présentant comme nouveau venu à Madrid, c'est le valet qui lui sert donc de guide. C'est lui qui lui indiquent les noms des lieux qu'ils traversent et que le jeune homme ne connaît pas ; c'est lui qui le met en garde contre les dangers et les vices qui règnent dans la capitale ; c'est lui aussi qui s'alarme lorsque son maître dit s'être épris d'une dame dont il n'a vu que la main… ; c'est lui encore qui se moque de son maître tombé dans un piège[966]. Boisrobert ne reprend aucun élément de cette relation quelque peu indigne pour un jeune homme appelé à intégrer la haute société – car rappelons qu'il arrive à Paris pour se marier avec une jeune femme issue d'une riche famille[967]. Beaucoup plus expert ou connaisseur du monde que don Melchor, Léandre n'a pas besoin d'être guidé ou renseigné ; au contraire, il garde toujours une supériorité incontestée face à son valet. Cette supériorité du maître est également présente dans les deux autres grandes comédies. Ainsi, dans *L'Amour à la mode*, le maître ne recule pas devant la maîtresse de son valet Cliton qu'il tente de séduire, une situation qui existait cependant déjà dans la *comedia*. La relation maître-valet est cependant complètement nouvelle dans *Les Trois Orontes* : précisons que dans la *comedia* de Tirso de Molina, don Martín (dans son rôle de don Gil) ne venait accompagné de personne à Madrid. Le rôle du *gracioso* était incarné par Caramanchel, un valet à la recherche d'un nouveau maître qui, au début de la pièce, se met au service de doña Juana déguisée en don Gil. Nous nous trouvons ici face à l'un des nombreux changements que Boisrobert a effectués dans son œuvre : au lieu de laisser le valet du côté de la jeune fille travestie en

[966] Voir *La celosa de sí misma*, J. I, 3, éd. 2005:137-149. En effet, lorsque Ventura apprend que son maître est tombé sous le charme d'une inconnue dans l'église, il comprend qu'il est tout de suite tombé dans un piège (« ¡Al primer tapón zurrapas! / ¡Perdido a la primer treta! », s'exclame-t-il ; v. 297-298, éd. 2005:138). Et lorsqu'il entend que l'objet qui a fait perdre les sens à son maître n'est qu'une main, sans avoir vu le visage de l'intéressée, il lui trace le tableau de laideur qu'il pourrait trouver derrière le voile. En revanche, Filipin ne fait que réagir avec surprise à ce que son maître lui raconte, s'étonnant aussi de pouvoir aimer une main sans avoir vu le visage.

[967] Le fait qu'il vienne rejoindre une famille prestigieuse se voit souligné par son intention de se faire préparer chez Prud'homme. Nous avons déjà mentionné plus haut le prestige qui était associé à la fréquentation de tels endroits.

homme, il a préféré établir le couple maître-valet caractéristique de toutes les comédies 'à l'espagnole' qui avaient été représentées jusqu'à ce moment. À nouveau, cet auteur rapproche son adaptation des créations antérieures.

Le valet est probablement le personnage qui a gardé le plus de caractéristiques typiquement espagnoles – celles correspondant au *gracioso* – de même qu'il est celui qui ressemble le plus à un personnage concret qui existe déjà dans les comédies 'à l'espagnole', à savoir Philippin dans les deux pièces de Boisrobert[968] et Cliton dans celle de Thomas Corneille. Le personnage de Philipin, souvenons-nous, apparaît pour la première fois dans la dernière comédie 'à l'espagnole' de d'Ouville, *La Coifeuse à la mode* (1646). À l'instar de Scarron, qui avait fusionné le personnage du valet avec des traits caractéristiques, surtout physionomiques de l'acteur « Jodelet », d'Ouville introduit lui aussi un valet portant le nom de l'acteur « Philipin », mais sans que des caractéristiques liées à l'acteur soient reconnaissables. En 1649, Boisrobert donne sa première comédie 'à l'espagnole', *La Jalouse d'elle-mesme*, dans laquelle il fait aussi intervenir Philipin. Celui-ci était réapparu entre-temps sur scène dans une comédie de Scarron dont l'action se passait en Espagne[969]. Boisrobert reprend ce personnage dans sa version française pour ses deux pièces. Sous sa plume, Philipin se voit enrichi de nombre de caractéristiques que présentaient les deux *graciosos* dans les pièces de Tirso de Molina : Ventura et Caramanchel. Si le Philipin de d'Ouville se faisait essentiellement remarquer par sa couardise, trait caractéristique qu'il manifeste aussi chez Boisrobert[970], ce même personnage se démarque par beaucoup plus d'éléments dans les comédies de ce dernier. Ainsi, aime-t-il l'argent. S'il n'en a pas, tout au moins veut-il avoir la certitude que son

[968] Dans *L'Amant ridicule,* il n'y a pas de valet ; c'est le personnage d'Alonce qui tient le rôle du « burlado » qui par conséquent assure le côté comique de la pièce. Notons que la source espagnole, *Entre bobos anda el juego*, est une *comedia de figurón*, c'est-à-dire que le rôle comique est celui du personnage non-conformiste qui par son attitude archaïque ou dépassée devient ridicule. En effet, c'est ce rôle que reprend Alonce dans cette petite comédie en un acte.

[969] En effet, Scarron avait donné à l'acteur « Philipin » le rôle du valet dans sa comédie *L'Héritier ridicule* qu'il fit représenter un an avant *La Jalouse d'elle-mesme* de Boisrobert dans le même théâtre, l'Hôtel de Bourgogne. Le valet portait le même nom que l'acteur, mais étant donné qu'il s'agit d'une pièce qui garde l'ambiance originale de la source espagnole, ce personnage est censé être espagnol, ce qui n'est pas le cas ni pour le Philipin créé par d'Ouville ni pour celui de Boisrobert. La particularité de ce personnage sera étudiée dans la section suivante qui aborde les comédies 'à l'espagnole' qui maintiennent le lieu de l'action en Espagne.

[970] Lorsque Lizidas et Filidas surprennent Léandre au bas de la fenêtre d'Angélique, Philipin conseille à son maître : « Fuyons, ou je prevoy qu'on nous moudra de coups » (*La Jalouse d'elle-mesme*, V, 4, v. 1704, éd. 1650:128). Dans *Les Trois Orontes*, il fait également preuve de poltronnerie lorsque Cassandre, déguisée en homme, s'affronte à lui (voir *Les Trois Orontes*, II, 4, v. 552 *sqq*., éd. 1653:39-41). Pour les traits caractéristiques de Philipin dans la pièce de d'Ouville, voir le chapitre 9.3.

maître en a suffisamment pour que sa nourriture et ses besoins existentiels soient couverts. Pour cette raison, il enrage de désespoir lorsqu'il voit son protecteur offrir la bourse avec tout leur argent à une femme inconnue et masquée[971]. En revanche, lorsqu'ils reçoivent de la part de ladite « marquise » trois cents louis d'or, il est comblé de bonheur[972]. Son goût pour l'argent peut même le conduire à vendre les sentiments de son maître et à le tromper[973]. À la différence des modèles espagnols, Boisrobert insiste beaucoup plus sur le côté gourmand, voire glouton de Philipin, une caractéristique que ce personnage n'hérite pas de ses modèles directs[974]. La nourriture semble être pour lui un sujet de constante préoccupation. Un autre élément concernant le valet que Boisrobert intègre dans sa pièce mais qui n'a pas non plus son origine dans la *comedia* est le soufflet que Philipin reçoit d'Amidor. Nous avons remarqué que Boisrobert construisait ses personnages en ayant recours à des caractéristiques ou faits connus des comédies 'à l'espagnole' antérieures. Il en est de même pour le soufflet de Philipin qui rappelle de loin le soufflet que reçoit Jodelet dans *Les Trois Dorotées ou Jodelet souffleté*. Cependant, dans cette comédie de Scarron, le comique naissait du fait que Jodelet se faisait gifler par un autre domestique et qu'il ne trouvait pas le courage de se venger. En revanche, la situation est différente dans cette pièce de Boisrobert où c'est une personne de rang supérieur au valet qui lui donne un soufflet. Le comique réside ici dans la réaction de Philipin qui interprète la situation comme une curieuse manière de souhaiter la bienvenue.

Thomas Corneille, quant à lui, a décidé de donner au valet de son unique comédie 'à l'espagnole' « habillée à la française » le même nom que portait le valet dans les deux créations de son frère : Cliton. On se souvient que Cliton avait été interprété par l'acteur

---

971 Préoccupé par leur situation, il signale à son maitre que « l'on nous prive, / De nostre subsistance, & de tout nostre bien », il ne peut que reconnaître « qu'à présent mon Maistre est aussi gueux que moy, / Mais dequoy pairez vous le souper & le giste, / Vous voilà dans Paris pauvre comme un Hermite, / Vous n'avez pas un solt pour donner aux valets » (*La Jalouse d'elle-mesme*, I, 5, v. 264-265 et 278-281, éd. 1650:21-23).

972 Voir *La Jalouse d'elle-mesme*, IV, 2, v. 1085-1111, éd. 1650:84-86.

973 Les deux comédies de Boisrobert en fournissent un exemple : Philipin livrait à Isabelle des informations sur les sentiments amoureux de son maître afin d'obtenir une bague (*La Jalouse d'elle-mesme*, III, 4, éd. 1650:65-67). Dans la deuxième pièce, Philipin se laissait tenter par de l'argent et une bague que Cassandre, Cléandre, Fénice et Caliste lui donnaient pour raconter une fausse histoire à son maître Oronte (voir *Les Trois Orontes*, IV, 4, v. 1069-1100, éd. 1653:79-82).

974 Ni Ventura ni Caramanchel n'évoquaient l'importance de la nourriture. En revanche, le Philipin dans *La Jalouse d'elle-mesme* exprime sa fascination en traversant la rue de la Huchette et en voyant et sentant l'abondance de gourmandises exposées dans les pâtisseries, charcuteries et rôtisseries à côté desquels il passe avec son maître auquel il signale « Ah ! que mon appetit me fait desja de peine, / Monsieur, on vend du vin dans la maison prochaine, / Parmy ces puanteurs, on a grand mal au cœur, / S'il n'est fortifié par un doigt de liqueur », *La Jalouse d'elle-mesme*, I, 1, v. 75-78. Voir aussi les v. 62-84, éd. 1650:5-6).

« Jodelet ». Sans que le personnage portât le nom de l'acteur – comme Scarron avait eu l'idée de le faire –, les allusions des autres protagonistes à la physionomie de Julien Bedeau ne laissent pas de doute quant à son interprétation du rôle. Dans *L'Amour à la mode*, le valet porte donc le même nom que dans deux pièces qui ont vu les feux de la rampe presque dix ans auparavant, et il continue à être interprété par le même acteur d'alors – une remarque de la suivante Lysette ne permet pas d'en douter[975]. Mais d'où peut venir le choix de Thomas Corneille de vouloir mettre sur scène le personnage de Cliton si longtemps après son dernier passage sur la scène du Théâtre du Marais ? Pourquoi ne pas l'avoir nommé Jodelet ? Nous ne pouvons qu'avancer des hypothèses, mais rappelons que Jodelet n'avait été intégré – à une exception près dans le *Jodelet astrologue* de d'Ouville – que dans les comédies qui conservaient un air espagnol et qui se déroulaient en Espagne. En revanche, Cliton était un rôle interprété par l'acteur « Jodelet » dans une pièce en France. Certes, les deux pièces dans lesquelles il intervient avaient été créées huit et sept ans auparavant, mais selon les informations que nous donne Pierre Corneille dans son *Examen* de *La Suite du Menteur*, cette pièce a été redonnée quatre ou cinq ans plus tard au Théâtre du Marais, c'est-à-dire entre 1649 et 1650[976]. Le personnage de Cliton était donc très présent dans la mémoire du public qui, un an plus tard, en 1651, allait assister à son retour dans *L'Amour à la mode*.

On aura remarqué que les adaptations « habillées à la française » des années 1650 se caractérisent par le retour de personnages déjà connus de la décennie précédente. Cela donne une impression de déjà-vu – un effet qui se dédouble notamment dans la première adaptation de Boisrobert dans laquelle on a pu relever un zèle particulier de l'auteur à rapprocher des personnages différents de ceux déjà connus du public d'adaptations antérieures. Cette pratique est cependant moins employée dans sa deuxième comédie, *Les*

---

[975] Lysette s'adressant à Cliton lui demande : « Tu m'abandonnerois, toy que met hors de mise / Ton poil déjà grison, & ta nazillardise ? » (*L'Amour à la mode*, IV, 7, v. 1465-1466, éd. 1973:185).

[976] Voir l'« Examen » de *La Suite du Menteur*, éd. 1984:100. Brosse, dans son *Aveugle de Smyrne* publiée en 1650, confirme cette reprise dans un passage qu'il dédie justement à *La Suite du Menteur* (voir *L'Aveugle de Smyrne*, V, 2).

Comme nous l'explique Sophie-Wilma Deierkauf Holsboer, les gens allaient au théâtre en ces temps agités pour oublier pendant quelques heures les horreurs et la misère qui les entouraient. Pour cette raison, au Théâtre du Marais, on décida de donner que des pièces joyeuses, spécialement celles où jouait « Jodelet ». *La Suite du Menteur* a été l'une des reprises. Lorsque Thomas Corneille donna la même année *Dom Bertrand de Cigarral* et *L'Amour à la mode*, il s'agissait des deux premières nouvelles pièces que le théâtre du Marais donna dans les années 1650 (voir DEIERKAUF-HOLSBOER 1958:51).

Trois Orontes, qu'il a traitée avec beaucoup plus de liberté et d'autonomie. Quant aux personnages dans *L'Amant ridicule*, ils manquent totalement de profondeur et de caractéristiques propres. S'agissant d'une petite comédie en un acte, elle n'est en fait pas assez longue pour permettre l'expression des caractères. De son côté, Thomas Corneille a également traité ses personnages fidèlement selon le modèle espagnol. Mais il se distingue de Boisrobert par le choix de la *comedia* qui a fait naître des nouveautés dans l'adaptation des personnages comme nous allons le montrer dans la section suivante.

1.1.4. Les références culturelles

Comme on l'a vu dans les adaptations des phases précédentes, toute référence culturelle est normalement supprimée – lorsqu'elle n'est pas compatible avec la société que le dramaturge veut mettre en scène – ou bien remplacée par une équivalence française, s'il en existe une. Boisrobert n'a pas procédé autrement. C'est surtout dans les *comedias* de Tirso de Molina ayant servi de modèles à Boisrobert que l'on trouve des références culturelles à des fêtes religieuses, à des fêtes traditionnelles avec danses et spectacles, etc. propres à la société espagnole sous le règne de Philippe III[977]. Ces caractéristiques dépeignent une ambiance très espagnole que Boisrobert n'a ni cherché à transposer en France ni à substituer par des équivalents culturels français, faisant du même coup l'économie d'un changement de lieu. Soulignons au passage que l'ambiance qui ressort des modèles de Boisrobert ne correspond pas non plus à l'ambiance et à la mode espagnole de l'époque. En effet, Tirso de Molina avait créée *Don Gil de las calzas verdes* et *La celosa de sí misma* plus de trente ans auparavant ! Elle reflétait donc, surtout en ce qui concerne

[977] Dans *Don Gil de las calzas verdes*, l'action à un moment donné est joyeuse et festive : les personnages se rencontrent dans la *Huerta del Duque*, un lieu très à la mode à Madrid aux alentours des années 1615, où les gens se rendaient pour assister à des spectacles et pour danser (voir *Don Gil de las calzas verdes*, J. I, 6-10, v. 714 *sqq.* éd. 1990:139-162). Outre les dialogues entre les personnages, sont intégrées les *seguidillas* que chantent les musiciens. Le public, tout au moins, en connaissait la mélodie. Cette suite de scènes est donc accompagnée de chants et de danses donnant ainsi à la pièce un air de réalisme du fait que le public dans le *corral* partageait le spectacle avec les protagonistes sur scène. Une autre image très révélatrice des préoccupations de la société espagnole est celle du culte religieux auquel il est fait allusion dans *La celosa de sí misma*. Marc Vitse l'a souligné : dans cette pièce, l'auteur espagnol donne une importance particulière au fait que l'action commence un jour de fête religieuse ; en effet, le premier souci de don Melchor en arrivant à Madrid est de chercher une église pour aller à la messe (*La celosa de sí misma*, J. I, v. 77-78, éd. 2005:127). Plus tard, en sortant de l'église, il s'assure que son valet en a fait de même (J. I, v. 261-266, éd. 2005:136). Tombé amoureux à la seule vue d'une main, don Melchor en fait la description à son valet. Ce faisant, il décrit l'impression que cette main lui a fait à chaque moment de l'office religieux. Boisrobert, pour des raisons de bienséance ou de simplification, a supprimé tous ces renvois au culte religieux chrétien, rendant en quelque sorte un discours laïc[977]. Mais Marc Vitse n'exclut pas non plus qu'une telle suppression ne soit pas liée à une sorte d'incompréhension générale de la part de l'auteur français concernant la *comedia* qu'il veut imiter (voir VITSE 2004:109-111).

les lieux de divertissement, une réalité qui avait changé et qui ne correspondait plus à l'Espagne contemporaine du temps des adaptations de Boisrobert.

Un écho des pièces de Tirso de Molina se laisse entendre cependant dans les adaptations de Boisrobert. Ainsi, s'amuse-t-on de la description que fait Caramanchel – le valet de doña Juana dans *Don Gil de las calzas verdes* – des différents types de maître qu'il a servis à travers une galerie de portraits faisant la satire d'hommes de métiers différents – tels que le médecin, l'avocat et le prêtre – et d'attitudes différentes telles que l'avarice et le niaiserie[978]. L'auteur français n'a pas fidèlement reproduit ces portraits dans la société française – la critique sociale sera inaugurée quelques années plus tard par Molière. En revanche, il ne s'est pas privé d'ironiser dans sa comédie sur un métier particulier : celui des écrivains publics. C'est à travers M^e^ Yves, secrétaire de Saint-Innocent et chargé de falsifier une lettre pour tromper Amidor et faire passer Cléante pour le prétendant bordelais – Oronte – que Boisrobert a contribué en quelque sorte à la littérature satirique de l'époque sur ce métier[979].

Les références à la culture espagnole du Siècle d'Or sont beaucoup moins nombreuses dans la *comedia* d'Antonio de Solís y Rivadeneyra où elles tiennent par ailleurs un rôle différent, comme on le verra dans la section suivante, de celui que nous venons de décrire pour les pièces de Tirso de Molina. Du fait de sa brièveté, la petite comédie que Boisrobert a composée en 1655 se basant sur *Entre bobos anda el juego* manque d'éléments culturels qui se trouvent pourtant dans la pièce de Francisco de Rojas Zorrilla – nous reviendrons sur cette *comedia* en traitant l'adaptation qu'en a faite Thomas Corneille.

---

[978] Voir *Don Gil de las calzas verdes*, J. I, v. 274-485, éd. 1990:100-122. Pour une traduction, voir *Don Gil aux chausses vertes*, trad. Bernard Gille, dans : Robert Marrast, *Théâtre espagnol du XVII^e^ siècle*, vol. II, Paris, Gallimard, 1999, p. 91-92.

[979] Voir *Les Trois Orontes*, II, 2. Comme l'explique Francisco Guevara Quiel dans son édition critique de cette pièce, les secrétaires de Saint Innocent étaient des écrivains publics qui, à l'époque où la pièce de Boisrobert fut représentée, ont fait l'objet d'une littérature satirique et burlesque (voir *Les Trois Orontes*, éd. 2009, p. 6, n. 4 et p. 12, n. 15). Dans cette comédie de Boisrobert, le secrétaire se montre quelque peu prétentieux en se vantant de son intelligence, de son habileté et se permettant de donner des conseils pour la rédaction de la lettre (voir I, 3).

1.1.5. Le souci de l'esthétique dramatique à la française

À la seule exception de *L'Amant ridicule* de Boisrobert, l'effort de répondre aux règles dramatiques est respecté avec le même souci que dans les phases précédentes[980]. Les trois grandes comédies se passent toutes trois dans un cadre temporaire et spatial bien défini à travers les indices que nous fournissent les personnages. L'action des trois pièces se passe approximativement en vingt-quatre heures[981], ce qui montre non seulement que les dramaturges respectaient la règle, mais qu'ils se souciaient également d'orienter le public. Comme dans les comédies 'à l'espagnole' que nous avons étudiées précédemment, le lieu de l'action n'est jamais unique. Il se déplace même de l'intérieur – la maison de l'un des protagonistes – vers l'extérieur. Mais l'extérieur ne dépasse jamais les limites d'un quartier, voire le périmètre de quelques rues contiguës. Il distingue normalement deux lieux : un endroit bien défini dans Paris – le jardin des Tuileries, la place de l'église des Augustins, la place de Saint Opportune – et la rue où se trouve le domicile de l'héroïne. Les trois pièces comportent par ailleurs une scène où le galant est sous la fenêtre de sa bien-aimée[982]. Une telle mise en scène à deux niveaux avait été jusqu'alors peu reproduite

---

[980] Le fait que la pièce ne comporte qu'un seul acte montre une redistribution du sujet qui ne correspond pas à la structure externe de la grande comédie française. Au niveau du cadre spatio-temporel, celle-ci manque également d'indices ; mais comme les scènes ne marquent pas les sauts de temps et ne précisent pas les changements de lieu, la durée de l'action correspond au temps réel de la représentation.

[981] Dans *L'Amour à la mode*, on peut supposer que l'action commence le matin. Le deuxième acte, en tous cas, se passe l'après-midi au moment où les gens vont se promener dans le jardin des Tuileries. Le troisième acte se passe le soir (nous avons appris qu'Oronte avait rendez-vous avec deux de ses maîtresses le soir ; voir II, 8 et 9). Le quatrième acte a lieu le lendemain et se prolonge avec le cinquième acte toute la matinée. L'action se déroule donc en exactement vingt-quatre heures.

La Jalouse d'elle-mesme commence le matin (c'est Léandre qui précise qu'« il est assez matin », I, 1, v. 18, éd. 1650:2). Le troisième acte se passe l'après-midi (Angélique avait fixé rendez-vous avec Léandre devant l'église à quatorze heures, voir I, 4, v. 253-254, éd. 1650:20). Ensuite, une nuit s'écoule et l'action reprend le jour d'après au quatrième acte (à plusieurs reprises, il est fait allusion que Léandre est arrivé « hier », voir par exemple IV, 2, éd. 1650:82). L'action se termine « tard dans la nuit » après le rendez-vous qu'Angélique a donné à Léandre devant sa fenêtre (la didascalie qui ouvre la troisième scène du dernier acte précise qu'il est « de nuict », éd. 1650:117). Par conséquent, cette comédie se passe en quelque trente-six heures.

Les Trois Orontes commence également le matin. Comme nous le montrent les remarques de différents personnages, les deux premiers actes se passent pendant la matinée, avant le « dîner » qui, comme on le sait, correspondait au XVII[e] siècle au déjeuner (voir *Les Trois Orontes*, I, 4, v. 267-268 et v. 292, éd. 1653:19 et 21 ; II, 4, v. 546, éd. 1653:39). Le troisième acte forme la suite, pendant l'après-midi (voir III, 2, éd. 1653:49). Comme l'action se poursuit sans interruption, les deux derniers actes sont censés se passer dans la même journée. Cette comédie se passe donc en moins de vingt-quatre heures.

[982] Voir *L'Amour à la mode*, III, 2, didascalie au vers 924, éd. 1973:159 et *La Jalouse d'elle-mesme*, V, 3, éd. 1650:117. Dans ces deux comédies, les deux amoureux se parlent dans la nuit, elle à sa fenêtre (des didascalies dans le texte le précisent) et lui dans la rue, en bas de chez elle. Dans le cas des *Trois Orontes*, c'est Caliste qui, depuis son appartement, aperçoit un bel homme (c'est-à-dire Cassandre déguisée en Oronte) qui se promène sur la place devant sa maison. Lorsque celui-ci frappe à la porte, elle descend

dans les adaptations précédentes. Il n'y a que pour *Le Menteur* où un tel décor à deux étages avait été dressé[983]. Cela montre que, dans les années 1650, l'Hôtel de Bourgogne (où ont été représentées les deux comédies en cinq actes de Boisrobert), comme le Théâtre du Marais (où a été créée *L'Amour à la mode*[984]) se prêtaient sans problème à des scènes en hauteur. Le décor de ces trois comédies se réduisait donc à deux ou trois cadres : l'intérieur d'une maison, un endroit décrit avec plus de précision et la façade d'un lieu d'habitation.

À quel point le dramaturge français est-il contraint de changer l'action pour répondre à l'unité d'action ? Cela dépend toujours de la disposition de la *comedia*. Dans *La Jalouse d'elle-mesme*, la comparaison de la liste des personnages avec celle de la pièce de Tirso de Molina suffit pour constater que Boisrobert a réduit le nombre des protagonistes. En effet, il a supprimé le personnage de don Luis qui dans sa comédie a été amalgamé au rôle de don Jerónimo, lequel correspond dans la pièce française à Lizarque. Ce changement permettait entre autres de ne pas laisser de personnage esseulé à la fin de la pièce, comme c'était le cas dans le modèle espagnol : un triple mariage couronne la fin de la comédie de Boisrobert. Un grand travail d'unité est notamment visible dans *Les Trois Orontes*. Nous avons déjà signalé que le modèle espagnol a été totalement retravaillé et reconstruit par Boisrobert. Ses remaniements ont aussi consisté à supprimer les multiples relations qui se tissaient dans cette *comedia* autour du « don Gil » usurpé par doña Juana. De même, la simplification de l'action (entre autres par le fait de dévoiler à Climante le travestissement de Cassandre bien avant la fin de la pièce[985]) a indubitablement contribué à son unité[986]. Thomas Corneille obtient une plus grande concentration de l'action en réduisant le nombre de personnages sur scène. Comme l'a démontré Montserrat Serrano, la présence très

---

avec sa suivante qui lui ouvre la porte. La didascalie « Caliste descendant » montre que l'action se passe sur deux étages (voir *Les Trois Orontes*, II, 2, éd. 1653:29).

983 Rappelons la cinquième scène du troisième acte : Clarice parlait depuis la fenêtre de l'appartement de Lucrèce à Dorante qui était « en bas », comme le précise une didascalie au début de la scène. Parallèlement à ces échanges verticaux entre Clarice et Dorante, il y a aussi des échanges horizontaux : Clarice s'adresse pendant sa conversation avec Dorante à Lucrèce, et Cliton parle également à son maître (voir *Le Menteur*, III, 5, éd. 1984:48-54).

984 Nous avons déjà souligné dans la section sur les personnages que Julien Bedeau, dit « Jodelet », était celui qui interprétait le rôle de Cliton et que son engagement au Théâtre du Marais permettait de conclure que cette pièce de Thomas Corneille avait été créée dans cette salle de spectacle ; voir DEIERKAUF-HOLSBOER 1958:52.

985 Ce dévoilement fait taire d'un seul coup la jalousie de Climante envers le deuxième Oronte qui est feint. Par conséquent, sa jalousie ne concerne plus qu'un seul adversaire : le véritable Oronte.

986 Considérant l'important travail de transformation, Fritz Tenner justifie en quelque sorte l'appropriation de Boisrobert qui désigne cette pièce comme de sa propre invention (voir TENNER 1914:23).

nombreuse de protagonistes a été réduite à une présence seulement binaire de personnages permettant ainsi de suivre plus facilement l'action qu'ils interprètent[987].

1.2. Une innovation dans *L'Amour à la mode* comme véritable miroir de la société française à travers l'essai d'une comédie de mœurs

Les adaptations de *comedias* transposées dans un cadre français qui ont été créées dans les années 1650 ne font en principe que reprendre la technique d'adaptation des années précédentes. Nous venons de voir que Boisrobert et Thomas Corneille n'inventent pas de nouveau procédé, au contraire, restent-ils fidèles à celui de leurs prédécesseurs. On a pu observer que leur pratique consiste même quelquefois – notamment chez Boisrobert – à reprendre des éléments qui se trouvaient dans des pièces antérieures ou à s'y référer. Le regard des personnages sur la ville de Paris ou le comportement et le passé de certains d'entre eux nous fournissent des exemples qui permettent même de retrouver un type de protagoniste que le public s'était habitué de rencontrer dans les comédies 'à l'espagnole' « habillées à la française » depuis d'Ouville et Pierre Corneille. Ce constat n'est cependant valable que pour les adaptations de Boisrobert, les personnages de la pièce de Thomas Corneille se différenciant nettement de toutes les figures jusqu'alors rencontrées. Cependant, le frère du grand Corneille n'a rien inventé de nouveau dans la manière d'adapter, restant même – nous l'avons dit – très fidèle à son modèle espagnol, *El amor al uso* d'Antonio de Solís y Rivadeneyra. Pourtant, il aura innové en introduisant ce que les spécialistes et les chercheurs du théâtre dix-septiémiste considèrent comme un premier essai de comédie de mœurs avant Molière[988]. D'où vient donc cette innovation inattendue ?

---

[987] Voir Montserrat SERRANO, « Thomas Corneille y el teatro clásico español : inspiración, adaptación, traducción », dans : Juan Paredes Núñez / Andrés Soria Olmedo (éds.), *Actas del VI simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*, Granada, Universidad de Granada, 1989, p. 407-416, notamment p. 410.

[988] Gustave Reynier s'enthousiasme : « N'est-ce point un honneur pour Thomas Corneille que d'avoir le premier mis sur le théâtre un personnage que la comédie allait exploiter pendant près d'un siècle et que d'avoir, le premier en France avant Molière, tenté une étude de mœurs ? » (REYNIER [1892] 1970:225). David Collins avance le même constat dans son œuvre *Thomas Corneille : Protean Dramatist* (Den Haag, Mouton & Co., 1966, p. 34). Et Ernest Martinenche de reconnaître : « *L'Amour à la Mode* qui n'est souvent qu'une traduction vive et facile, mérite pourtant une place dans l'histoire de notre théâtre. On y voit se dégager de la *comedia* des éléments qui ne se trouvaient point dans les canevas italiens et qui étaient nécessaires à la formation de la comédie de mœurs. » (MARTINENCHE [1900] 1970:352-353).

Probablement est-elle fortuite. Le hasard aurait mis entre les mains de Thomas Corneille cette fameuse pièce de Solís dont nous ignorons toujours l'édition[989]. Cette *comedia* forme à elle seule une pièce à part dans l'œuvre du dramaturge espagnol. Désignée par Ignacio Arellano comme étant probablement la meilleure pièce de toute la production de Solís[990], elle se différencie de ses autres comédies par l'intégration du concept de l'amour *al uso*, c'est-à-dire « à la mode ». Ce concept traduit l'idée d'un non-conformisme par rapport à des habitudes établies dans la société, dans ce cas précis sur le thème de l'amour. Comme le précise Frédéric Serralta, Solís n'a pas inventé lui-même ce concept de l'amour à la mode qui est attesté dans diverses compositions littéraires contemporaines et antérieures[991]. Comment s'explique l'émergence d'un tel concept ? La description que nous fait Ignacio Arellano d'une pièce de Juan Ruiz de Alarcón où ce concept est illustré nous montre un personnage ridicule. En effet, le protagoniste est perçu comme un *figurón*[992]. C'est de cette manière que l'on percevait aussi les amants « à la mode » qui, par leur attitude décalée par rapport au règles de la société semblaient avant tout bizarres, voire risibles[993]. Frédéric Serralta ajoute que l'apparition du concept de l'amour à la mode sur la scène espagnole, cette « 'libéralisation' de l'amour », comme il le définit, ne doit pas être interprétée comme un miroir ou un reflet de la mentalité espagnole de l'époque et moins encore comme une pratique sociale – un tel phénomène aurait été trop contraire aux « pesanteurs sociologiques du temps de Philippe IV ». Selon Frédéric Serralta, il est plus vraisemblable de soutenir que :

---

[989] Voir la première note de ce chapitre où il est dit que l'on ne dispose de nos jours que d'une édition de 1681 de la pièce de Solís y Rivadeneyra, mais qu'une édition antérieure a dû sans doute exister comme source pour Thomas Corneille.

[990] ARELLANO 1995:619.

[991] Selon Frédéric Serralta, deux *entremeses* – petites pièces que l'on glissait entre deux *jornadas* d'une *comedia* faisant donc partie du spectacle – abordent ce concept d'amour. Ce chercheur précise d'ailleurs que « [l]a mention la plus nette de cette nouvelle conception d'amour dans la littérature [espagnole] figure dans un 'romance' […] attribué à Quevedo » (SERRALTA 1987:355).

[992] Comme le précise Ignacio Arellano, Juan Ruiz de Alarcón avait déjà introduit des facettes d'une pensée non-conformiste à travers le personnage de Don Domingo dans *No hay mal que por bien no venga o Domingo de Don Blas*. Ce personnage rejetait le port de tous les vêtements qui lui semblaient inconfortables, de même qu'il refusait de suivre les habitudes lui semblant pénibles mais qui étaient établies dans la société. Du côté de l'amour, il déniait d'accomplir les formalités qu'impliquent de faire la cour avec galanterie à une dame (comme des visites et des promenades nocturnes, par exemple). Sa théorie de l'amour, nous explique Arellano, est complètement contraire au néoplatonisme rhétorique que caractérise le prototype du galant de la première moitié du XVII[e] siècle. Signalons que ce côté tout à fait extravagant de don Domingo le classait entre les personnages « de figurón », son comportement et ses idées étant considérées à cette époque comme risibles et ridicules. Elles coïncident pourtant avec le concept d'amour à la mode que prône don Gaspar quelques années plus tard sous la plume de Solís (voir ARELLANO 2005:298).

[993] Voir ARELLANO 2005:621.

> l'apparition du concept d'amour à la mode était […] due à une réaction d'ordre littéraire contre l'omniprésence d'un amour idéalisé envahissant depuis longtemps la poésie et le théâtre et dont le public devait commencer à se lasser.[994]

L'amour « à la mode » serait donc un changement de stratégie pour satisfaire public. En effet, trouve-t-on aussi dans des pièces caldéroniennes comme *Mañanas de abril y mayo* et *No hay burlas con el amor*, datées toutes deux du milieu des années 1630, des éléments qui font référence à l'amour « à la mode ».

En quoi consistait la manière d'aimer « à la mode » dans la pièce de Solís ? Selon Frédéric Serralta, elle se définissait essentiellement :

> par réaction contre les contraintes imposées à l'individu par l'amour exclusif, passionné, douloureux, qui était jusque-là chanté et mis en scène par les poètes et les dramaturges. L'amoureux 'à la mode' refusait la subjection à une seule personne, refusait la fidélité, et par voie de conséquence refusait aussi la souffrance devant l'infidélité et tous les tourments de la jalousie. Le grand principe était la priorité donnée à l'individu sur les impératifs moraux et sociaux qui régissaient l'amour 'à l'ancienne'.[995]

Dans la *comedia*, Don Gaspar et doña Clara prônent à leurs domestiques cette posture nouvelle qui consiste à séduire plusieurs prétendants sans l'intention de s'engager avec aucun d'eux[996] – une extravagance sur toute la ligne si l'on pense aux quêtes amoureuses des jeunes Marcelas, Ángelas et Magdalenas, don Manuels et Lisardos que nous avons rencontrés jusqu'à présent dans les *comedias* espagnoles ! L'anticonformisme de leur comportement se voit souligné par le contraste formé avec des personnages comme doña Clara et don García qui continuent d'aimer « à l'ancienne ». Même les domestiques participent à ce contraste : Ortuño, fidèle à Juana, étant jaloux de savoir que son maître s'intéresse aussi à elle, et Juana – bien habillée et bien chaussée – aimant plaire et n'ayant

---

994 SERRALTA 1987:356.

995 SERRALTA 1987:354.

996 C'est ce que don Gaspar explique à son valet Ortuño : pour ne pas sentir les effets négatifs de l'amour, il n'aime que soi-même et cherche à plaire à plusieurs femmes en même temps pour ne jamais être délaissé (voir *El amor al uso*, J. I, v. 153 *sqq*., éd. 1995:162-164). Plus tard, il explique à son valet la méthode à suivre pour aimer à la mode (voir *El amor al uso*, J. III, v. 2103-2118, éd. 1995:233).

Clara explique également à sa suivante avoir plusieurs prétendants, mais n'en aimer aucun d'entre eux puisque cette pratique est d'un autre temps : « Yo no quiero / a ninguno, que eso, amiga, / es cosa del otro tiempo. » (*El amor al uso*, J. I, v. 588-590, éd. 1995:177). S'étant promise de ne pas tomber amoureuse pour ne pas perdre sa liberté dans le mariage, elle préfère rester neutre vis-à-vis de tous pour faire un choix raisonnable à la fin : « pero yo tengo hecho voto / de no enamorarme, y pienso / redemir mi libertad / de este ocioso captiverio […] / El que mejor me estuviere / será mi esposo ; su tiempo / se irá llegando, no es bien / que le apresure el deseo, / pues le basta su mal fin / el día del casamiento. » (*El amor al uso*, J. I, v. 651-654 et 663-668, éd. 1995:178 et 179).

aucun scrupule à recevoir de la part d'autres hommes des cadeaux que son ami, simple valet, ne peut lui offrir[997].

Mais cette fiction sur la scène espagnole correspond déjà à une réalité en France. Thomas Corneille a bien reconnu que le thème traité dans la pièce espagnole correspondait à une caractéristique bien réelle de la galanterie et de l'amour à la française. En effet, Antoine Adam nous dépeint l'image suivante de la jeunesse parisienne :

> Cette jeunesse de 1650 est volage, vaniteuse et cynique. Les jeunes gens sont engagés dans plusieurs intrigues à la fois. Ils s'y jettent, s'y font berner, et recommencent. Ils ne sont point amoureux, et se gardent bien de l'être. Les jeunes filles qu'ils courtisent et qu'ils compromettent sont les dignes partenaires de ces blondins. La galanterie est pour elles une sorte de duel où il s'agit de porter des coups et de n'en pas recevoir. Elles ont de l'esprit mais pas de cœur. Le plus grand danger serait pour elles de se laisser prendre au jeu qu'elles mènent.[998]

Ainsi le jeune Corneille n'avait pas besoin de transposer le comportement de don Gaspar, doña Clara et de la suivante Juana dans un cadre français, car il correspondait déjà aux pratiques du début des années 1650. Solís avait dressé le portrait de l'extravagance que Thomas Corneille a su exploiter pour créer sa comédie française. Reprenant fidèlement les explications de don Gaspar, Oronte donne la leçon suivante sur sa manière d'aimer à Cliton :

> CLITON
> Mais l'Amour n'est-ce pas une ardeur inquiété,
> […]
> Un frisson tout de flamme, un accident confus
> Qui brouille la cervelle, & rend l'esprit perclus,
> Une peine qui plaist encor qu'elle incommode ?
> ORONTE
> C'est l'Amour du vieux temps, il n'est plus à la mode.
> […]
> Escoute pour cela ce qu'il faut pratiquer.
> Avoir pour tous objets la mesme complaisance,
> Sçavoir aymer par cœur & sans que l'on y pense,
> Et conter par coustume & pour se divertir,
> Se plaindre d'un grand mal & n'en point ressentir,
> En faire adroitement le visage interprète,
> N'advertir point son cœur de quoy que l'on promette.

[997] Voir *El amor al uso*, J. III, v. 2484 *sqq*., éd. 1995:247.

[998] Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, vol. II : L'époque de Pascal, L'apogée du siècle (Boileau, Molière), Paris, Albin Michel, 1997, p. 334.

D'un mensonge au besoin faire une vérité,
Se montrer quelquefois à demy transporté,
Coucher de passions, de soupirs & de flames
Et pour ne rien risquer en pratiquant les femmes,
Les adorer en gros toutes confusément,
Et les mésestimer toutes séparément.
Voylà la bonne règle.

(*L'Amour à la mode*, IV, 1, v. 1189-1213, éd. 1973:172-173)[999]

Dorotée reprend également le point de vue de doña Clara devenant ainsi une digne représentante des coquettes parisiennes :

DOROTEE
Pour moy, j'ay ma méthode, & je m'en trouve bien,
A plaire aux yeux de tous mon esprit s'estudie,
Je tâche d'estre belle afin qu'on me le die,
Et fais fort peu d'estat de ces dons précieux
Dont le farouche éclat ne frappe point les yeux.
Ce n'est pas toutefois que je sois si facile,
La plainte auprès de moy n'est jamais fort utile,
C'est en vain qu'on affecte une fausse langueur,
L'Amour par les soupirs n'entre point dans mon cœur.
L'orgueil de notre sexe eslevant mon courage,
D'un air impérieux j'en soutiens l'avantage,
Et ne le croyant né que pour donner des lois
A qui porte mes fers j'en fais sentir le poids ;
Sur ses propres désirs je règne en souveraine
C'est sans abaissement que je plate sa peine,
Et qu'après un long-temps que l'on m'a fait sa cours,
Un peu d'espoir permis est le prix de l'amour.
LYSETTE
Vous vous y gouvernez d'une étrange méthode.
DOROTEE
C'est comme il faut aymer pour aymer à la mode ;
Pour peu qu'on se relâche, on expose son cœur
Aux superbes mépris d'un insolent vainqueur.

(*L'Amour à la mode*, II, 3, v. 436-455, éd. 1973:140).

Et même la soubrette justifie sa manière de vivre dans un certain luxe comme une forme d'amour à la mode[1000].

[999] Cf. *El amor al uso*, J. III, v. 2103-2118, éd. 1995:233. L'explication que donne don Gaspar à son valet Ortuño montre que le passage français est effectivement une fidèle reprise du texte espagnol.

[1000] Voir *L'Amour à la mode*, IV, 7, v. 1480-1492, éd. 1973:186. Les explications de Lysette se font l'écho de celles de Juana dans *El amor al uso* (cf. J. III, v. 2484-2492, éd. 1995:247).

Loin de rechercher ce mariage d'amour qui formait le postulat de toutes les adaptations des années précédentes donnant à toutes les comédies 'à l'espagnole' un air romanesque, les personnages dans la pièce de Thomas Corneille se comportent comme d'authentiques Français témoins de leur temps : l'amour conjugal n'étant plus à la mode au XVII[e] siècle, ce n'est pas un mariage d'amour que les personnages privilégient, mais un mariage d'intérêt.

Enfin, analysant cette comédie de Thomas Corneille, Colette Cosnier ne peut que s'étonner :

> N'aurait-on pas lu *El Amor al Uso* [sic], on penserait que Thomas Corneille a réellement 'croqué' les manèges galants qu'il pouvait observer tout autour de lui ; ses personnages ont l'air si vrais qu'on oublie qu'avant d'évoluer sous les ombrages des Tuileries, Oronte et Dorothée [sic] se sont promenés à travers les trois 'journées' d'une *comedia* d'Antonio de Solis [sic].[1001]

Si le mérite de Pierre Corneille fut de réussir à « habiller à la française » une pièce espagnole de sorte qu'aucune de ses racines ne transparaisse (c'est ce qu'il explique dans l'avis au lecteur du *Menteur*), Thomas Corneille a réussi pour sa part à dépeindre un courant de pensée typiquement français tout en l'intégrant dans une pièce issue d'un modèle importé d'un pays qui ridiculisait en quelque sorte cette mode jugée contraire aux règles de bienséance. Le mérite de Thomas Corneille a été d'avoir transplanté cette pièce à Paris, à l'endroit même où elle se révèle être un miroir fidèle de la société tout en inaugurant la première comédie de mœurs.

1.3. D'une transculturalité discrète à une assimilation complète

Dans la lignée des adaptations des auteurs précédents qui avaient assimilé des pièces espagnoles à la française, Thomas Corneille et Boisrobert ont appliqué le même procédé pour leurs créations respectives. Ce procédé, comme nous l'avons fait remarquer dans l'étude des deux phases antérieures, rendait possible une complète assimilation au cadre français tout en autorisant le passage, dans la plupart des cas, de traits culturels espagnols, notamment par rapport aux personnages qui gardaient un comportement si ce n'est typique, tout au moins proche de l'espagnol. On a montré ici la présence de transculturalité. En est-il de même chez les deux adaptateurs des années 1650 ?

[1001] Colette COSNIER, « Introduction » à son édition de Thomas CORNEILLE, *L'Amour à la mode*, Paris, Nizet, 1973, p. 100.

Boisrobert a suivi les pas de son frère pour la réalisation de sa première adaptation d'une *comedia*. *La Jalouse d'elle-mesme* montre en effet une pièce qui se veut le plus proche possible de l'ambiance française, un but qu'elle atteint notamment à travers la fixation du cadre de l'action dans la capitale que les spectateurs connaissent parfaitement, ainsi que par la dé-hispanisation des pratiques religieuses et sociales qui annihile le côté étranger. Pourtant, l'espagnolisme n'a pu être complètement supprimé de la pièce cible. Que penser par exemple d'une jeune fille parisienne qui sort masquée d'une église ? L'auteur a certes remplacé le voile espagnol par un autre objet plus neutre, mais cette substitution reste à mi-chemin entre les deux cultures. Il en est de même avec les personnages que Boisrobert a essayé de rapprocher de ceux qui avaient déjà figuré dans des comédies 'à l'espagnole' antérieures : bien qu'il leur donne une personnalité et une histoire qui ressemblent à ces personnages de comédie 'à l'espagnole' connus, leur comportement, leurs préoccupations et leurs réactions restent pourtant fidèles à ceux de leurs modèles espagnols tout en évoluant dans une ambiance française. Cela nous amène à conclure à la présence du même phénomène que nous avons pu observer dans la plupart des comédies « habillées à la française », c'est-à-dire à l'existence de croisements culturels donnant lieu à de la transculturalité.

Le cas est différent pour les autres adaptations que nous avons traitées dans ce chapitre. La deuxième adaptation de Boisrobert, *Les Trois Orontes*, a été complètement restructurée. Certes, elle suit globalement l'intrigue de *Don Gil de las calzas verdes*, mais beaucoup de retranchements ont été faits, même dans l'action, éloignant le résultat tant et si bien de sa nature espagnole que des éléments transculturels ne sont plus percevables. Le constat est plus frappant encore dans la petite comédie de *L'Amant ridicule*. Développant l'intrigue sur un seul acte, il n'y a pas assez de temps pour bien définir les personnages, le cadre et l'action. Une reprise aussi réduite et morcelée de la source espagnole ne permet pas la rencontre sur scène des éléments des deux cultures. Au fond, cette petite pièce manque de profondeur culturelle ; elle ne contient pas même le reflet d'une trace culturelle.

Passons enfin à Thomas Corneille et à sa fameuse adaptation d'*El amor al uso*. Est-elle empreinte de transculturalité ? Récapitulons les points importants de l'adaptation de cette *comedia* : conçue pour amuser le public espagnol par la mise en scène de personnages extravagants s'écartant des normes sociales en Espagne, elle devient sur la scène française un premier exemple de comédie de mœurs. Les personnages d'une comédie 'à l'espagnole' ici n'ont jamais été aussi proches de la culture française que dans cette adaptation de

Thomas Corneille ! Mais la *comedia*, quant à elle, n'est pas le reflet de la société espagnole ; elle n'est qu'une fiction. Le modèle ne correspondant pas à une réalité culturelle, il nous semble difficile de parler de transculturalité.

En conclusion, il ressort de cette étude qu'une seule des quatre adaptations « habillées à la française » de cette troisième phase – la première pièce de Boisrobert –, laisse apparaître des traits transculturels du fait que l'auteur reste proche du procédé utilisé par ses prédécesseurs. Les trois autres pièces se démarquant de leurs modèles espagnols ou décrivant une pratique culturelle spécifique à la France (*L'Amour à la mode*) n'ont pas permis le passage d'éléments culturels espagnols dans la culture cible. De ce fait, elles ont perdu la touche d'espagnolisme qui aurait pu subsister, cette marque qui les rattache à leurs racines espagnoles. On note ici que les exemples d'espagnolisme s'atténuent dans les comédies « habillées à la française ». Sachant que ces dernières ont disparu après que les trois grandes comédies ont été données, ne pourrait-on pas en déduire que c'est finalement l'absence d'espagnolisme qui aurait contribué à leur déclin faute d'intérêt pour le public ? Le fait que la plupart des adaptations des années 1650 soient des œuvres qui aient gardé le lieu de l'action en Espagne ou à l'étranger montre un certain goût du public pour les pièces au parfum exotique au détriment de pièces par trop homogènes qui ne faisaient que repeindre finalement le cadre de la société française. La voie recherchée semble privilégier la différence.

2. Les comédies 'à l'espagnole' *maintenues en Espagne* (1648-1659)

Si la plupart des comédies 'à l'espagnole' sont habillées à la française entre 1643 et 1647 – seules les pièces de Scarron conservent leur lieu d'origine en Espagne –, la situation change dans la troisième phase. En effet, on relève ici une baisse des comédies « habillées à la française » au profit des comédies 'à l'espagnole' fidèles au lieu d'origine en Espagne ou à l'étranger. Dans les années 1650, la méthode de Scarron se développe donc. Sur un total de vingt-et-une pièces créées entre 1649 et 1659, dix comédies évoluent en terre espagnole – soit près de la moitié. Mais Scarron n'est plus le seul à laisser l'action en Espagne. Thomas Corneille et Boisrobert appliquent le même procédé. L'abbé de Boisrobert ne donnera cependant qu'une comédie 'à l'espagnole' dont l'action prend place à Madrid alors que Thomas Corneille en produira cinq sur ses neuf adaptations.

Le cercle des dramaturges espagnols dont s'inspirèrent leurs homologues français s'est également élargit lors cette dernière phase, notamment pour le type d'adaptation que nous étudions ici. Scarron découvre en Alonso de Castillo Solórzano un nouveau dramaturge qui lui fournit à travers *El mayorazgo figura*[1002] et *El marqués del Cigarral*[1003] le sujet de ses comédies *L'Héritier ridicule* et *Dom Japhet d'Arménie* (créées respectivement en 1648-49 et 1651-52)[1004]. Sa troisième comédie, *Le Marquis ridicule ou la Comtesse faite à la haste* (1655), tire ses racines de la *comedia* d'un autre auteur jusqu'alors inconnu : *Peor es hurgallo* d'Antonio Coello Ochoa[1005]. Ces deux dramaturges

---

1002 Cette *comedia* a été publiée pour la première fois dans *Los alivios de Casandra* (Barcelona, J. Romeu, 1640), un recueil de nouvelles et de *comedias* d'Alonso de Castillo Solórzano. Il existe aussi un manuscrit de cette pièce signé en 1637 (celui-ci se trouve dans la BnM sous la cote : Ms. 18322), ce qui permet de supposer que c'est à cette date que la *comedia* a été représentée. Ignacio Arellano a publié une édition critique d'*El mayorazgo figura* en 1989 (Barcelona, PPU) ; c'est de celle-ci que nous tirerons nos citations.

1003 Écrite, selon Ignacio Arellano, aux alentours de 1630 (ARELLANO 2005:429), cette *comedia* a été publiée dans un recueil de nouvelles et de *comedias* s'intitulant *Fiestas del jardín. Que contienen tres comedias y cuatro novelas* (Valencia, Silvestre Esparsa, 1634). Il existe également des *sueltas* de cette pièce, dont l'une se trouve dans la BnF sous la cote : 8-YG-Pièce 736 (16 fol, s.l.n.d.). Nous ignorons la date de création d'*El marqués del Cigarral*, la seule information dont nous disposons étant qu'elle fut représentée par la troupe de Cristóbal de Avendaño (ARELLANO 2005:429).

1004 Bien qu'Alonso de Castillo Solórzano ne soit pas un auteur très connu en France – ni en Espagne d'ailleurs –, Scarron connaissait très bien son œuvre. Au-delà de ces deux comédies, il s'est également inspiré du même auteur pour écrire *Le Roman comique* dont trois des quatre nouvelles qui y figurent sont tirées de Castillo Solórzano.

1005 Bien que Losada Goya affirme qu'aucune édition imprimée de cette *comedia* ne subsiste (LOSADA GOYA 1999:256), il en existe pourtant un exemplaire dans la Bayerische Staatsbibliothek de Munich (Res/ 4 P.o.hisp. 52t). Scarron a dû disposer d'une telle *suelta*, probablement perdue de nos jours, étant donné que cette *comedia* de Coello Ochoa n'a jamais été éditée dans un recueil de pièces. Arthur Ludwig Stiefel a étudié cette pièce en tant que modèle utilisé par Scarron. Une comparaison du style d'écriture de cet auteur espagnol avec celui des autres dramaturges contemporains l'a conduit à fixer la

espagnols n'appartenaient pas au cercle des grands auteurs d'Espagne comme Lope de Vega ou Calderón de la Barca[1006]. Mais leurs compositions comptaient avec une intrigue et des éléments si riches que Scarron les a adaptés à la scène française. Pour sa dernière comédie 'à l'espagnole', ce dernier s'inspire pour finir d'une pièce de Calderón de la Barca : *No siempre lo peor es cierto*[1007] est la source de *La Fausse Apparence* (créée en 1657). Boisrobert s'inspire également de Calderón de la Barca lorsqu'il écrit *L'Inconnue* en 1655. C'est la première fois qu'il se tourne vers ce célèbre auteur en choisissant comme modèle *Casa con dos puertas, mala es de guardar*[1008], une *comedia* déjà adaptée à la scène française quatorze ans plut tôt par son frère d'Ouville dans *Les Fausses Véritez*. L'existence de ce « double » est l'occasion de comparer les deux adaptations obtenues selon deux procédés différents. Une telle comparaison se prête aussi pour l'une des comédies de Thomas Corneille. Celui-ci commence à écrire pour le théâtre à la fin des années 1640 donnant comme première *Les Engagemens du hazard* en 1649 sur la base de *Los empeños de un acaso*[1009] de Calderón de la Barca qu'il a enrichi partiellement avec des

---

date de création de cette *comedia* en 1628 (voir Arthur Ludwig STIEFEL, « Paul Scarron's *Le Marquis ridicule*. Ein Beitrag zur Geschichte der Figuron-Comedia », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, XXXII, 1907, p. 27-31).

1006 En effet, plus que dramaturge, Alonso de Castillo Solórzano était un écrivain très prolifique de nouvelles dites « courtisanes » et picaresques. Entre 1626 et 1642, il publia un grand nombre de recueils très appréciés à l'époque. Son œuvre dramatique est moins riche. De ses sept comédies, les mieux construites sont celles que Scarron a repérées comme modèles pour ses propres créations. Pour plus de détails sur la vie d'Alonso de Castillo Solórzano, voir la notice biographique d'Ignacio Arellano dans son édition d'*El mayorazgo figura*, (ARELLANO 1989:13-31). Quant à Antonio Coello Ochoa, il est surtout connu pour son œuvre *El conde de Sex*.

1007 En comparaison avec les autres *comedias* de Calderón de la Barca adaptées au théâtre français, il s'agit ici d'une pièce relativement récente. *No siempre lo peor es cierto* a été publiée dans la *Primera Parte de Comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, Domingo García y Morras, 1652). Elle apparaît cependant sous le titre *Nunca lo peor es cierto* (voir Kurt & Roswitha REICHENBERGER, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung. Manual Bibliográfico Calderoniano*, vol. I, Kassel, Thiele & Schwarz, 1979:45).

1008 Nous ne savons pas dans quel recueil Boisrobert a trouvé cette *comedia* de Calderón de la Barca. Comme nous l'avons constaté en étudiant la source de *L'Esprit folet* de d'Ouville, celui-ci avait disposé d'un recueil de plusieurs auteurs espagnols, la *Parte XXIX de diferentes autores* (paru à Valencia en 1636) dans lequel se trouvait outre *La dama duende* la *Casa con dos puertas, mala es de guardar* de Calderón de la Barca. Il est à supposer que Boisrobert, utilisant aussi *Casa con dos puertas, mala es guardar* comme modèle pour son *Inconnue*, a puisé dans le même recueil que son frère (peut-être l'un des deux frères possédait-il même le recueil). On pourrait cependant supposer que Boisrobert a également disposé de la *Primera Parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, María de Quiñones, 1636) étant donné que ce recueil de pièces du dramaturge espagnol contient aussi les *comedias Peor está que estaba* et *Lances de amor y de fortuna* qui ont servi à l'abbé de Châtillon comme modèle pour deux autres adaptations, la comédie *Les Apparences trompeuses* [1656] et la tragi-comédie *Les Coups d'amour et de fortune* [1656] créées à la même époque que *L'Inconnue*.

1009 De nos jours, on connaît deux recueils du XVII[e] siècle où se trouve cette pièce : El mejor de los mejores libro [sic] que ha salido de Comedias Nuevas (Alcalá, María Fernández, 1651) et Comedias verdaderas del celebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca que nuevamente corregidas publica Don Juan de Vera Tassis y Villaroel, Sexta Parte (Madrid, Francisco Sanz, 1683). Les dates de publication de ces

passages de *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, laquelle aura finalement inspiré trois auteurs et trois comédies différentes. Fidèle à cet auteur espagnol, Thomas Corneille crée un an plus tard *Le Feint Astrologue* inspirée d'*El astrólogo fingido*, une *comedia* – on se souviendra – que d'Ouville avait déjà utilisée comme modèle pour *Jodelet astrologue*[1010]. Ensuite, Thomas Corneille se tourne vers un autre dramaturge espagnol : Francisco de Rojas Zorrilla. Celui-ci avait inspiré la première comédie de Scarron, *Jodelet ou le Maître valet*. Le frère de Corneille a repéré dans l'œuvre de cet auteur deux pièces qu'il a transposées pour la scène française : *Entre bobos anda el juego*[1011] et *Obligados y ofendidos, y gorrón de Salamanca* [1012] devenues *Dom Bertrand de Cigarral* et *Les Illustres Ennemis* (parus sur scène en 1651 et 1655 respectivement). Cette dernière entra en concurrence avec deux autres comédies, l'une de Scarron, l'autre de Boisrobert, lesquels adaptèrent presque la même année cette même pièce de Rojas Zorrilla. Scarron en fit une tragi-comédie, Boisrobert une comédie qu'il transposa dans un autre pays. Les trois adaptateurs ont donc choisi trois formes d'adaptation différentes pour cette même *comedia*.

---

recueils étant postérieures à la date de création supposée de la comédie de Thomas Corneille, celui-ci a dû disposer d'une suelta, c'est-à-dire d'une impression indépendante de la comedia de Calderón de la Barca. Autrement, il faudrait mettre en question la pertinence de la reconstruction de la chronologie de l'œuvre de Thomas Corneille. Cette chronologie se fonde pourtant sur les affirmations que l'auteur fait lui-même dans son épître des Engagemens du hazard en 1657 déclarant que cette pièce, un « premier essay », comme il le désigne, « parut il y a sept ou huit ans sur le Theatre de l'Hostel de Bourgogne » (voir l'« Epistre » dans Les Engagemens du hazard, 1657). Le calcul conduit effectivement à 1649 comme date probable de création. Dans le cas contraire, il faudrait conclure que Thomas Corneille n'a donné qu'une date très approximative dans son épître et que la véritable création de cette comédie a eu lieu plus tard. Lancaster croit à la première supposition selon laquelle une suelta non identifiée par les hispanistes lui servit de modèle (LANCASTER 1966, II-2:750, n. 3).

[1010] Lorsque nous avons étudié la source de *Jodelet astrologue*, nous avons pu constater, en nous fondant sur les études de Max Oppenheimer, que d'Ouville avait suivi la toute première édition d'*El astrólogo fingido* publiée dans la *Parte veinte y cinco de Comedias Recopiladas de Diferentes Autores, e Illustres Poetas de España* (Zaragoça, Pedro Esquer, 1632. Voir le chapitre 9.3.). Bien que Thomas Corneille se fonde sur la même *comedia* que d'Ouville pour créer sa propre pièce, il n'a pas utilisé la même version. Dans la dédicace qu'accompagne la publication du *Feint Astrologue*, Thomas Corneille précise : « Si vous avez la curiosité de la lire [la pièce] en original, & de voir si j'ay bien exactement suivy mon guide Espagnol, vous la trouverez dans la seconde partie de celles de Calderon, qui l'a traitée sous le mesme tiltre de *El Astrologo Fingido*. » (À « Monsieur B. Q. R. J. », *Le Feint Astrologue*, 1651). Thomas Corneille a donc suivi clairement la version qui se trouve dans la *Segunda Parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, María de Quiñones, 1637). Cependant, on peut supposer qu'il ait disposé ou qu'il ait exploité l'adaptation de d'Ouville à certains égards.

[1011] Publiée dans la *Segunda Parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla* (Madrid, F. Martínez, 1645). Il existe une édition moderne de cette pièce réalisée par Maria Grazia Profeti, (Barcelona, Crítica, 1998). Dans nos citations, nous aurons recours à cette édition.

Nous avons étudié dans le chapitre précédent *L'Amant ridicule* de Boisrobert laquelle s'inspire de cette même *comedia* de Francisco de Rojas Zorrilla ; Boisrobert a dû également disposer de la pièce de Thomas Corneille pour écrire sa petite pièce.

[1012] Cette pièce est apparue dans la *Primera Parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla* (Madrid, María de Quiñones, 1640).

Une comparaison de leurs procédés et de leurs résultats respectifs notamment sous l'angle de la transculturalité se révélera intéressante. Pour la dernière comédie 'à l'espagnole' créée en 1659, Thomas Corneille se tourne une dernière fois vers Calderón de la Barca : *Hombre pobre todo es trazas*[1013] pour créer *Le Galand doublé*.

Nous nous intéressons dans ce chapitre aux évolutions du procédé qui consiste à préserver le lieu de l'action en Espagne dans cette troisième phase. Scarron a-t-il adapté ses pièces pendant une quinzaine d'années selon les mêmes règles ou a-t-il fait évoluer sa technique ? L'apport des deux autres auteurs nous intéresse également dans la mesure où ils ont pu apporter des nouveautés et enrichir la technique par leur expérience dans les deux autres méthodes d'adaptation. On analysera enfin les formes potentielles de transculturalité soit similaires soit différentes de ce que l'on a déjà identifié dans la phase précédente à travers les comédies de Scarron, de Thomas Corneille et de Boisrobert. Cette même question s'applique également aux comédies tirant leur source d'une pièce déjà adaptée à la scène française selon une autre méthode.

2.1. Scarron et la poursuite de son modèle d'adaptation

Ce qui distingue les adaptations de Scarron au milieu des années 1640 de celles de ses confrères est la conservation de la couleur originale du cadre de l'action imposé par la source espagnole où l'intrigue est espagnole dans un contexte et une ambiance se voulant espagnols. Les comédies que Scarron crée dans cette troisième phase s'enchaînent avec les deux précédentes selon ce même procédé. À une exception près[1014], quatre des cinq comédies écrites jusqu'à la fin des années 1650 – *L'Héritier ridicule* (créée en 1648-49), *Dom Japhet d'Arménie* (1651-52), *Le Marquis ridicule* (1655) et *La Fausse Apparence* (1657) – se passent dans le cadre d'origine, c'est-à-dire à Madrid, Valencia ou Orgas et Consuègre[1015]. Les personnages, surtout les hommes, portent des noms à sonorité

[1013] Cette comédie de Calderón est parue dans la *Segunda Parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, María de Quiñones, 1637).

[1014] *Le Gardien de soy-mesme* est la seule exception des créations de Scarron ne se passant pas en Espagne. Adaptée d'une *comedia* dont le lieu d'action est à Naples, cette pièce conserve également son lieu d'origine. Nous étudierons cette pièce dans le chapitre suivant avec les comédies 'à l'espagnole' dont l'action se passe dans l'étranger.

[1015] *L'Héritier ridicule* mentionne que les personnages vivent « à la Cour » (I, 5, v. 328, éd. 1995:25, nos références à cette pièce renvoient à l'édition critique de Roger Guichemerre, Paris, STFM, 1995). Les personnages dans *Dom Japhet* sont sont au commencement de la pièce à Orgas (I, 1, v. 13, éd. 1967:7, nous citons cette comédie d'après l'édition de Robert Garapon, Paris, Didier, 1967) ; puis ils changent de village au troisième acte pour se rendre à Consuègre (les deux villages, *Orgaz* et *Consuegra* se trouvent au sud de la province de Tolède sur le chemin de Madrid à Séville, comme le précise un

espagnole, comme Dom Diègue, Dom Juan, Dom Alvar, Sanche ou Carlos. Les noms des filles sont souvent prononcés à la française – comme Hélène ou Blanche – mais elles prouvent leur appartenance au monde espagnol par leurs noms de famille : Léonore Gusman, Hélène de Torrès ou Blanche de Vargas[1016]. Il ne manque pas non plus de références culturelles propres à l'Espagne. Ainsi, dans *L'Héritier ridicule*, Dom Diègue attend l'héritage d'un oncle qui est gouverneur du Pérou – une réalité tout à fait espagnole que Scarron a reprise de la *comedia* d'Alonso de Castillo Solórzano[1017]. Tout comme la jeune Leonor dans *El marqués del Cigarral*, la protagoniste Léonore dans *Dom Japhet d'Arménie* découvre « que sur la poitrine / Il [Dom Alfonce] portoit la Croix rouge »[1018], ce qui représente – comme nous le savons – un ordre militaire typiquement espagnol. Des références sur le duc d'Albe, connu en France, apparaissent également dans les pièces de Scarron. C'est le cas dans *La Fausse Apparence* où celui-ci remplace[1019] le marquis de Dénia, cité dans la *comedia* de Calderón mais probablement inconnu du public français.

Dans l'ensemble, Scarron a fidèlement dépeint le cadre et l'ambiance que lui proposaient ses modèles espagnols[1020]. Il est presque aussi fidèle dans la reprise des intrigues. Mis à part quelques changements dans la chronologie des scènes, la suppression de quelques passages, l'ajout de petites scènes éclairantes ou servant de lien entre deux pièces et, parfois, une modification du dénouement (comme c'est le cas dans *L'Héritier ridicule*[1021]), on retrouve parfaitement dans les quatre comédies scaronniennes les sujets

---

personnage dans la *comedia*). L'action du *Marquis ridicule* est localisée à Madrid, comme le précise Stefanie (I, 1) tandis que les personnages dans *La Fausse Apparence* ont justement quitté Madrid pour Valence (voir I, 2).

1016 Voir *L'Héritier ridicule*, I, 5, v. 351 *sqq*., éd. 1995:26-27.

1017 Voir *L'Héritier ridicule* I, 5. Cf. *El mayorazgo figura*, J. I, v. 569-575, éd. 1989:91, où doña Elena explique à Leonor que Don Diego attend l'héritage d'un oncle qu'il a aux Indes.

1018 *Dom Japhet d'Arménie*, I, 4, v. 226-337, éd. 1967:23. Dans la pièce espagnole, Leonor disait aussi avoir reconnu à travers l'habit que don Antonio portait au début (qu'il avait ensuite retiré) qu'ils étaient de classes sociales différentes, cf. *El marqués del Cigarral*, J. II, éd. 1858:318.

1019 Voir *La Fausse Apparence* III, 3, et cf. *No siempre lo peor es cierto*, J. II, 7, éd. 1999:1469.

1020 Nous trouvons cependant des références qui étaient de l'invention de Scarron et qui renvoyaient à la culture française, comme c'est le cas de la mention de la manière de prononcer de Bellerose, célèbre comédie de l'Hôtel de Bourgogne : après s'être débarrassé de dom Juan, dom Diègue relate à son valet tout ce que celui-ci lui a raconté, entre autres il lui « a fait voir en prose / Deux discours sur l'estat, du ton de Bellerose / M'a recité des Vers » (*L'Héritier ridicule*, II, 1, v. 391-393, éd. 1995:29). On se souviendra que déjà dans *Jodelet ou le Maître valet* on avait repéré des références uniquement compréhensibles par le public français de l'époque (voir chapitre 9.2.2.).

1021 La « dame intéressée » de cette comédie, Hélène, est punie à la fin de la comédie : personne ne veut d'elle ; la cascade de refus qu'elle essuie de la part de tous les personnages masculins – dom Juan, Dom Diègue et Filipin – commençant tous leur discours en disant : « Qui, moy, vous espouser ? vous, une intéressée » (v. 1539, v. 1547 et v. 1555) soulignent son rôle de « désabusée » dans cette pièce (voir

dont traitaient les *comedias* de Castillo Solórzano, Coello Ochoa et Calderón de la Barca[1022]. Par conséquent, ses pièces continuent à traduire des situations romanesques aussi bien que rocambolesques, nées de la verve qui caractérisait le théâtre des dramaturges du *Siglo de Oro* et que nous connaissons déjà des adaptations antérieures. Il en va de même pour le comportement des personnages relativement proche de celui des personnages espagnols. Les petites modifications apportées dans le caractère des personnages répondent généralement aux règles de bienséance ou de vraisemblance utiles à un public français. Le procédé d'adaptation que Scarron met en œuvre reste le même que celui qu'il a déjà appliqué dans ses premières adaptations. À ce propos, Arthur Ludwig Stiefel ne note aucune évolution en analysant *Le Marquis ridicule*, soit près de douze ans après la première adaptation de Scarron[1023]. Ce constat est correct dans le cadre d'une analyse de texte comme l'a faite ce chercheur confirmant que Scarron n'a pas enrichi ni développé l'intrigue espagnole à partir d'idées nouvelles[1024]. Cependant, Jodelet n'est pas repris alors qu'il donnait naissance à de la transculturalité comme on l'a montré dans le chapitre 9. Il est remplacé en tant que valet par Philipin. Dans ce cas, un changement a eu lieu. Par conséquent, avons-nous toujours la même combinaison alliant les caractéristiques du valet espagnol avec des traits empruntés à l'acteur français dont le nom même figurait dans le titre des deux pièces ? Une analyse de *L'Héritier ridicule* nous le montrera.

L'Héritier ridicule, V, 4, v. 1539-1562, éd. 1995:125-126). *A contrario*, Castillo Solórzano l'avait mariée dans sa *comedia* avec don Juan (voir *El mayorazgo figura*, J. III, v. 2701 *sqq*., éd. 1989:181).

1022 Arthur Ludwig Stiefel a étudié les passages qui se correspondaient entre les deux pièces. Il existe en effet des répliques qui résultent parfois de traductions (voir STIEFEL 1907:41-76). Il en est de même dans *L'Héritier ridicule* ; dans son édition critique de la pièce, Roger Guichemerre signale en note les passages qui relèvent d'une traduction littérale (voir éd. 2005). Pour une étude succincte des changements réalisés dans ces trois comédies de Scarron, voir LOSADA GOYA 1999:138-139 (pour *Dom Japhet d'Arménie*) et p. 141 (pour *L'Héritier ridicule*) et STIEFEL 1907 (pour *Le Marquis ridicule*).

1023 Grand connaisseur de l'œuvre de Scarron à son époque en Allemagne, Arthur Ludwig Stiefel avait mené plusieurs travaux sur ses comédies. Lorsqu'il entreprend d'étudier l'adaptation que Scarron a faite de *Peor es hurgallo*, il s'attend – vu le temps qui sépare cette pièce des premières adaptations du même auteur – à trouver une évolution dans son procédé d'adaptation, plus de liberté et d'indépendance par rapport au modèle : « Zwischen dem ersten Lustspiel Scarrons *Le Jodelet ou le M^e Valet* und dem *Marquis ridicule* liegen fast 12 Jahre. Hat Scarron sein Nachahmungsverfahren mittlerweile geändert, hat er Fortschritte gemacht? Wurde er freier, selbständiger? » Mais dans la conclusion de son travail, il doit constater que Scarron continue à rester très proche de son modèle qu'il adapte donc toujours aussi fidèlement et selon le même procédé qu'au début de sa carrière de dramaturge : « Mir genügt es heute, den Grad der Abhängigkeit des *Marquis ridicule* von der spanischen Comedia, die seine Vorlage war, bestimmt und gleichzeitig festgestellt zu haben, daß ein stetiger Fortschritt, eine künstlerische Entwicklung im Lustspiel Scarrons nicht stattgefunden hat. » (STIEFEL 1907:5 et 80).

1024 Ursel Krämer fait le même constat décevant dans sa monographie *Originalität und Wirkung der Komödien Paul Scarrons* sur *Le Marquis ridicule* : selon elle, le personnage du marquis a trop de ressemblance avec Dom Japhet et Philipin pour que la pièce puisse se distinguer. À son avis, Scarron s'est trop répété lui-même et n'a donné qu'une pâle copie de ses pièces antérieures (KRÄMER 1976:156).

2.1.1. *L'Héritier ridicule* – Pièce charnière entre continuation et innovation

Un regard sur la liste des personnages dans *L'Héritier ridicule* – la première comédie 'à l'espagnole' de cette phase – permet de constater que Jodelet n'y figure pas. Il ne figure pas plus dans les autres comédies 'à l'espagnole' de Scarron que ce soit dans le titre ou dans la pièce elle-même. Que devient donc le rôle du valet ? Comment s'explique la disparition de Jodelet qui tenait pourtant un rôle « vedette » dans la première création de Scarron ? Ce changement est manifestement dû au fait qu'à partir de 1648, Scarron n'écrit plus pour la troupe du Théâtre du Marais – dont faisait partie l'acteur Julien Bedeau –, mais pour la Troupe Royale de l'Hôtel de Bourgogne[1025]. À la place de « Jodelet », c'est l'acteur « Philipin »[1026] qui prend le rôle du valet au nom éponyme. Scarron est donc resté fidèle à lui-même en baptisant son nouveau valet avec le nom de l'acteur qui l'interprète. Pourtant, il n'est pas le premier à avoir créé un valet dénommé Philipin car on se souvient que d'Ouville, imitant peut-être Scarron, appela le valet dans *La Coifeuse à la mode* par le même nom de guerre de l'acteur de Villiers. À cette occasion, nous avions fait le constat que « Philipin », à la différence de « Jodelet », ne disposait pas de signes distinctifs. Pour autant, même si son talent de farceur n'égalait pas celui de l'acteur « Jodelet », comme l'estime Élisabeth Montet[1027], « Philipin » demeurait un acteur connu et apprécié du public français. En tous cas, l'entrée de « Philipin » dans *L'Héritier ridicule* est clairement annoncée, de sorte qu'aucun doute ne pouvait exister dans l'auditoire quant à l'acteur qui interprétait le rôle du valet :

> FILIPIN, *entre en chantant*.
> Que de Valladolid la Tour tombe sur toy,
> Qu'elle tombe et te tuë, eh ! que m'importe à moy ?
> Giribi, etc.
> DOM DIEGUE
> Oh ! oh ! c'est Filipin : eh bien ! quelles nouvelles ?
> (*L'Héritier ridicule*, II, 2, v. 435-437, éd. 1995:32)

[1025] Après avoir donné ses deux premières comédies au Théâtre du Marais, Scarron fait représenter à partir de 1648 et jusqu'en 1655 toutes ses pièces par la troupe de l'Hôtel de Bourgogne. Comme nous l'explique Élisabeth Montet, ce changement « correspond à un mouvement général – Floridor, le directeur du Marais, considéré comme le meilleur acteur de son temps, prend alors la direction de l'Hôtel et le grand Corneille lui-même abandonne le théâtre qui, depuis 1629, avait créé toutes ses pièces ». (MONTET 1995:XVIII-XIX).

[1026] L'orthographe du nom de Philipin varie entre les textes. Dans les textes du XVII^e^ siècle, on trouve aussi bien les noms de Philipin, Philippin ou Filipin. Nous garderons la première orthographe.

[1027] Voir MONTET 1995:XIX.

Le cas d'un acteur typiquement français tenant le rôle du valet dans une comédie qui se déroule en Espagne se voit donc répété dans la présente comédie.

Mais la présence d'un valet dénommé Philipin et interprété par l'acteur « Philipin » se limite chez Scarron à cette seule comédie. Les valets des trois comédies postérieures du même auteur se déroulant en terre espagnole – Marc Antoine et Foucarral (*Dom Japhet d'Arménie*), Merlin et Ordugne (*Le Marquis ridicule*), Fabrice et Cardille (*L'Apparence trompeuse*) – ne font pas référence à un acteur précis qui les interprète. À quoi tient cet abandon d'un valet « vedette » de la part de Scarron malgré son immense succès notamment dans *Jodelet ou le Maître valet* et *L'Héritier ridicule*, représentées, comme on le sait, à plusieurs reprises encore par la troupe de Molière ?

On se souviendra qu'une grande partie du comique dans *Jodelet ou le Maître valet* résidait dans le fait que Jodelet avait interverti son rôle de valet avec celui de son maître, interprétant ainsi le rôle du maître. Dans son interprétation, il devenait ridicule du fait que son apparence physique ne correspondait pas au type de gentilhomme qu'il incarnait et que son comportement et ses propos divergeaient avec ceux que son maître aurait dû tenir à sa place. Le comique naissait donc de la transgression involontaire et innocente par Jodelet du statut de son maître et des règles de bienséance (il ne se comportait pas avec l'éloquence, l'allure et le courage d'un *caballero* faisant plutôt montre de vulgarité et de couardise) et de l'étonnement qu'il provoquait chez les autres protagonistes au vu du décalage qu'il formait avec le gentilhomme pour lequel il se faisait passer. Dans *L'Héritier ridicule*, le valet se trouve à nouveau dans la situation de devoir jouer le rôle d'un personnage à contre emploi. Mais cette fois, ce personnage n'existe pas ; Dom Pedro de Buffalos est un personnage fictif inventé par Philipin lui-même afin que son maître Dom Diègue puisse mettre à l'épreuve l'amour de sa maîtresse Hélène[1028]. Dans son rôle comme Dom Pedro, il n'essaie pas d'interpréter parfaitement le rôle d'un autre. Au contraire, il utilise volontairement toutes sortes de transgression surtout dans la manière de s'exprimer comme il le dit à dom Diègue :

> Vous sçavez qu'à la Cour on ne me connois guere,
> Que je parle un langage estonnant le vulgaire,
> Et qu'ayant autrefois appris quelque Latin,
> Je sçay, quoyque laquais, dire sort et destin,

[1028] Voir *L'Héritier ridicule*, II, 5, éd. 1995:48-51.

Parler Phoebus, excrire en vers ainsi qu'en prose,
Appliquer bien ou mal une Metamorphose.
Si, malgré mon langage et mine de Pedant,
Vostre Helene reçoit le nouveau pretendant
Pour l'espoir des grands biens dont il fera fanfare,
Plantez pour reverdir cette Maistresse avare.

(*L'Héritier ridicule*, II, 5, v. 657-666, éd. 1995:50-51)[1029]

Le comique naît du fait que Philipin joue volontairement un rôle contre nature. Il cherche en fait à se faire détester autant par son apparence que par son langage, tournant Hélène, prise au piège, en ridicule. En effet, elle croit à la véritable existence de ce don Pedro de Buffalos interprété par Philipin en le préférant comme époux à dom Diègue pour sa prétendue richesse. Le personnage de Dom Pedro a été l'occasion pour Scarron de développer le burlesque déjà mis en œuvre dans ses comédies de la deuxième phase, devenant ainsi une marque de fabrique dans ses comédies 'à l'espagnole'. Il suffit de lire la première longue tirade que Philipin adresse en tant que don Pedro de Buffalos à Hélène pour apprécier le ton burlesque, voire vulgaire, qu'il emploie (vu la longueur de cette tirade, nous la reproduisons dans l'annexe 3). Comme le fait remarquer Roger Guichemerre dans son étude de cette comédie, le langage se caractérise d'un côté par ce qu'il appelle une « dissonance interne » créée par l'emploi de mots et d'expressions hétéroclites, de l'autre par une « dissonance externe » qui existe entre les termes qu'utilise don Pedro et la personne à qui il les adresse[1030]. En effet, on trouve dans ce discours un langage imitant celui des précieux, truffé de latinismes et de métaphores, ainsi que des mots « bas » et des expressions populaires voire vulgaires[1031]. La création d'un tel personnage par le valet est un élément repris de la *comedia* de Castillo Solórzano. Marino, lui aussi, tentait d'imiter dans le rôle de don Payo de Cacabelos la langue gongoresque qui

[1029] Dans la pièce espagnole, Marino propose aussi à son maître Don Diego de mettre à l'épreuve l'amour de doña Elena en se faisant passer pour un cousin qui a hérité à sa place de la fortune de l'oncle au Pérou. Mais l'astuce se limite à feindre ce rôle, Marino ne précisant pas la manière selon laquelle il souhaite séduire doña Elena (voir *El mayorazgo figura*, J. I, p. 294).

[1030] Voir Roger Guichemerre, « Introduction » à son édition de *L'Héritier ridicule*, Paris, STFM, 1995, p. XXIX-XXXII.

[1031] Don Pedro contrefait le langage des précieux en disant par exemple à Hélène avoir oublié le parasol pour se protéger du « Soleil » qu'elle représente (III, 3, v. 739-740, éd. 1995:58) ou lui demandant de fermer ses yeux « assassins ». Il ne manque pas de faire référence à Argus ou Cérès et Bacchus (III, 3, v. 776 et v. 779, éd. 1995:60 et 61). En revanche, son utilisation de latinismes burlesques devient grotesque, voire vulgaire, notamment quand il appelle la femme à qui il fait la cour « canicule »… (III, 3, v. 762, éd. 1995:60).

entraînait des difficultés de compréhension chez doña Elena[1032]. Il glissait, lui aussi, de temps en temps dans le populaire, comme doña Elena le lui faisait remarquer[1033], sans pour autant tomber dans le vulgaire comme chez Scarron. La création d'un tel personnage a sans doute été l'occasion pour Scarron de développer la veine burlesque qui faisait déjà sa réputation. Pour finir, le texte ne donne pas d'indications sur les habits de Philipin déguisé en don Pedro. La réaction d'Hélène qui s'exclame « Oh ! l'étrange figure »[1034] laisse seulement supposer que l'apparence de Philipin devait être ridicule[1035]. La pièce espagnole était plus précise à cet égard : Marino, faisant son entrée en tant que don Payo, était « vestido a lo antiguo, con follados, ridículamente »[1036], c'est-à-dire habillé à l'ancienne, avec une sorte de caleçons démodés, ridicules et finalement risibles[1037]. C'est en fait de cette manière que l'on présentait sur la scène espagnole les *figurones* dont don Payo est une imitation bien réussie. Pour don Pedro de Buffalos, on ne peut que supposer qu'il était lui aussi habillé de façon ridicule, se démarquant, outre son comportement et son langage, par son apparence éclectique aux yeux des autres personnages sur scène.

2.1.2. Les comédies inspirées de la *comedia de figurón*

Philipin, dans son rôle de don Pedro de Buffalo, occupe pendant une grande partie de la comédie le devant de la scène. Comme dans *Jodelet ou le Maître valet*, il joue l'un des rôles principaux, pour ne pas dire le rôle principal selon le titre *L'Héritier ridicule*. Bien que l'acteur « Philipin » joue un rôle de premier plan et assure une grande partie du

---

1032 Répondant à ce qu'elle suppose être des compliments de la part de don Payo, doña Elena avoue : « Aunque tan crespo lenguaje / dude el llegarle a entender, / para poder responder, / porque lisonjas ataje, / que yo por tales las tengo, / digo que si no lo son / de ellas hago estimación. » (*El mayorazgo figura*, J. II, v. 1152-1158, éd. 1989:116-117).

1033 Voir *El mayorazgo figura*, J. II, v. 1299-1305, éd. 1989:122.

1034 *L'Héritier ridicule*, III, 2, v. 735, éd. 1995:57. Lorsqu'elle voyait don Payo pour la première fois, Doña Elena commentait elle aussi à sa suivante Inés : « Extraña y rara figura » (*El mayorazgo figura*, J. II, v. 1104, éd. 1989:114).

1035 Rappelons qu'il n'existe pas de description sur l'apparence ou la physionomie de l'acteur « Philipin » et que des commentaires sur la laideur d'un personnage étaient normalement en relation avec l'acteur « Jodelet » (rappelons les commentaires dans *Jodelet ou le Maître valet* ou dans *La Suite du Menteur*).

1036 *El mayorazgo figura*, J. II, didascalie avant le v. 1092, éd. 1989:114.

1037 Comme on l'apprend dans l'article d'Evangelina Rodríguez Cuadros, les habits inusuels et passés de mode étaient l'un des réquisits sur la scène espagnole pour créer un effet de ridicule. S'imposait ainsi une discordance immédiate perçue par les spectateurs à la seule entrée du personnage habillé à l'ancienne qui causait une incongruité avec les bienséances (voir Evangelina Rodríguez Cuadros, « El hato de la risa : identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro », *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14 : « El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro », 2000, p. 109-137).

comique, ce n'est pas dans le rôle du valet Philipin qu'il est le plus remarquable mais dans celui de don Pedro qui commence seulement à partir de l'acte III. Celui-ci, imitant le comportement de don Payo de Cacabelos de la comédie de Solórzano, représente un type de personnage connu sur les planches espagnoles sous le nom de *figurón*. Le *figurón*, nous le rappelons, était un personnage à valeurs archaïques rempli de défauts sommes toutes comiques, manquant d'esprit et provoquant par son comportement extravagant sa propre ridiculisation. Les *comedias* mettant en scène un tel personnage s'appellent des *comedias de figurón*. Appartiennent à ce groupe *El marqués del Cigarral* et *Peor es hurgallo* dont s'est inspiré Scarron, ainsi qu'*Entre bobos anda el juego* – modèle de Thomas Corneille. Les trois *comedias* comptent avec la présence d'un personnage extravagant – un vrai *figurón* à la différence de celui dans *El mayorazgo figura* qui n'était qu'inventé[1038] – correspondant à la description que nous avons donnée dans le chapitre 8. Un tel personnage n'existait pas en tant que tel dans le théâtre français, mais Scarron et Thomas Corneille l'ont repris fidèlement inaugurant et développant ainsi ce qui en France est devenu un sous-genre de la comédie : la comédie burlesque[1039]. Don Cosme de Armenia (*El marqués del Cigarral*), don Blas de Villoria (*Peor es hurgallo*) et don Lúcas del Cigarral (*Entre bobos anda el juego*) – on les reconnaît déjà à leurs noms ridicules – deviennent sur la scène française Dom Japhet d'Arménie, dom Blaize-Pol, marquis de la Victoire (*Le Marquis ridicule*) et Dom Bertrand de Cigarral. Les modèles espagnols originaux comme les imitations françaises ont en commun d'être de riches héritiers. Don Blas / dom Blaize et don Lúcas / dom Bertrand sont pour cette raison le parti idéal pour les filles de pères nobles mais sans fortune cherchant à assurer l'avenir de leur fille voire de toute la famille par un mariage intéressé. À son tour, pour le *figurón*, ce mariage est l'occasion d'accéder aux cercles de la haute société, de sortir de ce que Maria Grazia

[1038] En effet, comme don Payo de Cacabelos n'est qu'un *figurón* joué par un autre personnage, il est aussi considéré dans la littérature espagnole comme une « contrafigura del figurón », un *figurón* imaginé mais qui n'existe pas véritablement dans la *comedia* (voir LANOT 1980:142). C'est certainement pour cette raison – et par ignorance de la discussion entre les hispanistes – qu'Ursel Krämer considère que *L'Héritier ridicule* n'est pas une *comedia de figurón* mais d'intrigue : « Obwohl der Titel eine Figuron-Komödie vermuten ließe, handelt es sich eindeutig um eine Intrigenkomödie. » (KRÄMER 1976:95, n. 2).

[1039] Nous ne sommes pas d'accord avec l'opinion d'Edwin Place qui prétend que l'on ne peut en faire un genre à part entière étant donné que ni Scarron ni Thomas Corneille n'auraient compris le sens du *figurón* (Edwin PLACE., « Notes on the grotesque : the *comedia de figurón* at home and abroad », *Publications of the Modern Language Association of America*, LIV, 1939, p. 421). Il est vrai que le *figurón* n'est pas devenu en France un personnage correspondant. Ceci dit, nous considérons que les comédies nées du type de *comedia de figurón* ont développé un comique particulier et qu'elles forment bel et bien le sous-genre de la comédie burlesque.

Profeti désigne comme sa « condition périphérique »[1040] due à ses origines campagnardes[1041]. Mais le plus intéressant du *figurón* est son côté extravagant qui assure le comique dans les pièces de théâtre : outre sa lâcheté innée[1042], son apparence est ridicule à cause de son attachement à des modes anciennes[1043]. Ce personnage n'a pas progressé, et non seulement par rapport à ses vêtements, mais aussi dans sa pensée. Sa plus grande peur est que sa future épouse puisse le trahir. Pour cette raison, il cherche à vérifier avant le mariage qu'elle lui est fidèle et ne reçoit pas la visite d'un amant[1044]. Son comportement est généralement très éloigné de celui des conventions sociales de l'époque. C'est d'ailleurs ce qui a frappé Thomas Corneille dans l'exemple qu'en donne Rojas Zorrilla à travers son *figurón*, qui devient Dom Bertrand, dont il dit :

> Vous trouverez ses civilitez fort peu à l'usage de la Cour, sa façon de traiter l'amour assez particuliere, & ses raisonnements fort Proverbiaux, quoy qu'à cause de ses six

---

1040 PROFETI 1998:XXXIX.

1041 C'est le frère de Don Blas, don Diego, qui aborde justement ce qui se révèle être un désavantage pour le *figurón* : « erro mi Padre en criarle / siempre en Castilla vieja […] sin el arte / de la corte » (« cela a été une erreur de la part de mon père que de l'avoir toujours fait grandir en Castille-la-Vieille […] sans l'art de la Cour ». *Peor es hurgallo*, J. I, c'est nous qui traduisons). En effet, la remarque de Calabaças donne une idée du type d'homme que doit être don Blas : « Està Castilla la vieja / tan vieja ya, que le nacen / en vez de frutos y trigo / Don Quixotes y Refranes. » (« Castille-le-Vieille est déjà tellement ancienne qu'au lieu de fruits et blés, n'y naissent que des Don Quichottes et des refrains ». *Peor es hurgallo*, J. I, c'est nous qui traduisons). Dans *Le Marquis ridicule*, Don Sanche fait une remarque similaire lorsqu'il reconnaît : « Que les pères ont tort de tenir leurs enfans / Eloignés de la Cour, à se rouiller aux champs ! » (*Le Marquis ridicule*, I, 3). Don Sanche, lui aussi désigne son frère Dom Balize comme un « dom Quixotte » (I, 3).

1042 Dans *Entre bobos anda el juego*, le valet Cabellera fait une description très détaillée de son maître don Lucas del Cigarral qui s'avère être le contraire du canon de la beauté masculine de cette époque : très grand et maigre, émacié, avec des jambes trop courtes et le corps trop long, avec de longs pieds qui font voir l'os du gros orteil, un peu cagneux et un peu chauve, etc. (voir *Entre bobos anda el juego*, J. I, éd. 1998:11-14).

1043 Pour cette raison, il est souvent désigné comme un Don Quichotte. Dans les pièces espagnoles, une didascalie indique souvent comment il est habillé. Ainsi, don Cosme fait sa première entrée « ridículamente vestido de luto » (c'est-à-dire habillé ridiculement de deuil. *El marqués del Cigarral*, J. I, éd. 1858:310). À la fin, après la course de taureaux, il apparaît « armado ridículamente con un chuzo y una rodela » (« armé de manière ridicule avec une pique et un bouclier », J. III, éd. 1858:324).

1044 C'est le cas notamment dans *Peor es hurgallo* et dans *Entre bobos anda el juego*. Don Blas demande à son frère de faire des recherches sur sa fiancée (il lui donne des instructions dans une lettre). Il est convaincu que : « muger en Madrid bella / es mucho peligro, aviendo / tantos ojos que la vean. » et « Muger tan hermosa / quien didará que en Madrid / será Circe […] / quien dudará que ella (ay cielos) / pueda escuchar o admitir? » (« Une femme belle à Madrid est un grand danger, surtout quand il y a tellement d'yeux qui la regardent. », « Une femme tellement belle, qui ne va pas penser qu'elle est Circe ? Qui va douter qu'elle ne reçoive des faveurs ? » *Peor es hurgallo*, J. II. C'est nous qui traduisons). Dom Blaize hérite de cette même crainte, et comme son modèle espagnol, il explique à son futur beau-père « qu'en un logis où dormira ma femme, / De mon consentement ne dormira corps d'ame ; / Par corps d'ame j'entens tous parens, tous amis, / Tous valets : même aussi, s'il m'est ainsi permis, / Tous chiens, chats et chevaux mâles, toute peinture / Qui représente au vif masculine figure. / Sans doute vous direz, et vous direz bien vrai, / Que je suis fort jaloux ; mais je m'en sais bien gré. » (*Le Marquis ridicule*, II, 5).

> mil & tant de ducats de rente, il prétende passer pour honneste homme. Son caprice est toute sa raison, & il s'esloigne si fort en toutes choses de la pratique ordinaire, qu'au lieu que les autres donnent quittance de l'argent de leur mariage, il la donne de sa femme. Ce point seul d'extravagance m'a semblé si plaisamment imaginé, qu'il m'a fait resoudre à traiter un sujet qui d'ailleurs est si foible, qu'à peine m'a t'il pû fournir dequoy remplir les trois premiers Actes. Vous reconnoistrez cette verité si jamais vous lisez cette Comedie dans son veritable Autheur D. Francisco de Roxas, sous le tiltre de *Entre bobos anda el juego*.[1045]

L'impression de Scarron sur don Cosme est similaire. Ainsi, dans la liste des personnages de son adaptation, il précise en indiquant la qualité de dom Japhet : « fou de l'Empereur Charles Quint »[1046]. Scarron considère donc ce personnage comme fou, ce qui lui fournit un sujet intéressant à transposer sur la scène française.

Ajoutons que le parler de ce « fou » – étant un mélange de latinismes et d'argot enrichi de cultismes mal employés où s'intègrent des néologismes et des jeux de mots – a sans doute beaucoup inspiré Scarron et Thomas Corneille. Ainsi, Dom Japhet – réputé comme étant le premier personnage principal absolument grotesque – utilise-t-il dans la pièce de Scarron tout un lexique de mots souvent à base de néologismes burlesques dérivés du latin ou à drôle de consonance. Sans doute Scarron a-t-il créé avec beaucoup de plaisir et de fantaisie ce vocabulaire burlesque qui lui est propre et qui a tant amusé le public de l'époque. Des termes comme « démétaphoriser », « loquelle » ou « trepudier » sont prononcés par Dom Japhet dans son premier dialogue avec Le Bailly[1047]. De même, les noms à sonorité bizarre que portent les valets – Torribio Poncil ou Dom Roc Zurducaci – et les noms à consonance indienne que dom Japhet cite et qui se caractérisent par une succession des consonnes 'k' et 'z' – Cacique Uriquis, Azatèque, Chicuchiquizeque[1048] – contribuent-ils à cette dissonance au niveau du langage de cette pièce[1049]. Notons cependant que les innovations linguistiques de Scarron ne font que reproduire ce que Castillo Solórzano et Rojas Zorrilla avaient présenté à leur public dans leurs *comedias*.

1045 « Épître », *Dom Bertrand de Cigarral*, 1652.

1046 Voir la liste des acteurs dans *Dom Japhet d'Arménie*, éd. 1967:5.

1047 *Dom Japhet d'Arménie*, I, 2, v. 78 et 79, v. 81, v. 100 et 101, éd. 1967:10-13.

1048 Voir *Dom Japhet d'Arménie*, I, 2 et 3.

1049 Pour plus de détails sur le style comique et la rhétorique dans cette comédie, voir l'introduction de Robert Garapon à l'édition de *Dom Japhet d'Arménie* (Paris, Didier, 1967:XXI-XXVII) ainsi que son œuvre sur *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français*, Paris, Colin, 1957.

Don Cosme se faisait aussi mal comprendre par le maire du village que Dom Japhet par le bailli[1050].

Comme si toutes les tares du *figurón* n'étaient pas suffisantes, Thomas Corneille en rajoute au pauvre dom Bertrand de Cigarral. Outre les nombreux maux qui l'affectent[1051], il a le défaut d'être poltron, caractéristique qu'il a sûrement héritée des *graciosos* espagnols[1052]. En fait, ce trait de caractère sert à l'auteur pour justifier sa fin. Dans la pièce de Rojas Zorrilla, le couple qui se marie est pauvre ! Ayant appris que sa fiancée le trompe avec son propre cousin, lequel n'a pas d'argent, le *figurón* la lui cède et, comme pour se venger, les laisse seuls face à leur destin. Cette situation ne pouvait être reproduite telle quelle en France. Thomas Corneille change donc la fin en faisant croire à dom Bertrand que sa fiancée divague. N'en voulant plus, il craint cependant les foudres de son futur beau-père s'il ne se marie pas avec Isabelle comme convenu. Pour cette raison, il cède la jeune fille à son cousin en lui remettant une rente pour assurer leur avenir.

Bien que Thomas Corneille ait « corrigé » la fin pour plus de convenance, ni lui ni Scarron n'ont rien changé pour s'approcher des règles dramatiques françaises. À l'exception du *Marquis ridicule* qui évolue dans un cadre plus restreint se limitant à la seule ville de Madrid, les deux autres comédies mettent en scène des personnages qui changent soudainement de lieu (*Dom Japhet d'Arménie*) ou voyagent de ville en ville (*Dom Bertrand de Cigarral*) où le lieu d'action change d'un acte à l'autre[1053]. Thomas Corneille est d'ailleurs conscient du fait que sa comédie ne respecte pas l'unité de lieu. Il en avertit son dédicataire, justifiant ce défaut par la nature de son modèle :

[1050] Lorsque le maire ne comprend pas sa question, il constate : « A la plebeísma / Está templado el Alcalde. / ¿No entiende de prosa crítica? » (« Ce maire est habitué au langage le plus populacier. Vous ne comprenez rien en prose critique ? » *El marqués del Cigarral*, J. I, éd. 1858:312. C'est nous qui traduisons). Cf. *Dom Japhet d'Arménie*, I, 2.

[1051] Voir *Dom Bertrand de Cigarral*, I, 2. Questionné sur l'humeur de son maître, Guzman explique à Jacinte qu'elle : « N'en est pas fort commune, / Gaye ou triste, selon les changemens de Lune, / Quoy qu'il gouste en tout temps assez peu de repos ; / Car il est attaqué de tant & tant de maux, / Qu'outre ceux que le corps éprouve accidentaires / Il en pourroit compter cinq ou six ordinaires. / Il mouche, il tousse, il crache en poûmon malaisé, / Pour fluxions sans cesse il est cauterise, / Gouteux ce que doit l'estre un Gouteux d'origine, / Toûjours vers le poignet muny de la plus fine. »

[1052] En revanche, Don Lucas savait très bien se produire en duel et connaissait parfaitement les différents types d'épée.

[1053] En effet, comme dans la pièce espagnole, les personnages se trouvent d'abord à Madrid et font un voyage en plusieurs étapes en direction de Tolède. Ainsi, dans *Dom Bertrand de Cigarral*, l'acte I se passe à Madrid et les quatre autres actes à Yllescas où les personnages font une pause avant de reprendre le voyage vers Tolède. Thomas Corneille a ainsi supprimé un lieu de la *comedia* de Rojas Zorrilla où les personnages, après avoir passé la deuxième *jornada* à Illescas, se trouvent dans la troisième *jornada* en chemin vers Cabaña où ils arrivent à la fin de l'acte.

> Peut-estre que vous me blâmerez de ne m'estre pas assez estroitement attaché à ces loix severes du Theatre qui demandent un lieu fixe pour la Scene, & que vous trouverez estrange que mon premier Acte se passe à Madrid, & les autres dans l'hostellerie d'Yllescas, moitié chemin de Madrid à Tolede, mais souvenez-vous que je marche sur les pas d'un Espagnol, & que comme l'unité de lieu, & l'observation des vingt & quatre heures sont des regles que le fameux Lope de Vega a tousjours negligées, jusqu'à faire exprés un *Arte nuevo de hazer Comedias*, tous ceux qui ont escrit apres luy ne s'en sont pas mis davantage en peine, de sorte qu'au milieu d'une de leurs Journées ils font quelquefois peu de scrupule de passer d'un plein saut d'Angleterre en Allemagne, & de faire en moins d'un quart d'heure leurs Acteurs vieillissent de plus de dix années.[1054]

Les indications qui figurent dans le *Memoire de Mahelot* concernant *Dom Japhet d'Arménie* et *Dom Bertrand de Cigarral* montrent que les décorateurs étaient préparés pour donner au public l'illusion de plusieurs lieux dans ces deux pièces[1055]. Le fait que l'on sache que ces comédies ont reçu toutes deux un très bon accueil du public, même au-delà des années 1650[1056], permet de constater que l'application des règles dramatiques était à ce moment moins rigoureuse – en tous cas pour les comédies. Néanmoins, les dramaturges les gardaient à l'esprit, comme le prouve le commentaire de Thomas Corneille dans son épître.

Si au début de ce chapitre, on a posé la question de savoir pourquoi Scarron ne fait plus intervenir ni « Jodelet » ni « Philipin » dans le rôle du valet qui porte leur nom après *L'Héritier ridicule*, la réponse réside dans le type même de *comedia* dont l'auteur s'inspire à partir de ce moment. En fait, l'importance du valet diminue radicalement avec l'apparition du *figurón* que les adaptateurs français reprirent comme personnage. Le rôle comique était dorénavant endossé par lui au lieu d'un valet « à la Jodelet ». Pourtant, ni l'acteur « Jodelet » ni l'acteur « Philipin » n'ont réellement disparu de la scène. Au contraire, c'était eux qui incarnaient le rôle du *figurón* : *Dom Japhet d'Arménie* ayant été créé à l'Hôtel de Bourgogne, c'est de Villiers (« Philipin »), membre de cette troupe, qui en interprète le rôle[1057]. Les deux autres pièces étant produites au Théâtre du Marais, c'est Julien Bedeau (« Jodelet ») qui interprète dom Bertrand et dom Blaize dans *Dom Bertrand de Cigarral* de Thomas Corneille et dans *Le Marquis ridicule* de Scarron. Le commentaire

---

1054 « Épître », *Dom Bertrand de Cigarral*, 1652.

1055 Sur la mise en scène de *Dom Japhet d'Arménie*, on apprend que le « Theatre est vilage jusque au troisieme acte qui Laisse voir des Bastimants un balcon du costé du roy une fenestre au dessus qui souvre Et ferme […] » (MAHELOT 2005: 332). Pour *Dom Bertrand de Cigarral*, le « Theatre est un cabaret deux porte fermantte […] il faut pour le premier acte un rideau devant le cabaret » (MAHELOT 2005:330).

1056 Nous avons déjà fait référence aux nombreuses reprises dont ces deux comédies ont été l'objet dans le chapitre 5.

1057 Voir GARAPON 1967:IX.

du valet Guzman sur la manière de parler de son maître dom Bertrand, qui le fait « nazillardement »[1058], ne laisse aucun doute sur « Jodelet » comme l'acteur en question.

2.2. Thomas Corneille et Boisrobert rejoignent la voie de la comédie 'à l'espagnole' *maintenue en Espagne* ouverte par Scarron

Bien que Scarron ait ouvert la voie des comédies 'à l'espagnole' *maintenues en Espagne* dans les années 1640 et que, dans cette deuxième phase, il ait contribué à développer ce genre notamment en adaptant des *comedias de figurón*, Thomas Corneille est l'auteur qui a le plus contribué à l'adaptation de *comedias de capa y espada* dans les années 1650 en les laissant dans leur contexte d'origine. De cette manière, il se distingue de son frère Pierre Corneille qui a toujours « habillé à la française » dans le but de ne laisser aucune trace des origines de ses sujets espagnols. Ensuite, Boisrobert a également repris cette forme d'adaptation en écrivant *L'Inconnue*. Quant à la dernière adaptation de Scarron, *La Fausse Apparence*, elle ne s'est pas cette fois inspirée d'une *comedia de figurón* mais d'une comédie de cape et d'épée, l'auteur semblant ainsi s'approcher des créations des deux autres dramaturges.

Mais revenons à la première comédie 'à l'espagnole' de Thomas Corneille – *Les Engagemens du hazard* – et aux termes de son épître. Selon l'auteur lui-même, cette comédie n'était qu'« un premier essay » qu'il ne considérait pas assez bon pour être imprimé. Néanmoins, à la demande insistante de son dédicataire, il décide de publier la pièce quelques années plus tard en 1657, comme il l'explique dans l'épître :

> je faisois dessein de n'en permettre jamais l'impression ; mais vous vous y opposastes si fortement pour l'interest du fameux D. Pedro Calderon, qui a traité cette Comedie avec tant d'esprit, sous le mesme tiltre de *Los empeños de un a caso*, que tout ce que je pûs obtenir, ce fut la liberté d'y changer ce que j'y trouvois de plus foible, & pour me faciliter les moyens de le faire avec succez vous me fistes remarquer que comme les Espagnols ne renoncent pas aisément à leurs premieres Idées quand elles ont esté suivies de quelque bonheur, le mesme Calderon avoit fait une autre Comedie intitulée, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, qui avoit tant de rapport avec la mienne, qu'il ne me seroit pas difficile d'en tirer dequoy fournir à ce que j'en retrancherois de languissant. Ainsi de cet amas d'intrigues qui la soûtiennent jusques à la fin, j'en choisis ce que j'y trouvay de plus agreables surprises, pour en faire un Acte tout nouveau.[1059]

[1058] Voir *Dom Bertrand de Cigarral*, I, 2.

[1059] « Epistre », *Les Engagemens du hazard*, 1657. Notons au passage que Thomas Corneille reproduit ici une information de son dédicataire qui n'est pas tout à fait correcte : *Casa con dos puertas, mala es de guardar* n'a pas été écrite après le succès de *Los empeños de un acaso*, comme le croyait le dédicataire,

Thomas Corneille a donc retravaillé cette première pièce en l'enrichissant de la deuxième *comedia* de Calderón de la Barca pour un acte complètement recomposé. Une analyse comparative des deux textes français et espagnol permet de constater que c'est au quatrième acte que l'auteur français a inséré une partie de l'intrigue qui se trouve dans la deuxième *jornada* de *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. Cette modification déclarée nous révèle à quel point le texte d'une comédie pouvait être retravaillé et s'éloigner ainsi de la pièce de théâtre que le public français avait déjà vue sur scène.

Mais cet épître de Thomas Corneille met aussi en lumière deux autres phénomènes qui ont marqué cette dernière phase des comédies 'à l'espagnole'. S'expliquant sur les retouches qu'il a entreprises dans *Les Engagemens du hazard*, il commente :

> mais je ne prévoyais pas que ce sujet, qui estoit demeuré jusques-là incognu, malgré *Les Fausses Veritez*, cesseroit incontinent de l'estre par l'adresse d'une des plus delicates Plumes de nostre Siecle, & que paroissant au Theatre avant ma correction, qu'une raison assez forte m'obligeoit à garder encore quelque temps dans mon cabinet, il pourroit faire soupçonner d'avoir porté envie à sa gloire, par la conformité qui s'y trouve avec *Les Engagemens du Hazard* que je vous presente. J'avoüe que ce soupçon me semble avoir je ne sçay quoy d'odieux, dont je ne sçaurois souffrir la tache, & je ne vous offre pas tant ce Poëme pour vous interesser à sa protection, qu'afin d'avoir droit de vous prier de rendre témoignage de la verité. Il n'y a personne qui le puisse mieux que vous, vous cognoissez jusques au fond de mon ame, & vous pouvez répondre pour moy, que quand je n'estimerois pas tous ceux qui écrivent aujourd'huy pour la Scene au point que je les estime, je suis trop persuadé qu'il n'est pas tout-à-fait beau de marcher sur les pas d'autruy, pour avoir jamais la pensée de m'engager à un deßein où j'aurois esté prévenu. Ayez donc la bonté de détromper ceux que vous verrez dans l'erreur que j'aye emprunté de *L'INCONNUE* ce qu'il y a icy d'incidens semblables, & les asseurez que j'honore trop particulierement son illustre Autheur, pour ne luy laisser pas toûjours l'avantage entier de ses sujets.[1060]

On apprend tout d'abord que cette deuxième *comedia* dont Thomas Corneille s'est inspiré pour sa première création se révèle être une pièce déjà adaptée à la scène française. Souvenons-nous que d'Ouville avait créé ses *Fausses Véritez* à partir de *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. Selon Thomas Corneille, cette adaptation française – créée au début des années 1640 – était tombée dans l'oubli et « incognu » du public des années 1650. Ce même sentiment a probablement été partagé par l'autre dramaturge qu'il évoque dans son épître sans toutefois le désigner par son nom au sujet de *L'Inconnue* (cette information permet de savoir que l'autre dramaturge est Boisrobert) qui s'inspire de cette même *comedia* de Calderón de la Barca. Par conséquent, un fait nouveau apparaît ici :

---

au contraire, elle a été écrite bien avant, en 1629, tandis que *Los empeños de un acaso* date de 1639 (voir REICHENBERGER 1979:239).

[1060] « Epistre », *Les engagemens du hazard*, 1657.

celui de la reprise d'un sujet espagnol déjà adapté par le passé. Dans le cas présent, le modèle initial de d'Ouville aura été repris deux fois de suite : par Boisrobert et Thomas Corneille !

Puis cette épître nous apprend que Thomas Corneille a décidé de retarder la publication de sa pièce lorsqu'il apprend la sortie de *L'Inconnue* afin d'éviter toute concurrence déloyale envers Boisrobert[1061]. Considérant que « marcher sur les pas d'autruy » n'est pas un acte honorable, il demande à son dédicataire de témoigner en sa faveur pour prouver sa droiture d'esprit. Thomas Corneille a donc visiblement voulu faire taire toute forme de contestation. Admiratif du talent de Boisrobert dont il dit qu'« il tourne les choses d'une maniere si galante, [qu']il donne tant d'agréement aux inventions les plus steriles & les plus déreglées des Originaux Espagnols, qu'il n'appartient qu'à luy seul d'en faire des Copies qui les affacent »[1062], il se garde d'affronter « un si redoutable Rival », comme il l'appelle. Comment interpréter les précautions qu'il prend pour expliquer sa démarche tout en niant avoir voulu concurrencer le travail d'un autre ? La réponse se trouve dans le climat de concurrence qui s'était développé entre les dramaturges à cette époque. En effet, si l'on considère les comédies 'à l'espagnole' créées autour des années 1654/1655 – au moment où Boisrobert faisait représenter son *Inconnue* et Thomas Corneille avait écrit son épître –, on constate que c'est justement à cette période où se concentre la création de différentes comédies inspirées d'une même source espagnole. Ainsi, en 1654, sont créées à l'Hôtel de Bourgogne *Les Généreux Ennemis* de Boisrobert et *L'Écolier de Salamanque ou les Généreux Ennemis* de Scarron qui se fondent toutes les deux sur la même *comedia* de Rojas Zorrilla, *Obligados y ofendidos, y gorrón de Salamanca*. Un an plus tard, au Théâtre du Marais, apparaît une troisième pièce, une fois de plus tirée de la même *comedia*, mais sortie de la plume de Thomas Corneille : *Les Illustres Ennemis*. Le même phénomène se répète quelques mois plus tard : en 1655, l'Hôtel de Bourgogne crée *Le Gardien de soy-mesme* de Scarron au même moment que le Théâtre du Marais donne *Le Geôlier de soy-mesme* de Thomas Corneille. Les deux comédies s'inspirent de la même *comedia* de Calderón de la Barca. Étant donné que leur action se déroule à l'étranger, nous les traiterons dans le chapitre suivant.

[1061] *L'Inconnue* ayant été créée en 1654, Thomas Corneille a attendu trois ans pour publier sa comédie en 1657.

[1062] « Epistre », *Les Engagemens du hazard*, 1657.

Cette troisième phase nous met donc en présence de deux phénomènes qui n'étaient pas apparus jusqu'alors : d'un côté la reprise de modèles espagnols ayant été antérieurement adaptés par un autre dramaturge, de l'autre l'adaptation multiple et simultanée d'une même *comedia* par plusieurs auteurs se faisant concurrence. Comment expliquer cet intérêt pour une ancienne pièce ou pour une même pièce ? Le théâtre espagnol disposait pourtant d'assez de *comedias* pour que chaque auteur puisse y puiser le modèle de son choix. Quoi qu'il en soit, nous disposons ici d'un cas unique d'adaptations multiples à partir d'une seule source pour tenter d'en appréhender les différences de traitement entre les auteurs et la présence d'éléments de transculturalité.

2.2.1. Temps des reprises, temps des concurrences

Après avoir fait représenter sa première comédie dont, comme on l'a vu, il n'était pas entièrement satisfait, Thomas Corneille donne un an plus tard une autre comédie, *Le Feint Astrologue*. Cette pièce a la particularité d'être la première adaptation d'un même modèle espagnol. *Le Feint astrologue* se fonde sur *El astrólogo fingido* de Calderón de la Barca, pièce initialement transposée par d'Ouville cinq ans auparavant sous le titre *Jodelet astrologue*. Thomas Corneille ne se prononce pas sur les motivations qui l'ont conduit à reprendre justement cette *comedia*. Bien qu'il indique dans sa dédicace sa source et les références bibliographiques, comme on a pu le constater dans l'étude des prologues[1063], il ne fait aucune référence à la pièce de son prédécesseur[1064]. Était-elle déjà tombée dans l'oubli, comme il le prétendait plus tard à propos des *Fausses Véritez* dans l'épître des *Engagemens du hazard* ? La comédie de d'Ouville avait pourtant remporté beaucoup de succès avec Jodelet dans le rôle principal et le thème de l'astrologie comme source de curiosité jusqu'alors peu traité dans les pièces de théâtre. Il serait donc étonnant que le public n'ait gardé aucun souvenir de cette pièce. Quoi qu'il en soit, Thomas Corneille a décidé de reprendre cette *comedia*. Selon Alexandre Cioranescu, cette reprise s'explique

[1063] « Si vous avez la curiosité de la lire en original, & de voir si j'ay bien exactement suivy mon guide Espagnol, vous la trouverez dans la seconde partie de celles de Calderon, qui l'a traitée sous le mesme tiltre de *El Astrologo Fingido*. » (Dédicace, *Le Feint Astrologue*, 1651). Voir aussi le chapitre 6.

[1064] Dans cette première épître, il ne fait aucune allusion non plus au roman des Scudéry. Il est pourtant évident qu'il l'ait connu avant d'écrire sa pièce et que le roman ait entraîné quelques changements que Thomas Corneille a repris par rapport au modèle espagnol (pour une comparaison très détaillée des vers qui s'inspirent du roman *Ibrahim et l'Illustre Bassa*, voir l'annexe 3 dans l'édition critique du *Feint Astrologue* réalisée par Nathalie Conan sous la direction de Georges Forestier, Paris, CRHT, 2007). De plus, à partir de l'édition de 1661, il fait allusion au dit roman.

tout simplement par le fait que le jeune auteur « cherche le succès […]. Pour être sûr qu'il trouve ce qu'il cherche, il le prend là où le succès est déjà prouvé. »[1065]

Le cas de la reprise de Boisrobert est différent. Lorsqu'il choisit de réadapter *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, il avait déjà produit quatre comédies 'à l'espagnole'. Il n'était pas un débutant. Des auteurs comme Tirso de Molina, Lope de Vega et Rojas Zorrilla avaient été ses illustres modèles. Les raisons qui l'on conduit à adapter en 1654 une *comedia* de Calderón de la Barca que son frère avait déjà adaptée au théâtre quatorze ans plus tôt demeurent cependant inconnues. À l'instar de Thomas Corneille, Boisrobert ne mentionne pas dans l'épître de *L'Inconnue* que cette pièce est une reprise déjà traitée par son frère quelques années plus tôt. Il se limite à présenter son ouvrage dont il dit qu'il « est tout plein de surprises agreables » et à souligner qu'il « a faict tant de bruit souz un autre tiltre sur tous les Theatres d'Espagne & d'Italie »[1066]. Aucune référence à la première adaptation française n'est donc faite. Pourquoi ce silence d'autant plus que son frère est toujours en vie[1067] ? D'ailleurs, pourquoi avoir repris une pièce de son frère ? Aucun élément ne permet de répondre à la première question. En revanche, nous savons de la part de Thomas Corneille (voir son épître des *Engagemens du hazard*) que la pièce de d'Ouville, *Les Fausses Véritez*, avait été oubliée du public dans les années 1650. Le moment d'une réadaptation était donc venu et Boisrobert semble avoir apprécié l'intrigue pleine de « surprises agreables ».

La principale différence entre ces deux reprises – *Le Feint Astrologue* et *L'Inconnue* – par rapport à la version initiale de d'Ouville réside dans le fait qu'elles relèvent d'un mode d'adaptation différent. On se souviendra que d'Ouville a toujours transposé le lieu de l'action des comédies 'à l'espagnole' en France. Thomas Corneille et Boisrobert, en revanche, ont laissé l'action dans son ambiance d'origine, en Espagne. Le seul petit changement opéré par Boisrobert est d'avoir transféré l'action du petit village d'Ocaña dans la capitale espagnole, mieux connue du public français[1068]. Par conséquent, les deux

---

1065 CIORANESCU 1983:279.

1066 « A Monseigneur le Cardinal de Mazarin », *L'Inconnue*, 1655.

1067 On ignore la date exacte de la mort d'Antoine Le Métel d'Ouville qui se situe entre 1655 et 1657. *L'Inconnue* ayant été créée en 1654, d'Ouville était donc en vie.

1068 En effet, Ocaña était une ville près d'Aranjuez où se trouvait la résidence d'été des Rois. Le public espagnol connaissait bien ce lieu, proche aussi d'un grand lac salé appelé la mer d'Ontígola. Pour un auditoire français, cet endroit n'avait aucune signification, tandis que Madrid renvoie à la capitale espagnole.

ambiances entre l'adaptation d'origine et les reprises diffèrent, l'une étant parisienne pour d'Ouville, l'autre étant madrilène pour Thomas Corneille et Boisrobert.

Les trois adaptations presque simultanées de la pièce de Francisco de Rojas Zorrilla *Obligados y ofendidos* dans les années 1654-1655 se distinguent également par leur mode d'adaptation. Pour cette raison, nous les traiterons dans deux sections différentes. Comme si le théâtre espagnol n'avait pas suffisamment de matériel à proposer pour créer des comédies uniques, les dramaturges adaptateurs se disputaient les pièces sur fond de rivalité. À en croire les historiens, le premier à avoir choisi cette pièce espagnole pour l'adapter à la scène française est Scarron[1069]. Cependant, avant de la terminer, il en aurait fait une lecture dans un salon. Boisrobert, qui se trouva être dans l'auditoire, décida de reprendre la même *comedia* et de l'adapter lui aussi. Ainsi, furent écrites coup sur coup deux adaptations de la même *comedia*. En printemps 1654, la troupe de l'Hôtel de Bourgogne disposait des deux versions[1070] : celle de Scarron, *L'Écolier de Salamanque ou les Généreux Ennemis*, et celle de Boisrobert, *Les Généreux Ennemis* (on remarque que l'abbé ne s'était pas seulement inspiré de Scarron pour le choix de la pièce mais aussi pour celui du titre). Selon Tallemant de Réaux, les comédiens étaient prêts à représenter celle de Scarron quand Boisrobert fit jouer ses contacts de sorte que sa pièce passa en premier[1071]. Scarron ne manquera pas de condamner cette pratique dans l'épître de sa pièce dans laquelle il se plaint :

> On a hay ma comedie devant que de la connoistre. De belles Dames qui sont en possession de faire la destinée des pauvres humains, ont voulu rendre malheureuse celle de ma pauvre comedie. Elles ont tenu ruelle pour l'étouffer dès sa naissance. Quelques unes des plus partiales ont porté contre elle des factums par les Maisons, comme on a fait en sollicitant un procès, et l'ont comparée d'une grâce sans seconde à de la moutarde mêlée avec de la cresme.[1072]

1069 Voir PARFAICT 1746, VIII:105.

1070 Notons qu'il existe différentes théories sur les lieux où chacune des trois adaptations a été créée. Nous suivons ici la voie de Sophie Wilma Deierkauf Holsboer et de Lancaster. Roger Guichemerre, en revanche, maintient que Scarron a fait jouer sa pièce par les acteurs du Marais, tandis que les adaptations de Boisrobert et Thomas Corneille ont été jouées alternativement par la Troupe Royale (voir l'« Introduction » de Roger GUICHEMERRE, dans son édition de SCARRON, *L'Écolier de Salamanque*, Paris, STFM, 1995, p. XXX-XXXI. C'est aussi cette distribution des scènes que proposent les frères Parfaitct (PARFAICT 1746:105) et sur laquelle se fonde aussi Fritz Tenner (*François Le Metel de Boisrobert als Dramatiker und Nachahmer des spanischen Dramas*, vol. 1 : Die Tragikomödien, Leipzig, Wachsmuth, 1907), REYNIER 1970:9-10 et Morillot:1970:296).

1071 Voir TALLEMANT 1960:410.

1072 Épître, *L'Écolier de Salamanque*, éd. 1995:6.

Une rivalité existait donc entre les deux dramaturges qui faisaient représenter leur pièce respective par la Troupe Royale. L'Hôtel de Bourgogne et le Théâtre du Marais rentrèrent également en concurrence quelque temps plus tard. Selon Lancaster[1073], ce serait la troupe de ce dernier théâtre qui aurait demandé au jeune Corneille d'écrire cette pièce, *Les Illustres Ennemis*, laquelle fut représentée à partir du mois d'avril 1655[1074].

Au-delà des différences de style des trois auteurs relevées par Sophie Mégevand[1075], le transfert ou non du lieu de l'action constitue également une marque distinctive des trois adaptations : Boisrobert a décidé de changer le lieu de l'action et de le transférer d'Espagne au Portugal – nous considérons donc *Les Généreux Ennemis* comme une comédie 'à l'espagnole' à l'étranger. Scarron et Thomas Corneille, en revanche, ont préservé l'ambiance espagnole : *L'Écolier de Salamanque* se passe à Tolède et *Les Illustres Ennemis* à Madrid. Mais une différence importante les distingue aussi : alors que la pièce de Thomas Corneille est une comédie qui fait partie de notre corpus, la pièce de Scarron est désignée par son auteur comme une tragi-comédie. Finalement, on remarque que les trois dramaturges concurrents présentent des œuvres différentes – volontairement ou involontairement – à travers le choix du genre de la pièce et celui de l'ambiance retenue.

Sachant maintenant que la pièce de Thomas Corneille est la dernière à avoir été adaptée à la scène française, il n'est pas étonnant de constater que l'auteur ait voulu la distinguer des pièces concurrentes et précédentes. Une comparaison de l'intrigue de *Les Illustres Ennemis* avec celle d'*Obligados y ofendidos* révèle que la pièce française reprend le schéma de base de la *comedia* de Rojas Zorrilla à quelques légers changements près. Ceux-ci se révèlent être des contaminations d'une pièce de Calderón de la Barca[1076] : *El*

1073 Voir LANCASTER 1966, III-1:69-70.

1074 C'est Sophie Wilma Deierkauf Holsboer qui a reconstitué cette date (voir DEIERKAUF-HOLSBOER 1958:84).

1075 L'article de Sophie Mégevand traite des différences entre les trois créations et montre que la pièce de Scarron se démarque par le développement du comique, celle de Boisrobert par son accent sur le romanesque et celle de Thomas Corneille donnant plus de poids au thème de l'honneur (Sophie MEGEVAND, « Un phénomène original : trois adaptations simultanées d'une pièce espagnole », *Colloquium Helveticum*, VIII, 1988, p. 61-79).

1076 La pièce *Amar después de la muerte o el Tuzaní de la Alpujarra* a également été indiquée comme étant une source de Thomas Corneille pour écrire *Les Illustres Ennemis*. Alexandre Cioranescu montre cependant des réticences à accepter cette influence qui, selon lui, pourrait aussi venir d'une autre *comedia* espagnole (« son detalles de poca significación, que igual pueden venir de otras diez comedias, o de ninguna. », CIORANESCU 1954:185). Bien que Reichenberger, se fondant sur l'étude d'Emilio Cotarelo y Mori, « Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca » (*Boletín de la Real Academia Española*, 9, 1922, p. 67), fixe la date de la première représentation de cette pièce au 24 janvier 1633, Friedrich Wilhelm Valentin Schmidt déduit du contenu d'*Amar después de la muerte* que

pintor de su deshonra[1077]. Thomas Corneille a effectivement introduit des éléments de cette pièce tout en accentuant dans sa version, plus que ses concurrents, le thème de l'honneur. Cette option lui a valu la critique d'avoir créé une pièce trop invraisemblable[1078].

L'intrigue des deux pièces initialement traitées par d'Ouville montrent cependant une grande fidélité avec la *comedia* d'origine. On s'étonne presque de remarquer que *Le Feint Astrologue* et *L'Inconnue* reprennent le sujet espagnol parfois plus fidèlement que d'Ouville ne l'a fait. On se souviendra que d'Ouville s'efforçait de conformer ses pièces le plus possible aux règles dramatiques en vigueur. Ainsi, en adaptant *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, il avait supprimé les deux premières scènes où Lisardo et Marcela se retrouvaient secrètement dans un champ. Étant donné que ces deux scènes se passaient à l'extérieur d'Ocaña, d'Ouville avait opté, pour se rapprocher de l'unité de lieu, de délimiter l'action au cadre interne de la ville[1079] comme le proposera quelques années plus tard Pierre Corneille dans son discours sur les trois unités[1080]. À l'inverse de son prédécesseur, Boisrobert reprend les deux premières scènes telles qu'elles apparaissent dans le modèle et n'opère aucun changement par rapport aux règles dramatiques[1081]. L'adaptation d'*El astrólogo fingido* par Thomas Corneille se révèle être elle aussi plus fidèle à l'original espagnol que le *Jodelet astrologue* de d'Ouville. Suivant la mode lancée par Scarron dans les années 1640 de donner une place prépondérante à un valet nommé Jodelet et joué par l'acteur « Jodelet », d'Ouville avait transformé en 1645 la *comedia* de Calderón de la Barca de telle manière que ce n'était plus le maître qui se faisait passer pour astrologue,

---

l'action a lieu pendant la régence de Marie-Anne d'Autriche, c'est-à-dire après la mort de Philippe IV, survenue en 1665 (voir F.W.V. SCHMIDT, *Die Schauspiele Calderón's*, Elberfeld, Friederichs, 1857). Dans ce cas, il paraît peu probable que la *comedia* ait existé au moment où Thomas Corneille écrivait *Les Illustres Ennemis* autour de 1654/1655. Par ailleurs, la publication la plus ancienne que l'on connaisse de nos jours de cette *comedia* est celle qui paraît dans la *Quinta Parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, Barcelona, Antonio la Caballería, 1677. Elle est donc postérieure à la comédie 'à l'espagnole' du jeune Corneille.

1077 Cette *comedia* est parue dans la *Parte cuarenta y dos de comedias de diferentes autores*, Zaragoza, J. de Ybar, 1650.

1078 C'est entre autres le constat de José Manuel Losada Goya : « Même si le jeune Corneille a mieux vu que Boisrobert et Scarron où résidait le véritable problème du point d'honneur, le traitement qu'il lui a réservé pèche par manque de vraisemblance. » (LOSADA GOYA 1999:404. Pour une étude des *Illustres Ennemis* voir aussi MARTINENCHE [1900] 1970:353-361).

1079 Concernant les changements opérés par d'Ouville, voir le chapitre 8.

1080 Voir CORNEILLE, *Discours sur les trois unités*, éd. Louvat / ESCOLA, Paris, Flammarion, 1999, p. 150.

1081 Boisrobert reprend en effet très fidèlement l'action du premier *cuadro* de la *comedia*, comme on peut le constater en lisant les deux premières scènes de son adaptation (voir *L'Inconnue*, I, 1-2 et cf. *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, J. I.).

comme dans la *comedia*, mais le valet. Ainsi, Jodelet avait plus de poids et d'importance, ce qui l'amenait par son double rôle à assurer une bonne partie du comique[1082]. Thomas Corneille ne reprend donc pas l'idée de d'Ouville. Au contraire, il reste fidèle à ce que lui proposait le modèle caldéronien : dans sa pièce, c'est le maître, don Fernand, qui se fait passer pour astrologue (sur les conseils du valet qui propose cette idée dans la situation embarrassante qui les réunit) tandis que le rôle de Philipin se limite à celui du valet. Selon les critiques, la pièce trouve ainsi plus de vraisemblance que celle de d'Ouville, surtout dans le dénouement[1083].

Une autre différence entre les adaptations de Thomas Corneille et Boisrobert et celles de d'Ouville concerne l'acteur qui interprète le personnage du valet. Ce n'est pas « Jodelet » qui joue le rôle du valet, mais de Villiers. Celui-ci tient le rôle d'une grande partie des valets des comédies 'à l'espagnole' créées dans les années 1650 parmi lesquelles se trouvent celle du *Feint Astrologue* de Thomas Corneille et celle de *L'Inconnue* de Boisrobert. Dans les deux comédies, le public est toujours averti que le valet sur scène se prénomme Philipin (lequel est toujours interprété par de Villiers). Comme on l'avait déjà constaté pour le valet dans *L'Héritier ridicule*, son entrée ou sa présence sur scène est toujours soulignée par les autres personnages. Dans *Le Feint Astrologue*, c'est son maître qui se dirige vers lui dès le début de la pièce en s'exclamant :

> Que ce que tu me dis m'embarrasse l'esprit !
> Est-il vray, Philipin ?
>
> (*Le Feint Astrologue*, I, 1, v. 1-2, éd. 2007:126)

Dans *L'Inconnue*, Don Felix s'adresse aussi à son valet en l'appelant par son nom :

> Justes dieux qu'elle est belle !
> Que son port est divin, sa grace naturelle !
> Qu'elle a pour m'engager de surprenans appas,
> Qu'en dis-tu Filipin, ne l'admires-tu pas ?
>
> (*L'Inconnue*, I, 2, v. 61-64, éd. 2009:12)

[1082] Voir le chapitre 9.3.

[1083] Curieusement, la comédie de Thomas Corneille n'a bénéficié que d'un court succès pendant le temps qu'elle fut représentée au début des années 1650 ; elle n'a ensuite plus été reprise par aucune troupe. En revanche, le sort de l'adaptation de d'Ouville a été plus heureux : *Jodelet astrologue* figure dans le répertoire des pièces que la Troupe Royale a interprétées plusieurs fois à partir de 1670 (voir MAHELOT 2005:214).

Les auteurs montraient donc un intérêt à faire savoir au public qui était ce valet qui allait les distraire. Il est certain que de fortes attentes reposaient sur le personnage de Philipin. Si Thomas Corneille a exploité le comportement et les gestes de Philipin pour créer des situations comiques[1084], Boisrobert a développé son rôle en lui accordant deux scènes entièrement nouvelles dans *L'Inconnue*. Il s'agit de la cinquième et de la sixième scène du deuxième acte. Dans la première, Philipin est seul en train de se plaindre du ridicule qu'il fait cherchant au nom de son maître une femme qu'ils méconnaissent tous deux :

> J'ay desja fait enqueste assez habilement,
> Par cent logis garnis ; mais inutilement,
> Demandant une Dame, & disant que j'ignore,
> Son nom & son pays, & son visage encore,
> On me vient rire au nez, crois-tu par ce biais,
> La descouvrir ? dit-on, peste soit le niais !
> Voilà l'employ mignon où mon maistre m'occupe,
> Se tourmentant fort peu si je passe pour duppe,
> Pourveu qu'il donne ordre, & qu'il dise va là,
> Cours, travaille, enquiers-toy, fay cecy, fay cela,
> […]
> J'ay couru tout Madrid, & retourne au logis :
> Las comme un pauvre chien sans avoir rien appris.
>
> (*L'Inconnue*, II, 5, v. 572-585, éd. 2009:37)

Ce monologue de Philipin n'est au fond qu'une merveilleuse tactique pour le faire entrer en contact avec le public. En fait, le valet en fait son confident à qui il révèle les peines

---

[1084] Voir par exemple les efforts que fait Philipin pour taire un secret devant son maître :

> PHILIPIN
> Qu'un secret à garder est un pesant fardeau !
> Il me pese, il m'étouffe, & je me persuade,
> Si je le tais long-temps, que j'en seray malade.
> D. FERNAND
> Et bien ? de ma disgrace as-tu sçeu la raison ?
> Lucrece a-t'elle ailleurs engagé sa franchise ?
> Est-ce haine, est-ce orgueil qui fait qu'on me méprise ?
> Tu ne me répons rien ! es-tu sourd, ou sans voix ?
> Pourquoy grincer les dents, & te serrer les doigts ?
> Parle, es-tu possedé ?
> PHILIPIN :
> Monsieur, laissez-moy faire.
> […]
> Je tâche de me taire.
> (*Le Feint Astrologue*, I, 3-4).

Il est évident que Philipin a joué le comique en faisant des grimaces qui ne passaient sans doute pas inaperçues auprès du public.

qu'il endure en servant son maître dans des tâches qui l'exposent au ridicule, comme on vient de le voir. Ce rapprochement est d'autant plus astucieux que le public ne connaît aucun des personnages sur scène, tous censés être des Espagnols. Mais ils connaissent Philipin ; c'est un personnage familier, concret, l'un « des leurs » pour ainsi dire[1085]. L'autre scène que Boisrobert a intégrée dans sa pièce est la scène qui suit (II, 6). Elle se joue entre Philipin et la suivante Florette qui joue un tour au valet trop crédule et superstitieux. Cette scène montre des ressemblances avec une autre pièce de d'Ouville adaptée de Calderón de la Barca, *L'Esprit folet*. On se souviendra qu'elle traitait du thème de la superstition et de la peur des sorcières et autres êtres surnaturels.

Les différences que nous venons de montrer entre la première adaptation des pièces de Calderón par d'Ouville et celles réalisées postérieurement par Thomas Corneille et Boisrobert révèlent les choix personnels des auteurs – qui avaient en tête le goût du public – ou les choix imposés par la situation comme peut l'être la présence ou l'absence d'un acteur pour interpréter tel ou tel rôle. Il nous semble aussi qu'une autre variable entre en ligne de compte : l'évolution de la société. N'oublions pas qu'entre cinq et quatorze années se sont écoulées entre les adaptations, les deux créations des frères Le Métel étant les plus espacées. Dans ce cas, des évolutions dans les mœurs, le comportement ou le langage sont susceptibles d'apparaître. En effet, Monica Pavesio a montré que la politesse amoureuse dans la comédie française avait évolué dans les années 1640-1660. Les différentes adaptations de *Casa con dos puertas, mala es de guardar* lui ont permis de prouver que l'expression des sentiments dans les comédies ne correspondait pas seulement à ce que le texte espagnol proposait, mais aussi au concept de l'amour dans la société du moment[1086]. Analysant les propos amoureux des personnages dans la première adaptation, *Les Fausses Véritez* de d'Ouville, elle constate d'abord que :

> Le code galant est […] utilisé dans cette pièce, comme dans la plupart des comédies du premier tiers du XVIIe siècle, essentiellement comme moyen d'expression codifié d'un sentiment sincère. La galanterie inconséquente est montrée comme un jeu temporaire précédant la découverte de l'amour véritable, […] D'Ouville ne semble

[1085] On se souviendra d'une scène semblable dans *L'Esprit folet* de d'Ouville : le valet Carrille, arrivant chargé de tous les bagages de son maître, se plaignait de s'être perdu dans la capitale et d'avoir été trompé par ceux à qui il demandait son chemin (voir *L'Esprit folet*, II, 3). Cependant, Carrille racontait ses mésaventures à son maître et son ami. Il n'était pas en situation de confidence avec le public comme c'est le cas dans la pièce de Boisrobert.

[1086] Monica PAVESIO, « Les nouvelles conceptions de l'amour galant dans les comédies 'à l'espagnole' de d'Ouville, Boisrobert et Thomas Corneille », *Littératures classiques*, 58, 2006, p. 57-70.

> donc avoir d'autre propos que de peindre fidèlement les mœurs dans une perspective plus au moins réaliste.[1087]

Ensuite, elle souligne que le discours change entre les personnages dans l'adaptation de Boisrobert au niveau des codes de politesse amoureuse qui avaient évolué entre temps. Ainsi fait-elle remarquer concernant *L'Inconnue* :

> Il n'est plus question d'adoration respectueuse comme chez d'Ouville, mais de 'galantiser'. Les galants ne sont plus de cavaliers faisant leur éducation amoureuse, mais des hommes adroits et ingénieux qui confessent qu'à la beauté physique d'une jeune fille ils préfèrent sa vertu et la beauté de son âme.[1088]

Jean-Michel Pelous explique à ce sujet :

> Tandis que, du côté de Tendre, on s'acharne à chercher une impossible harmonie entre la perfection amoureuse et la vie dans le siècle […], la société mondaine, semble, surtout à partir de 1650, disposée à renoncer à l'espoir d'une béatitude absolue pour se contenter de satisfactions plus immédiates et plus éphémères. L'apparente stabilité du rituel 'tendre' ne doit pas faire illusion et, même si ce code amoureux continue, tant bien que mal, à prévaloir, beaucoup de choses ont changé depuis l'*Astrée*.[1089]

Cette nouvelle manière d'aimer ne nous est pas inconnue. Nous l'avons évoquée dans la section précédente au sujet de la comédie de Thomas Corneille *L'Amour à la mode*[1090]. Cette nouvelle philosophie de la galanterie était bien connue de Boisrobert et Thomas Corneille, grands assidus des salons de cette époque. Sachant qu'ils écrivaient pour un public qui connaissait et pratiquait cette « amour à la mode », les propos des personnages dans leurs comédies étaient parsemés d'idées correspondant à ce nouveau concept, se faisant ainsi un reflet de la société de l'époque.

1087 PAVESIO 2006:63.

1088 PAVESIO 2006:64. C'est en effet ce qu'exprime Don Remond face à Orante : « Qui n'aime que le corps, est indigne d'aimer, / Les autres qualitez qui vous font estimer, / Ont produit plus que tout ma légitime flame, / Iris n'a jamais eu cette beauté de l'ame ». (*L'Inconnue*, II, 4, v. 512-514, éd. 2009:34).

Cioranescu avait lui aussi constaté un rapprochement des expressions poétiques des personnages espagnols aux paroles élégantes des salons parisiens (« Las declamaciones y tiradas líricas son frecuentes en esta obra de juventud [de Calderón], en que luce a veces el más puro gongorismo. El imitador [Boisrobert] respeta su fondo y sus intenciones, a la vez que modifica sus expresiones, para acercarlas más a las maneras elegantes de los salones de París. » (CIORANESCU 1954:159-160).

1089 J.M. PELOUS, *Amour précieux, amour galant*, Paris, Klincksiek, 1980, p. 133.

1090 Voir la section 10.1.

2.2.2. Les dernières comédies 'à l'espagnole' : *La Fausse Apparence* et *Le Galand doublé*

Les dernières comédies 'à l'espagnole' *maintenues en Espagne* créées entre 1656 et 1659 sont beaucoup moins nombreuses. On ne compte que deux pièces : la dernière création de Scarron, *La Fausse Apparence* (créée à l'Hôtel de Bourgogne en 1657) et la dernière de Thomas Corneille, *Le Galand doublé* (créée par la même troupe en 1659). Adaptées selon le même procédé que les comédies que nous venons d'étudier, elles s'en démarquent cependant par le thème qui les caractérise. S'étant distingué par des pièces porteuses d'un comique burlesque, surtout après sa découverte des *comedias de figurón*, Scarron se lance dans les *comedias* à thème d'honneur pour sa dernière création, *La Fausse Apparence*. Un jeune caballero a surpris un autre homme dans le logis de sa maîtresse. La croyant infidèle, ce qu'elle nie catégoriquement, il se voit néanmoins obligé de la protéger contre son père et l'amène avec lui à Valence. Ce père déshonoré par l'enlèvement de sa fille ne tarde pas à arriver. À la fin de la comédie, les méprises sont levées et l'honneur de tous est rétabli. On aura remarqué que dans une telle histoire relativement grave, il y a peu de place pour le comique qui n'est assuré que par les domestiques, les maîtres étant trop occupés à régler leurs soucis. On regrette presque le manque d'un Philipin ou d'un Jodelet, mais il semble que Scarron ait voulu donner une comédie d'un autre style où l'attention n'est pas monopolisée par un valet faisant des siennes ou par un personnage qui brille par son extravagance[1091]. Ainsi, *La Fausse Apparence* ne s'inscrit pas dans la lignée des pièces connue du célèbre auteur. La plupart des critiques s'accordent à dire avec Martinenche que l'auteur « enlève à l'intrigue toute son ingéniosité, aux personnages tout leur coloris, à la forme tout son pittoresque. »[1092] Finalement, peut-être manquait-il à cette pièce un peu plus « de Scarron ».

Le Galand doublé est la dernière comédie 'à l'espagnole' de notre corpus. Elle clôt en quelque sorte une mode qui a perduré plus d'une vingtaine d'années. La particularité de cette pièce réside dans le fait que tout en se fondant dans les grandes lignes de l'intrigue de la pièce de Calderón, Thomas Corneille la transforme en y intégrant des situations et des

---

[1091] Alexandre Cioranescu ne peut s'empêcher de se demander pourquoi Scarron a entrepris l'adaptation d'une *comedia* qui ne correspondait pas à son goût ni à ses possibilités (« la comedia pierde todo su interés y sólo deja lugar a la curiosidad, que no nos es posible satisfacer, de saber por qué razón el escritor francés emprendió la adaptación de una comedia que no correspondía a su gusto ni a sus posibilidades. », CIORANESCU 1954:180).

[1092] MARTINENCHE [1900] 1970:391.

éléments connus d'autres comédies 'à l'espagnole'. Un jeune homme récemment arrivé à la capitale fait la cour sous deux identités différentes à deux jeunes filles qui, sans qu'il le sache, sont amies. L'une d'elles découvre son double jeu même si le jeune homme persiste à lui prouver le contraire[1093]. Ce qui rend cette intrigue plus amusante encore est le fait que le jeune homme est venu à la Cour pour se marier sans connaître sa future épouse qui se révèle être l'une des deux jeunes femmes dont il est tombé amoureux. En lisant la pièce, on reconnaît évidemment des situations qui rappellent *La Jalouse d'elle-mesme*. Les arrangements de la fin permettant au jeune homme de se marier avec la femme qu'il aime (dans la *comedia* au contraire, il était repoussé par tous) font penser aux modifications que Pierre Corneille a réalisées pour donner à son *Menteur* un dénouement heureux. *Le Galand doublé* apparaît comme un feu d'artifice d'astuces, de quiproquos et d'arrangements dramatiques que nous avons pu croiser dans les chapitres précédents. Le Jeune Corneille a ainsi réussi à donner une pièce enjouée, pleine de situations comiques grâce à l'imagination fertile du personnage principal.

Cependant, il semble que le goût du public pour des pièces romanesques à ambiance espagnole se tarisse à la fin des années 1660. L'inspiration d'auteurs à succès comme Scarron commençait-elle aussi à s'essouffler après plus d'une dizaine d'années de créations ininterrompues. La veine elle-même des comédies 'à l'espagnole', souvent faite de reprises comme on a pu le voir dans cette dernière phase, n'arrive-t-elle pas à épuisement ? Finalement, Thomas Corneille ferme la marche avec son *Galand doublé* qui fut la dernière comédie 'à l'espagnole' à être créée.

2.3. Prolongement et nouvelles variantes de la transculturalité

Dans la deuxième phase des comédies 'à l'espagnole', Scarron était le seul auteur à avoir maintenu le lieu de l'action en Espagne. À la suite de nos analyses, nous avions

[1093] Pour une description détaillée de la source de cette comédie – *Hombre pobre todo es trazas* de Calderón de la Barca – et une comparaison avec l'adaptation de Thomas Corneille, voir le travail de Georg Michaelis, *Die sogenannten "comédies espagnoles" des Thomas Corneille, ihr Verhältnis zu den spanischen Vorlagen und ihre eventuellen weiteren Schicksale in dem Schrifttum anderer Nationen*, Berlin, Emil Ebering, 1914. Nous regrettons que cet auteur n'ait pas réussi à publier l'intégralité de son travail qui rassemble quinze chapitres différents, chacun dédié à une pièce de Thomas Corneille adaptée d'une source espagnole et à sa fortune postérieure (voir le sommaire commenté, « Inhalt der gesamten Schrift », p. VII-XIV). Comme l'avertit l'auteur au début du seul chapitre publié sous le titre mentionné ci-dessus (il s'agit du chapitre 10 qui traite *Le Galand doublé*), la publication de tout son travail était prévue. Cependant, appelé à la guerre, il n'a pu donner que le chapitre 10 à son imprimeur, les autres chapitres nécessitant encore des retouches. Michaelis se proposait de les faire imprimer à son retour qui, malheureusement, ne semble pas s'être produit vu qu'aucun des autres chapitres n'a été édité.

identifié comme exemple de transculturalité le personnage de Jodelet interprété par l'acteur du même nom. Par la reprise de ses traits d'acteur pour habiller le personnage du valet qui pourtant était espagnol, nous avions montré qu'il en résultait un croisement culturel. Pour cette troisième phase, la donne change quelque peu. Tout d'abord, « Jodelet » n'interprète plus le rôle du valet « vedette » dans les comédies de Scarron. Le croisement culturel que nous avions rencontré dans les deux premières comédies de Scarron paraît donc un temps absent. Cependant, l'acteur de Villiers, dit « Philipin », le remplace en assurant le rôle du valet éponyme dans *L'Héritier ridicule* de Scarron. Celui-ci est également présent dans *Le Feint Astrologue* de Thomas Corneille et dans *L'Inconnue* de Boisrobert. Bien que de Villiers ne possédât pas le charisme et les traits caractéristiques de l'acteur « Jodelet » tels que sa voix « nazillarde » typique, il était systématiquement reconnu par tous, notamment à travers la répétition de son nom. Dans les trois comédies que nous venons de citer, son nom résonnait sur scène. La situation est donc pareille à la phase précédente : une intrigue se passant en Espagne avec des personnages ayant un comportement espagnol dont la nationalité est confirmée par des noms espagnols ou à consonance espagnole parmi lesquels se trouve un personnage défini comme français, bien connu du public, montrant un contraste avec les autres personnages sur scène tout en évoluant en parfaite symbiose avec le groupe. Une nouvelle fois, la transculturalité apparaît ici à travers le croisement d'éléments étrangers que l'auteur combine volontairement sur scène à travers la présence d'un élément appartenant à la culture du public (dans ce cas, l'acteur « Philipin ») dans une ambiance espagnole.

Outre la présence d'un personnage à racines françaises dans un contexte espagnol, nous avons pu constater d'autres croisements culturels dans l'emploi du langage : les personnages issus des *figurones* espagnols héritaient de leurs modèles un parler imitant le langage cultiste de la société espagnole. Mais tout en reprenant et imitant ce langage de l'espagnol, Scarron l'a développé dans sa propre langue. Les paroles de dom Japhet et de don Blaize entremêlent des néologismes et des expressions proches du burlesque, voire du grotesque, qui sont de l'invention de Scarron. La création de ce langage reprend le style utilisé dans la *comedia* tout en intégrant des expressions propres à la culture française, ce qui conduit à un nouveau croisement culturel cette fois au niveau du langage utilisé par des personnages se voulant espagnols !

Le croisement culturel dans le langage transparaît aussi dans les adaptations de Thomas Corneille et de Boisrobert. L'ambiance de leurs pièces se veut espagnole. Pour

assurer cette illusion, la ville espagnole où se passe l'action est le plus souvent mentionnée pour bien désigner le contexte, ainsi que les noms des personnages soulignant aussi l'ambiance espagnole. Mais comme nous avons pu le constater, le langage des personnages et leur concept de la galanterie et de l'amour correspondent aux pratiques de la société mondaine parisienne des années 1650. Même le langage de Philipin en tant que don Pedro de Buffalo imite le langage des Précieux français. Une fois encore, nous nous trouvons face à des personnages espagnols partageant également une mentalité française ! Se produit donc le phénomène inverse qui créait un air de transculturalité chez d'Ouville : si chez lui l'ambiance se voulait française avec des personnages se comportant en Espagnols, ici le contexte espagnol est volontairement préservé avec des personnages voyant leur comportement et surtout leurs idées influencées par celles qui régnaient dans la société française de l'époque.

La présence de transculturalité subsiste donc dans la troisième phase des comédies 'à l'espagnole' *maintenues en Espagne* dans le prolongement de ce que nous avions mis en évidence dans la deuxième phase à travers le rôle de Jodelet, et à l'inverse de ce que d'Ouville avait produit. Mais des variantes se font également jour à travers la transposition sur des personnages espagnols des concepts de l'amour à la mode alors en vigueur dans la société parisienne.

3. Les comédies 'à l'espagnole' *à l'étranger* dans les années 1652-1658

Les Innocens coupables de Brosse est la seule comédie 'à l'espagnole' *à l'étranger* qui a été créée au cours de la deuxième phase. Elle se différencie des autres comédies notamment par le fait que son action ne se passe ni en Espagne ni en France, mais à Gaète en Italie comme c'était déjà le cas dans le modèle espagnol *Peor está que estaba*. Cette *comedia* appartient aux *comedias palatinas*, qui, comme on l'a vu antérieurement, se distinguent par la présence de personnages de condition noble voire royale, par un cadre châtelain dans un pays lointain, sans véritable lien avec la vie quotidienne de l'époque. Basant sa comédie sur une telle *comedia*, Brosse a ainsi inauguré en 1643 une autre variante de comédie 'à l'espagnole', portant l'éventail des modes d'adaptation à trois variantes. Sa comédie fut cependant une exception dans les années 1640. En effet, les autres comédies étaient soit « habillées à la française » avec la présence ou non de Jodelet, soit maintenues en Espagne avec, au début des années 1650, des variantes burlesques de la part de Scarron.

Dans la troisième phase, l'intérêt pour les adaptations de *comedias palatinas* monte. Sept des 21 comédies représentées à cette époque sont des comédies 'à l'espagnole' *à l'étranger*. Le premier dramaturge français qui a repris une *comedia palatina* est Boisrobert. C'est lui aussi qui a le plus contribué à ce type de comédie 'à l'espagnole' créant au total trois pièces. Près de dix ans après l'adaptation de Brosse, l'abbé de Châtillon donne en 1652 *La Folle Gageure, ou les Divertissements de la comtesse de Pembroc*. Cette pièce est une adaptation d'*El mayor imposible* de Lope de Vega[1094]. C'est d'ailleurs la seule fois que Boisrobert s'est inspiré d'une pièce du *Fénix d'Espagne*, décédé presque vingt ans plus tôt. On date de l'année 1615 la composition de cette *comedia*[1095], ce qui montre que près de quarante ans plus tard, une comédie espagnole constituait toujours une source potentielle d'adaptation pour la scène française.

[1094] Cette *comedia* a été publiée dans la *Vigesimoquinta parte, perfecta y verdadera de las comedias del fénix de España, fray Lope de Vega Carpio*, Zaragoza, Viuda de P. Verges, 1647.

Selon John Brooks (*El mayor imposible of Lope de Vega Carpio*, Tucson 1934), il existe des parallèles entre la situation de la reine Antonia, dans la *comedia* de Lope de Vega, obligée de repousser son mariage avec le roi d'Aragon à cause de sa maladie, et le report du mariage de Louis XIII et Anne d'Autriche, ainsi que de Philippe IV et Élisabeth de France (voir l'introduction à l'édition de Brooks qui se trouve dans la bibliothèque du Quai Branly).

[1095] Voir S. Griswold Morley / Courtney Bruerton, *The Chronology of Lope de Vega's* comedias, New York / London, The Modern Language Association / Oxford University Press, 1940, p. 366 et David CASTILLEJO, *Las cuatrocientas comedias de Lope*, Madrid, Prudencio Ibáñez, 1984, p. 44).

Dans le chapitre précédent, nous avons mentionné la triple adaptation de la *comedia Obligados y ofendidos, y gorrón de Salamanca*[1096] par Scarron, Thomas Corneille et Boisrobert. Ce dernier l'a intitulé *Les Généreux Ennemis* et se distingue de ses confrères par le fait d'avoir transposé le lieu de l'action de Madrid en Portugal. C'est la seule fois que l'un des adaptateurs fait ce choix. Jusqu'à présent, le lieu de l'action était soit transplanté d'Espagne en France (c'est le cas des comédies 'à l'espagnole' « habillées à la française »), soit repris fidèlement, qu'il se trouve en Espagne ou à l'étranger (c'est le cas des comédies 'à l'espagnole' *maintenues en Espagne* et de celles *à l'étranger*). Le cas des *Généreux Ennemis* est d'autant plus original que sa source espagnole n'est pas une *comedia palatina* mais une comédie de cape et d'épée qui ne présente donc pas les particularités qui caractérisaient l'adaptation de Brosse.

Dans le même genre, Boisrobert fait représenter en 1657 sa dernière comédie 'à l'espagnole' : *Les Apparences trompeuses*. Cette pièce tire son sujet de *Peor está que estaba* de Calderón de la Barca[1097] et se fonde curieusement sur la même *comedia* que celle de Brosse pour ses *Innocens coupables*. Nous avons déjà rencontré ce phénomène de reprises de modèles espagnols dans le chapitre précédent. Il semble qu'au milieu des années 1650 les dramaturges tiraient profit d'anciennes sources, surtout si la première adaptation avait été oubliée ou n'était plus actuelle, ce qui fut probablement le cas pour la comédie de Brosse[1098]. Mais si dans le cas de *Casa con dos puertas, mala es de guardar* et *El astrólogo fingido* – sources d'abord utilisées par d'Ouville pour *Les Fausses Véritez* et *Jodelet astrologue* – les reprises de Thomas Corneille et de Boisrobert empruntaient un autre mode d'adaptation, nous découvrons que la dernière de Boisrobert utilise le même mode que celui de Brosse. L'étude des différences et des similitudes entre les deux

---

1096 Cette *comedia* a été publiée dans la *Primera Parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, María de Quiñones, 1640.

1097 Nous rappelons que cette *comedia* a été publiée dans la *Primera Parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, María de Quiñones, 1636). Dans ce recueil se trouvent aussi les *comedias Casa con dos puertas, mala es de guardar* et *Lances de amor y de fortuna* qui ont servi à l'abbé de Châtillon comme modèle pour deux autres adaptations, la comédie *L'Inconnue* [1655] et la tragi-comédie *Les Coups d'amour et de fortune* [1656] créées à la même époque que *Les Apparences trompeuses*.

1098 Fritz Tenner avance même l'hypothèse que Boisrobert n'aurait probablement pas connu la pièce de Brosse. En tous cas, dans sa composition et disposition, l'adaptation de Boisrobert ne montre pas de parallèles avec la pièce de Brosse (voir TENNER 1913:16). La critique du chercheur allemand par rapport à cette création n'est pas très positive ; Tenner la qualifie comme l'une des pires choses que l'abbé ait composée (TENNER 1913:17).

adaptations créées à une décennie d'intervalle, à deux époques différentes de la société française présente dès lors un vif intérêt.

Parmi les comédies 'à l'espagnole' *à l'étranger*, on compte également un nouveau cas de concurrence : Thomas Corneille et Scarron se disputent la gloire entre *Le Géôlier de soy-mesme* et *Le Gardien de soy-mesme* se fondant toutes deux sur *El alcalde de sí mismo* de Calderón de la Barca[1099]. Pièces concurrentes, crées l'une au Théâtre du Marais, l'autre à l'Hôtel de Bourgogne, probablement avec un décalage de seulement trois semaines, comme le reconstruit Georges Forestier[1100], les deux résultats montrent un nouvel intérêt. Élisabeth Montet a étudié cette double adaptation concurrente dans une édition critique réalisée en 1995[1101].

Thomas Corneille donne ensuite la comédie *Le Charme de la voix* inspirée cette fois de la *comedia palatina* d'un dramaturge espagnol ignoré jusqu'à présent : Augustín Moreto et *Lo que puede la aprehensión*[1102]. Le cycle se clôture par la contribution de Lambert – un nouveau venu dans le cercle des écrivains de comédies 'à l'espagnole'. Il a écrit seulement deux comédies, dont l'une, *Les Sœurs jalouses ou l'Echarpe et le brasselet*, s'inspire de *La banda y la flor*[1103] de Calderón de la Barca[1104].

1099 Sous le titre *La guarda de sí mismo*, cette *comedia* est parue dans *El mejor de los mejores libro* [sic] *que ha salido de Comedias Nuevas*, Alcalá, María Fernández, 1651. C'est le même tome dans lequel se trouve aussi *Los empeños de un acaso*, première source des *Engagemens du hazard* de Thomas Corneille. Selon N. Shergold et J. Varey, cette *comedia* a été créée la première fois peu avant le 22 février 1627 (voir SHERGOLD/VAREY 1961:275).

Concernant la chronologie dans l'adaptation française, selon Lancaster « it is obvious that the former [Scarron] influenced the latter and that Thomas Corneille's play was by far the more successful of the two. » (LANCASTER 1966, III-1:76).

1100 Voir FORESTIER 1995:IX, n. 1.

1101 Voir MONTET 1995:XIII-LIX.

1102 Cette *comedia* est parue dans la *Primera Parte de comedias de Don Augustín Moreto y Cabaña*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1654. Vraisemblablement, Moreto s'est inspiré pour le sujet de cette pièce de *La desdicha de la voz* de Calderón de la Barca ; un tel procédé n'était pas rare chez ce dramaturge espagnol que Christophe Couderc désigne comme « el rey de los refundidores » (Christophe COUDERC, « Burla y engaño en *El mayor imposible* de Lope de Vega », dans Christophe Couderc / Benoît Pellistrandi (éds.), *« Por discreto y por amigo ». Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, p. 199).

1103 R. Peters croyait que cette pièce de Lambert s'inspirait de *No hay peor sordo* de Tirso de Molina, l'une des *comedias* qui avait donné à Scarron le sujet du *Jodelet duelliste* (Peters 1893:34). Dans un compte-rendu sur ce travail, Arthur Ludwig Stiefel déclare ce rapprochement faux et signale la véritable source déjà découverte par Schack : *La banda y la flor* de Calderón de la Barca (voir STIEFEL 1896b).

1104 Nous ne disposons probablement plus du recueil de *comedias* dont Lambert a tiré cette pièce. La première édition datée d'un recueil dont fait partie *La banda y la flor* de Calderón de la Barca est la *Parte Treinta. Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Domingo García Morrás, 1668. Cette *comedia* y apparaît sous le titre *Hazer del amor agravio*. Évidemment, notre auteur a disposé d'une édition antérieure, publiée avant la création de sa propre pièce. Les spécialistes de la bibliographie de Calderón de la Barca supposent que *La banda y la flor* aurait pu avoir vu le jour

3.1. L'application du mode d'adaptation de Brosse par les auteurs des années 1650

Les caractéristiques les plus significatives des *comedias palatinas* sont, mis à part la localisation hors d'Espagne, le cadre châtelain et la condition des personnages. On a vu que Brosse n'avait rien changé à ces dispositions dans son adaptation. Les auteurs des années 1650 suivent ses pas. Les sept pièces de cette troisième phase se passent, à deux exceptions près, en Italie, dans des régions qui à l'époque appartenaient à la couronne espagnole : Naples, Gaète, Milan, Pogge[1105]. Boisrobert est le seul à avoir transféré à deux reprises l'action dans un autre pays, *Les Généreux Ennemis* prenant place à Lisbonne au lieu de Tolède où se déroulait initialement l'action de la pièce de Rojas Zorrilla et *La Folle Gageure* ayant été transférée de Naples à Londres. Sachant que la première comédie s'est retrouvée en concurrence directe avec celle de Scarron, l'abbé de Châtillon a néanmoins pris une option de lieu différente. Nous reviendrons dans la section suivante sur la raison de ce choix qui est expliquée dans son avis au lecteur.

Que le lieu soit identique à celui de la source espagnole ou transplanté dans un autre lieu, le cadre de l'action et les personnages ne changent pas. La scène se passe en général dans la pièce d'un palais ou d'un château et dans ses alentours, normalement dans un jardin contigu. Les personnages appartiennent ou fréquentent le milieu palatin où l'on retrouve des rois (*Le Gardien de soy-mesme* et *Le Geôlier de soy-mesme*), des ducs et duchesses (*Les Sœurs jalouses*, *Le Charme de la voix*), des gouverneurs (*Les Apparences trompeuses*) ou des comtes et comtesses (*Les Généreux Ennemis* et *La Folle Gageure*). Les personnages appartiennent donc à un rang supérieur sans équivalent avec la vraie société d'un pays et

---

dans la *Sexta Parte de Escogidas* qui date de l'année 1653. Ce recueil compte parmi les livres les plus rares (on attribut cette rareté à la condamnation faite à l'une des *comedias* comprises dans ce tome). De nous jours, il n'existe plus aucun exemplaire original. On ne dispose que de versions recomposées dont la véracité n'est pas prouvée, publiées en 1653 et en 1654, qui se forment de *sueltas* (pour plus de détails, nous renvoyons aux informations données par REICHENBERGER 1979:46 et 148).

Concernant la date de composition de cette *comedia*, Cotarelo y Mori renvoie à une information historique fournie dans le texte même : la mention et la description de la cérémonie du serment du prince des Asturies, Baltasar Carlos. Celle-ci eut lieu dans le couvent de San Jérónimo le 7 mars 1632. Cotarelo y Mori en déduit que la pièce a été créée après la Pâques de cette même année, au moment de la réouverture des théâtres comme en France (COTARELO Y MORI 1922:64).

[1105] Scarron et Thomas Corneille maintiennent la ville de Naples comme lieu d'action pour leur respective adaptation d'*El alcalde de sí mismo*. Thomas Corneille fait de même dans *Le Charme de la voix* qui se passe à Milan comme la pièce de Moreto. Restant fidèle à son modèle et à la comédie de Brosse, Boisrobert maintient l'action de son adaptation à Gaète, une ville qu'il a bien connue lors de son séjour en Italie entre 1630 et 1631, comme le signale Francisco Guevara Quiel (*Les Apparences trompeuses*, éd. 2009:7, n. 8). Toujours en Italie, mais dans une autre ville, se passe l'action des *Sœurs jalouses* de Lambert. Nous ne connaissons pas la raison pour laquelle cet auteur a changé la grande ville de Milan pour le petit village de Pogge. Le connaissait-il d'un voyage ou d'une lecture ?

d'une culture à l'inverse des personnages tirés des *comedias de capa y espada*. Chez Brosse, on avait montré que le milieu palatin était un monde non-culturel et que les personnages perdaient même leurs dernières traces d'espagnolisme sans pour autant gagner en culture française. Nous les avions désignés comme des personnages « neutres ». Le constat n'est pas différent dans les adaptations des années 1650. Évoluant dans ce même monde palatin de Naples, Gaète ou Milan, qui ne correspond pas à celui de la culture espagnole et qui est sans rapport avec la culture française, les personnages des comédies comme *Les Apparences trompeuses*, *Le Charme de la voix* ou *Les Sœurs jalouses* sont également dépourvus de véritables traits culturels. Il n'y a que leurs sentiments et leur attachement au code d'honneur qui les rapprochent des personnages espagnols même si ces caractéristiques s'appliquent d'abord aux personnages de condition[1106]. Cependant, on observera dans quelques-unes des comédies de cette époque l'introduction d'éléments français. Nous traiterons ce cas dans la section suivante.

Bien que la reprise fidèle d'un sujet palatin pût avoir du succès sur la scène française (comme *La Folle Gageure* ou *Le Geôlier de soy-mesme*) à condition que la dramaturgie ait été remaniée[1107], toutes les *comedias* ne se prêtaient pas à une adaptation. Avec *Le Charme de la voix*, Thomas Corneille a subi un échec qu'il avait pourtant vu venir. Dans la dédicace de sa pièce, il explique plus tard les circonstances qui l'ont amené ou plutôt obligé à adapter cette pièce espagnole. Dans un premier temps, il jugeait le modèle espagnol inadapté à la scène française :

> j'en combatis opinastrement tous les caracteres, & soustins que quelque soin que l'on apportast à les justifier pour le faire paroistre avec quelque grace sur nostre Theatre, il seroit impossible d'en venir à bout, sans faire voir tousjours ceux qui sont interessez dans cet intrigue plus capricieux que raisonnables.[1108]

[1106] Rappelons que la situation du Duc dans *Le Charme de la voix* est celle de tout jeune homme à qui un père impose le mariage avec une fille qu'il lui a choisi sans que l'intéressé ne la connaisse (c'est également le cas de Don Fernand dans *Le Galand doublé* ou de Léandre dans *La Jalouse d'elle-mesme*). Dans cette comédie, ce n'est pas directement le père, mais son gouverneur Fédéric qui impose au duc, à cause d'une situation politique difficile (la guerre de Milan contre Parme), ce mariage avec la duchesse de Parme comme solution diplomatique. Cette obligation met le duc dans une situation difficile, étant donné qu'il est tombé secrètement amoureux d'une autre femme dont il ne connaît que la voix et seulement quand elle chante.

[1107] On peut observer dans toutes les adaptations de l'époque un effort de réduction du temps de l'action à vingt-quatre heures avec la diminution ou l'abandon de scènes qui n'avaient pas de lien direct avec l'action principale. Le lieu se limite à des endroits proches les uns des autres ; les auteurs ont pris soin de rassembler les scènes qui se passent dans un même lieu afin de réduire les nombreux déplacements qui survenaient dans les *comedias*.

[1108] Dédicace, *Le Charme de la voix*, 1658.

Malgré ses objections, l'auteur a dû céder à ce qui ressemble à un caprice de son dédicataire :

> neanmoins cet excellent Amy qui me portoit à ce dessein, appuya si fortement devant vous le conseil qu'il m'avoit déjà donné d'y travailler, que vous vous en laissastes vous mesme persuader, & creustes que puisque la biozarrerie des motifs, qui font agir tous les personnages de cette Comedie, avoit esté receuë en Espagne avec acclamation, il y avoit lieu d'esperer, que pour peu que j'employasse d'adresse à les rendre plus justes, ils ne desplairoient pas en France. Il n'en falut point davantage pour me forcer à me rendre, je ne voulus pas opposer que le goust des deux nations est fort different, que ces entretiens de Valets & de Boufons avec des Princes & des Souverains, que l'une soufre tousjours avec plaisir dans les actions les plus serieuses, ne sont jamais supportables à l'autre, dans les moins importantes, & que les plus ingenieuses nouveautez deviennent rarement capables de nous divertir, quand elles semblent en quelque sorte opposées à la raison. L'évenement a fait voir que je n'en avois pas mal jugé.[1109]

En effet, les goûts des deux publics – français et espagnol – différaient. De plus, l'adaptation de *comedias palatinas* posait problème quand le comique reposait sur les frasques d'un valet ou d'un bouffon dans un milieu se voulant austère. Cette combinaison ne posait aucun problème pour la scène espagnole. En revanche, pour la scène française, elle heurtait les bienséances. Les seules possibilités consistaient soit à atténuer le rôle du comique, permettant ainsi de garder dans la comédie la mesure imposée par un cadre palatin, soit à choisir une *comedia* qui justifiait le décalage entre la position d'une personne de haut rang et un *gracioso*, comme c'est le cas dans *El alcalde de sí mismo*. Dans cette pièce, le paysan Benito n'apparaît dans le cercle du roi qu'à la faveur d'une méprise : ayant trouvé l'armure du prince Federico que celui-ci avait cachée dans la forêt pour échapper aux gardes qui le poursuivaient, Benito s'est glissé dedans si bien que les soldats du roi le prirent pour le criminel qu'ils recherchaient, Federico de Sicilia. Fait prisonnier, le paysan se retrouve donc face au roi et aux autres personnages de condition qui l'entourent. Dans ces circonstances, Thomas Corneille et Scarron n'ont rencontré aucune difficulté à développer le rôle du « faux prisonnier ».

Pour l'adaptation de sa première comédie 'à l'espagnole' *à l'étranger*, Boisrobert a également été confronté à un problème de décalage entre les personnages. La solution qu'il a trouvée est originale. En effet, il transfère l'action d'Italie en Angleterre :

> J'ai mis la scène à Londres qui était à Naples, et j'ai cru qu'il serait mieux séant de gagner et de railler en liberté devant la comtesse de Pembroc, qui entendait raillerie et qui avait réputation d'aimer la galanterie et les belles choses, que devant une grande

[1109] Dédicace, *Le Charme de la voix*, 1658.

> reine à qui on devait plus de respect, et qui ne devait pas permettre tant de familiarité.[1110]

À la recherche d'un milieu plus ouvert, Boirobert trouve à Londres un cadre qui lui permet de justifier la verve et le comique qu'il cherchait à reprendre de son modèle espagnol. Considérant la reine Antonia dans *El mayor imposible* comme un personnage trop respectable, il s'est souvenu de la comtesse de Pembroke et l'a mise à sa place. Mary Herbert, comtesse de Pembroke était une femme très cultivée de la société anglaise. Protectrice des arts et des lettres, elle a aussi traduit de nombreux livres. Disparue en 1621, Boisrobert ne l'a pas connue, mais selon Francisco Guevara Quiel, « en 1626, lors de son séjour à Londres, il entendit sans doute parler d'elle, la mémoire de sa vie illustre étant encore célèbre. »[1111] Le choix de cette femme du monde a permis à Boisrobert de développer et de créer l'ambiance des salons recherchés, sans crainte de transgresser les bienséances. Les autres personnages de la pièce sont dépeints à l'identique malgré le transfert dans un cadre censé être anglais. Ainsi, le transfert des personnages d'*El mayor imposible* à Londres ne semble pas poser de problème d'identité. Cela montre à nouveau que les personnages des *comedias palatinas* n'étaient pas porteurs d'une culture donnée, sinon leur adaptation aurait nécessité des retouches afin de les conformer à la société anglaise. Dans la pièce de Boisrobert, les personnages ne sont pas des Anglais et ne donnent pas non plus l'impression de l'être. Ni leurs noms – qui sont tous des noms romanesques français comme Lidamant, Telame, Acaste, etc. – ni leur comportement ne se démarquent de ceux que le public connaissait des autres comédies 'à l'espagnole' adaptées de *comedias palatinas*.

3.2. La francisation des comédies 'à l'espagnole' *à l'étranger*

À la différence de Brosse qui a fidèlement repris l'intrigue de son modèle espagnol, en se limitant seulement à intégrer quelques changements qui assuraient une plus grande vraisemblance pour un public français, les adaptateurs de cette génération, fidèles eux aussi à leurs modèles, sont allés plus loin en intégrant dans leurs pièces des éléments de la culture française. Les exemples les plus significatifs sont ceux de *La Folle Gageure* de

[1110] « Avis au lecteur », *La Folle Gageure*, 1652.

[1111] *La Folle Gageure*, éd. 2009:6, n. 3.

Boisrobert et les deux adaptations d'*El alcalde de sí mismo* par Scarron et Thomas Corneille.

La *comedia* de Lope de Vega, *El mayor imposible*, adaptée par Boisrobert, s'ouvre sur une scène qui décrit l'ambiance d'une « *academia* ». De jeunes courtisans se réunissent autour de la reine Antonia laquelle, souffrante de la fièvre quarte qui la plonge dans un état de mélancolie, tente de s'évader à travers des débats théoriques et poétiques. Comme le précise Christophe Couderc, la représentation de la femme mélancolique qui se divertit dans des débats théoriques sur des sujets d'esthétique et, de préférence, d'amour est un lieu commun de la littérature du Siècle d'Or espagnol, même si elle apparaît plus souvent dans la prose qu'au théâtre. La raison de cette représentation de l'« intellectuelle mélancolique » réside dans le fait qu'une relation entre l'esprit et l'humeur mélancolique était reconnue à l'époque[1112]. Cette ambiance intellectuelle où se succèdent chants et récitations de sonnets, d'énigmes et de gloses va former le cadre de l'intrigue et de l'action de la pièce. En effet, la reine lance l'hypothèse selon laquelle « le plus grand impossible » est de garder une femme[1113]. Roberto, persuadé du contraire, va être démenti au cours des trois *jornadas* suivantes qui lui montreront que Lisardo a bel et bien réussi à conquérir sa sœur malgré les efforts qu'il a déployés pour la garder[1114]. Boisrobert a fidèlement repris dans son adaptation l'intrigue de la pièce de Lope de Vega, sans effectuer de changements importants. Mais ce qui attire l'attention chez l'abbé de Châtillon, dont la francisation n'a jamais été que superficielle dans ses adaptations[1115], est le cadre même de cette « *academia* ». Lui – grand connaisseur et habitué des salons parisiens – n'a pas eu meilleure occasion pour transposer un tel monde sur scène. La description que font deux

---

[1112] Voir COUDERC 2005:200 : « La mujer melancólica que se divierte con debates teóricos sobre temas estéticos, y, preferentemente, amorosos, es un lugar común de la literatura áurea (y más bien prosística): aparece en variados textos el tipo de la intelectual melancólica, debido a la creencia, también tópica, y que se remonta a Aristóteles, de la vinculación entre el ingenio, la excelencia intelectual, y el humor melancólico. »

[1113] « Yo, para mí, / por más imposible tengo / el guardar a una mujer » (*El mayor imposible*, J. I).

[1114] On aura remarqué que ce cadre de l'académie et le défi lancé par la reine déclenchent l'effet du théâtre dans le théâtre. Après ce premier *cuadro* qui se passe dans les jardins du palais de la reine Antonia, l'intrigue se passe ensuite dans la maison de Roberto et dans ses alentours. Pour plus de détails sur cet effet de « la comedia dentro de la comedia », voir l'article de Frances Exum qui, s'opposant à l'opinion d'une autre chercheuse qui considère les premières scènes d'*El mayor imposible* comme un prologue, explique l'interaction qui existe entre le cadre extérieur et l'intrigue principale à l'intérieur de la pièce (EXUM 1981:839).

[1115] Francisco Guevara Quiel désigne le degré de francisation de ses comédies comme « superficielle » et limité à seulement deux pièces : *La Jalouse d'elle-mesme* et *Les Trois Orontes* (voir GUEVARA QUIEL 2009:CII).

des personnages de la comtesse correspond à celle d'une femme brillante et savante à l'image de celles qui dirigeaient les salons parisiens du début des années 1650 :

ACASTE
Pour charmer cette fiévre, elle fait discourir
Ces mignons d'Apollon qu'elle a droit de cherir,
Vous en verrez prés d'elle une trouppe amassée,
Si bien que sa maison est un autre Lycée,
Où les honnestes gens de toute qualité,
Disent leurs sentimens en toute liberté ;
Elle en juge elle-mesme, & comme elle est sçavante
On void aussi des fruits de sa veine excellente,
Et souvent quand on vient à la comparaison,
Les plus experts de l'art luy cedent par raison,
La justice en ces lieux regne sans jalousie.
VALERE
Oüy, je sçay que sur tout elle aime la Poësie,
Et qu'icy les plus grands de cette belle Cour
S'entretiennent de Vers, de Musique & d'Amour.

(*La Folle Gageure*, I, 1, v. 13-26, éd. 2009:8)

Les échanges des personnages galants sont de l'invention de Boisrobert et ne correspondent pas aux interventions poétiques des personnages lopesques. Cela montre l'intention du dramaturge français d'apporter sa touche personnelle à cette adaptation et de lui donner une atmosphère parisienne à travers cette ambiance de salon. Cependant, Boisrobert ne montre pas seulement sa connaissance des salons, mais aussi et surtout sa modernité en tant que poète parfaitement aux faits des modes, comme le prouve ce commentaire qu'il fait faire à l'un de ses personnages :

TELAME
Mes Vers ne passent pas pour estre des plus beaux,
J'ay fait des Bouts rimez, Balades & Rondeaux ;
Et de Lidamant seul j'en ay sceu la methode ;
Mais ces Ouvrages-là ne sont plus à la mode.

(*Le Folle Gageure*, I, 2, v. 60-63, éd. 2009:10-11)

Dans cette ambiance de salon autour de la comtesse de Pembroke, comme dans la *comedia*, un débat est lancé sur la possibilité ou l'impossibilité de garder une femme. Dans l'adaptation française, les personnages s'engagent même dans un défi. Une fois que celui-

ci est lancé, l'ambiance de salon disparaît pour laisser place à l'intrigue proprement dite. La francisation de cette comédie se limite donc aux deux premières scènes du premier acte.

Dans la comédie *Le Geôlier de soy-mesme ou Jodelet prince* de Thomas Corneille, le titre déjà révèle un rapport avec la France et le théâtre français de l'époque. De plus, nous retrouvons le personnage de Jodelet sur scène. L'adaptation concurrente de Scarron, *Le Gardien de soy-mesme*, compte, quant à elle, avec la présence de Filipin. Les deux dramaturges ont ainsi choisi de faire intervenir le farceur-vedette de chaque troupe pour incarner le rôle du paysan Benito d'*El alcalde de sí mismo* dans une comédie dont l'action se passe à l'étranger. L'effet, dans un premier temps, est le même que dans les cas précédemment étudiés. Leur présence sur scène est clairement annoncée ou constatée par les autres personnages qui prononcent leur nom[1116]. Notamment dans la pièce de Thomas Corneille, il est important de faire identifier Jodelet par un autre personnage, car à son arrivée il est masqué par l'armure qu'il porte.

PASCAL
Laissons-là ta genealogie,
Ton nom est Jodelet, ton employ ta folie.
JODELET
N'y suis-je pas Marquis ?
PASCAL
On t'y donne en effet
Le ridicule nom du Marquis Jodelet ;
Parce que tu fais rire, on te caresse, on t'aime.
(*Le Geôlier de soy-mesme*, I, 5, v. 261-265, éd. 1995:124)

Une fois identifié – autant par son nom que par le comique qui le caractérise – le public sait à qui il a affaire. Ni Jodelet ni Philipin ne tardent à montrer leur sens du comique pour lequel ils sont connus sur scène : la fantaisie verbale par des néologismes, les parodies, les répétitions assurent une grande partie du divertissement des deux comédies. De plus, la situation dans laquelle se trouvent les deux « bouffons français » est risible dans les deux pièces : ayant trouvé une armure de chevalier qu'ils ont décidé de revêtir, ils sont par la suite pris pour le prince à qui cette armure appartient et qui,

[1116] Pour Philipin dans *Le Gardien de soy-mesme*, voir I, 2, v. 135, éd. 1995:12. Notons que Philipin reprend le statut de Benito dans *El alcalde de sí mismo* : il est paysan comme lui (voir justement la scène I, 2). En revanche, Jodelet n'est pas présenté comme tel. Gustave Reynier remarque à ce sujet : « Thomas Corneille ne nous a point dit qui est Jodelet : tout le monde est censé le connaître ; et, de fait, tout le monde alors le connaissait. Aussi populaire à Paris qu'en Italie Arlequin ou Cassandre, c'était plus qu'un personnage ordinaire, c'était un type. » (Reynier [1892] 1970:208).

malheureusement, est poursuivi pour avoir tué un autre prince au cours d'un tournoi. Jodelet et Philipin se voient ainsi impliqués dans la mort d'un prince et surtout projetés dans un rôle qui ne leur correspond pas. On se souviendra que ce n'est pas la première fois qu'ils se retrouvent à jouer volontairement ou involontairement le rôle d'un autre. La transgression des bienséances, dans le langage comme dans le comportement, sont une grande source de comique surtout lorsque notre personnage s'adresse au roi. Nous n'approfondirons pas ici la comparaison des adaptations du paysan espagnol Benito par Scarron et Thomas Corneille ni l'assimilation de ce rôle dans les personnages de Jodelet et de Philipin. Élisabeth Montet a déjà entrepris ce travail comparatif qui a permis de relever des différences dans l'adaptation de cette *comedia* caldéronienne par les deux dramaturges et de repérer les éléments et les choix qui ont fait du *Gardien de soy-mesme* une comédie « maladroite », avec « un comique souvent forcé », et du *Geôlier de soy-mesme* ce que la chercheuse considère comme « la meilleure comédie de Thomas Corneille » et l'« une des meilleures comédies françaises du XVII[e] siècle. »[1117]

Notons enfin que le personnage de Philipin est également présent dans *Les Sœurs jalouses* de Lambert où il incarne le rôle du valet espagnol Ponleví[1118]. Il apparaît également dans *La Folle Gageure* et dans *Le Généreux Ennemis* de Boisrobert. Finalement, cinq des sept comédies 'à l'espagnole' *à l'étranger* comportent la présence d'un personnage complètement français – interprété par les acteurs « Jodelet » ou « Philipin » – lequel apporte cette touche culturelle qui semble cruellement manquer à ce type de pièces. Entre des rois, des ducs et des gouverneurs qui n'indiquent pas leur appartenance claire à une nationalité bien définie, les valets incarnés par Julien Bedeau et de Villiers montrent ainsi un passeport français à travers leurs interprètes que le public reconnaît immédiatement.

3.3. Une francisation sans apport de transculturalité

Nos conclusions sur la transculturalité dans l'adaptation de Brosse nous avaient montré que l'absence de cadre culturel défini rend toute transculturalité impossible. Ainsi,

---

[1117] MONTET 1995:LIII. Alexandre Cioranescu avait déjà constaté la supériorité de Jodelet chez Thomas Corneille face au Philipin de Scarron. Il rehaussait surtout le « tono cómico de buen gusto » qui régnait dans la comédie du Jeune Corneille (voir CIORANESCU 1954:179).

[1118] Curieusement, ce valet espagnol porte un nom français qui désignait un type de chaussures à haut talon lancé par la mode française au XVII[e] siècle (voir A. Valbuena Briones, « Nota preliminar » à *La banda y la flor*, p. 421).

l'adaptation fidèle d'une *comedia palatina* à la scène française ne permet pas d'engendrer d'élément transculturel. À l'inverse, la présence de personnages porteurs d'une nationalité marquée et bien définie fait partie des conditions de l'émergence d'éléments transculturels.

Les comédies 'à l'espagnole' *à étranger* créées dans les années 1650 ne montrent pas de changement par rapport à la création de Brosse. Toutes les pièces de ce cycle suivent avec fidélité le modèle espagnol et reprennent donc des personnages dépourvus de nationalité. À la différence de Brosse, nous avons cependant pu constater que des auteurs enrichissent leurs adaptations par l'intégration d'éléments connus de la société française. Boisrobert avait intégré dans *La Folle Gageure* l'ambiance des salons parisiens et les quatre auteurs ont fait intervenir dans au moins l'une de leurs comédies le personnage de Philipin ou de Jodelet. Quel est l'effet de l'intégration de ces éléments de la culture française dans des comédies adaptées de *comedias palatinas* ? Induisent-ils un phénomène de transculturalité qui pourtant était absent dans *Les Innocens coupables* ?

Les premières scènes de *La Folle Gageure* transposent le public dans le monde galant des salons qu'il connaît ou tout au moins dont il n'ignore pas l'existence à Paris. Une telle scène rapproche l'auditoire de la situation par un effet de déjà vu. Les spectateurs savent pourtant que la comédie à laquelle ils assistent se passe dans un autre pays, en Angleterre. On apprend dès le début de la pièce que la scène est à Londres, et dans l'avis au lecteur, l'auteur s'explique sur sa décision d'avoir remplacé une reine de Naples par la comtesse de Pembroke, célèbre personnalité intellectuelle de la société londonienne. Elle semble cependant être la seule représentante de cette société, car les personnages de la comédie n'apparaissent pas particulièrement anglais. Au contraire, l'ambiance de la première scène reflète celle d'un salon parisien où les courtisans semblent suivre la mode des débats et des présentations poétiques conformément aux mœurs françaises alors que les personnages suivent pour le reste de la pièce le comportement que leurs modèles lopesques leur dictaient, lequel ne répondait pas à une culture en particulier. Dans ces circonstances, il nous semble difficile de parler de transculturalité. Un croisement d'éléments espagnols et français ne se produit pas malgré l'apport d'un air français typique des salons parisiens dans une ambiance d'*academia*.

Qu'en est-il de la présence de Jodelet et Philipin dans des comédies 'à l'espagnole' *à l'étranger* ? Dans les chapitres précédents, nous avons pu constater que ces deux personnages étaient des vecteurs importants de la culture française. Interprétés chacun par un acteur bien connu du public français, héritant de leurs nom et traits, ils font partie de la

culture dramatique française. Si dans les comédies 'à l'espagnole' « habillées à la française » la présence de l'un des personnages soulignait le cadre français dans lequel se passait l'action, dans les comédies 'à l'espagnole' *maintenues en Espagne* cette présence engendrait toujours de la transculturalité du fait du lien étroit avec la culture française dans un cadre qui se voulait espagnol. Concernant les comédies 'à l'espagnole' *à l'étranger*, comme nous avons pu le constater pour la comédie de Brosse, les personnages héritent du caractère palatin de leur modèle espagnol et ne sont donc pas porteurs d'une culture bien définie. La présence de Jodelet et Philipin entre ces personnages sans nationalité ni culture déterminée ne conduit donc pas non plus à un croisement visible des cultures française et espagnole, étant donné la non-culture des pièces de ce type. Elles se montrent certes moins vides de culture que la première adaptation de Brosse et se rapprochent ainsi de celle du public français. Mais elles ne produisent pas ni ne permettent l'émergence de quelque nouveauté à travers ce croisement d'éléments de deux cultures qu'Ortiz désignait comme un « embrassement » de cultures. À l'inverse des deux autres groupes de comédies 'à l'espagnole', les comédies *à l'étranger* sont donc dépourvues de tout phénomène de transculturalité.

CONCLUSION

Au terme de cette étude passionnante qui nous a fait voyager entre l'Espagne et la France, entre le théâtre du Siècle d'Or et le théâtre français de l'âge classique et entre les *comedias* et les comédies françaises à travers les œuvres d'auteurs espagnols et français, la comédie 'à l'espagnole' se révèle être un genre beaucoup plus riche et varié qu'on ne l'avait cru jusqu'à présent. En effet, il n'existe pas un seul type de comédie 'à l'espagnole' mais différentes variantes. Les procédés d'adaptation diffèrent selon les dramaturges français et conduisent à des croisements culturels qui donnent naissance à des œuvres originales. Celles-ci se distinguent en particulier par la présence d'éléments transculturels qui apparaissent sous certaines conditions. Avant de définir la nature de ces éléments hybrides et les conditions d'émergence de la transculturalité dans les comédies 'à l'espagnole', nous présentons d'abord les apports issus de l'analyse quantitative des 32 pièces étudiées.

Sept auteurs ont contribué à la création et au développement de la comédie 'à l'espagnole' entre 1638 et 1659 : d'Ouville, Pierre Corneille, Scarron, Brosse, Thomas Corneille, Boisrobert et Lambert. Leurs pièces – d'une quantité qui varie entre une et huit pièces – se succèdent et se répartissent en trois périodes. Une première période allant de 1638 à 1642 correspond à la phase inaugurale pendant laquelle d'Ouville faisait ses premiers pas de dramaturge dans l'adaptation de *comedias de capa y espada* à la scène française. En 1643, Pierre Corneille, Scarron et Brosse le rejoignent marquant ainsi l'ouverture de la deuxième période qui se prolonge jusqu'à l'année 1646. En 1648 commence la troisième et dernière période, la plus longue, la plus faste, celle qui a vu naître les comédies de Thomas Corneille, Boisrobert et Lambert à côté de celles de Scarron. L'adaptation de la *comedia* à la scène française a donc connu une évolution en trois temps. Le mode d'adaptation utilisé par les différents auteurs n'a cependant pas toujours été identique et a ainsi donné lieu à la création de différents types de comédie 'à l'espagnole'. La technique de d'Ouville a consisté à transplanter entièrement la *comedia* dans une ambiance française : personnages, lieux, objets, us et coutumes devaient correspondre à ceux de la société française. Il cherchait la francisation complète : « la scène est à Paris ». Pierre Corneille s'est inscrit en 1643 dans la voie tracée par d'Ouville et a su franciser ses adaptations le plus parfaitement possible. L'année 1643 se révèle

cependant être une année charnière : au moment où Pierre Corneille donne *Le Menteur* et officialise ce genre nouveau, Scarron et Brosse lancent leur première adaptation d'une *comedia*. Mais au lieu de franciser leur modèle, ils cherchent plutôt l'originalité dans la fidélité. Adapter une *comedia*, n'implique donc pas seulement de la franciser ! Ainsi, chez Scarron, « la scène est à Madrid », ce qui introduit pour la première fois la société espagnole dans les salles françaises. Brosse, également fidèle à sa source, laisse le lieu de l'action à Gaète, en Italie, et introduit une autre nouveauté : la *comedia palatina* comme une variante des modèles espagnols. À partir de 1643, les trois modes d'adaptation sont en place et seront utilisés pour toutes les comédies qui suivront. Ils désignent chaque fois l'intention de l'auteur de donner soit une pièce qui reflète sa propre société à travers laquelle le public reste dans sa propre culture, soit une pièce qui, au contraire, dépayse le spectateur et le fait voyager au cœur de l'Espagne ou dans un autre pays étranger. Selon le lieu choisi, le dramaturge faisait subir à la *comedia* différentes transformations. C'est donc le choix du lieu de l'action qui renvoie au mode d'adaptation mis en œuvre par les auteurs français. Cette distinction du lieu de l'action nous a permis d'établir une typologie des comédies 'à l'espagnole'. Ainsi, celles dont l'action se déroule à Paris ou dans une autre ville française sont dites « habillées à la française » selon les propres termes de Pierre Corneille définis dans l'avis au lecteur du *Menteur*. Non transplantées par leurs auteurs, les pièces qui préservent le lieu de l'action dans le cadre espagnol d'origine sont désignées comme des comédies 'à l'espagnole' *maintenues en Espagne*. Quant à celles qui se fondent sur un modèle espagnol où l'action se passe à l'étranger – s'agissant généralement de *comedias palatinas* –, nous les distinguons par le vocable de comédies 'à l'espagnole' *à l'étranger*. Le nombre de comédies dans chaque classe identifiée est relativement équilibré avec douze comédies « habillées à la française », douze *maintenues en Espagne* et huit *à l'étranger*.

L'étude de la genèse des comédies 'à l'espagnole' selon le mode d'adaptation nous a permis de relever des préférences selon les dramaturges et une évolution au cours du temps. Ainsi, d'Ouville et Pierre Corneille ont-ils créé exclusivement des comédies « habillées à la française ». Scarron, au contraire, a toujours laissé le lieu de l'action tel qu'il apparaissait dans la *comedia*. Au total six de ses sept comédies sont des comédies 'à l'espagnole' *maintenues en Espagne*, la dernière étant une *comedia palatina* évoluant *à l'étranger*. Les mêmes choix ont été opérés par Brosse et Lambert qui ont chacun apporté une seule comédie 'à l'espagnole' *à l'étranger*. Enfin, Boisrobert et Thomas Corneille, les

derniers venus dans le cercle des adaptateurs, ont créé des comédies 'à l'espagnole' appartenant aux trois classes. Leurs pièces se passent tantôt en Espagne, tantôt à Paris, tantôt dans un autre pays – en Italie, en Angleterre ou au Portugal. Cela montre le foisonnement des comédies 'à l'espagnole' dans la troisième période après que les différentes techniques furent expérimentées lors des phases d'initiation et de lancement.

L'analyse chronologique des comédies 'à l'espagnole' a également montré une évolution entre les différents types de comédies 'à l'espagnole'. Si les deux premières phases (1638-1642 et 1643-1646) se caractérisent essentiellement par des *comedias* adaptées dans un contexte français, le plus francisées possible, « habillées à la française » (huit comédies sur onze), la troisième phase montre clairement une préférence pour le dépaysement, soit en Espagne (dix comédies), soit à l'étranger ailleurs qu'en France et en Espagne (sept comédies). Selon nos travaux, cette évolution notoire reflète un changement de mentalité : si dans les premières années de l'existence des comédies 'à l'espagnole' les auteurs hésitaient à mettre la société espagnole sur scène, évitaient même de mentionner explicitement la source espagnole de leurs modèles, cherchant plutôt à fondre le modèle espagnol dans la culture du public sans laisser aucune trace d'espagnolisme, les années 1650 montre une attitude inverse. Ce changement d'attitude est d'ailleurs perceptible dans les épîtres et avis au lecteur qui accompagnent la publication des comédies 'à l'espagnole' : il faut attendre 1643 pour que Pierre Corneille évoque ouvertement le fait que ses deux comédies s'inspirent de sources espagnoles, les trois autres auteurs passant sous silence cette réalité qu'ils n'osaient afficher. Une fois la voie ouverte par Pierre Corneille, les auteurs de la troisième phase mentionnent avec plus ou moins de régularité leurs sources ; ils les citent et les qualifient même d'« excellent original ». Le fait de s'inspirer d'une pièce de théâtre espagnole n'était plus un tabou – il était accepté, probablement même demandé par le public.

Enfin, la comédie 'à l'espagnole' montre plusieurs visages selon le type de *comedia* dont elle s'inspire. Alors que les *comedias de capa y espada* sont les plus nombreuses, Scarron et Thomas Corneille se sont aussi inspirés de *comedias de figurón* pour donner de fameuses comédies burlesques comme *Dom Japhet d'Arménie* et *Dom Bertrand de Cigarral* qui remportèrent un vif succès. On remarque au passage que l'ensemble des comédies 'à l'espagnole' tirées de *comedias de figurón* ont été maintenues en Espagne. L'autre visage des comédies 'à l'espagnole' provient de l'adaptation de *comedias palatinas* qui se distinguent par leur cadre spatio-temporel et social différent.

Partant de la définition que Fernando Ortiz a donnée du concept de la transculturation, la décrivant comme un triple processus qui se met en place dans le transfert d'une culture vers une autre et qui combine l'acquisition d'éléments d'une autre culture, le déracinement d'une partie de sa propre culture et la création de nouveaux éléments culturels qui n'existaient pas auparavant sous cette forme dans aucune des deux cultures qui se rencontrent[1119], nous avions formulé l'hypothèse selon laquelle les comédies 'à l'espagnole' ont justement suivi ce processus. Aussi, la dernière partie de nos travaux s'est centrée sur la recherche d'éléments transculturels dans les comédies 'à l'espagnole'. Ceux-ci doivent d'abord montrer une appartenance à l'une des deux cultures ainsi que la présence de caractéristiques de l'autre culture sans qu'aucune des deux ne s'efface. L'élément transculturel résulte alors d'une interpénétration des traits des deux théâtres et reflète ce que Malinowski désigne comme une « nouvelle réalité »[1120].

Selon ce cadre d'analyse, nous avons rencontré la présence d'éléments transculturels à travers différentes composantes des comédies 'à l'espagnole' : les plus significatives sont les personnages, les accessoires et le langage. Selon le choix de l'auteur français de donner soit une comédie francisée soit une comédie « délocalisée », la nature des éléments transculturels, nés du croisement culturel, varie.

Considérons tout d'abord les comédies 'à l'espagnole' « habillées à la française ». Leur procédé d'adaptation se caractérise par la transplantation du lieu et du contexte de l'action en France, l'adaptation des us et coutumes aux mœurs locales et le changement de nationalité des personnages qui par leurs noms, rangs et activités deviennent des représentants de la société française. La structure externe de la *comedia* est abandonnée en faveur du moule dramatique des pièces de théâtre en France – un changement d'ailleurs que toutes les *comedias*, indépendamment de leur nature et du type de comédie 'à l'espagnole' qu'elles vont devenir, vont subir. Ce que l'auteur conserve de son modèle espagnol est l'intrigue et, dans la plupart des cas, le comportement des personnages espagnols ou leur réaction face aux événements clés de l'action. Nous avons pu constater que c'est leur comportement qui est à l'origine de la transculturalité : se voulant des personnages de culture et nationalité françaises, plongés dans un contexte et une ambiance repeints à la française, c'est pourtant la marche espagnole qui guide leurs pas à l'instar de leurs modèles. Par conséquent, les personnages de ce type de comédie 'à l'espagnole', tout

[1119] Voir ORTIZ 1991:90. Voir aussi le chapitre 1 de notre travail.

[1120] Voir MALINOWSKI 1991:XXXIII.

en ayant l'apparence de citoyens français, ne s'alignent pas complètement dans la culture de leurs concitoyens. Leur caractère est donc hybride et désigne un élément nouveau par rapport aux types de personnage des deux cultures de théâtre de part et d'autre des Pyrénées. Le nouveau type de personnage est ici qualifié de transculturel et existe presque dans toutes les comédies 'à l'espagnole' « habillées à la française » : l'intégralité des adaptations de d'Ouville présente ce phénomène de même que l'une des comédies de Pierre Corneille et de Boisrobert. Dans l'adaptation de ce dernier, *La Jalouse d'elle-mesme*, on relève un autre élément de transculturalité à travers un accessoire. Si dans le modèle espagnol l'héroïne sortait voilée de l'église, une pratique courante dans les *comedias* du Siècle d'Or qui permettait de créer facilement des situations de méprise et des quiproquos sur l'identité des jeunes filles, Boisrobert, ayant fidèlement repris l'intrigue, se devait de trouver un objet de substitution pour ce voile trop espagnol pour une protagoniste qu'il voulait parisienne. Son choix a été le masque. Celui-ci permettait à la jeune fille de dissimuler son visage sans reflet espagnol ; il causait néanmoins une incohérence du fait que les femmes en France ne se promenaient normalement pas dans la rue munies d'un masque si ce n'est pour aller à un bal masqué ! Une forme d'extravagance caractérise donc la jeune fille ; le masque devient un objet nouveau dans ce contexte et désigne un nouvel exemple de transculturalité.

Cependant, les comédies 'à l'espagnole' ne renferment pas toutes des éléments transculturels. En l'occurrence, quatre d'entre elles en sont totalement dépourvues du fait d'une assimilation française parfaitement réussie. Ce phénomène particulier est dû à une circonstance particulière. Ainsi, dans *Le Menteur* de Pierre Corneille, l'intrigue est construite sur le thème du mensonge. Il s'agit d'un défaut non-culturel propre à tout homme quelles que soient sa nationalité et sa culture. Issue de la *comedia* de Juan Ruiz de Alarcón – dont le caractère moralisateur la positionne également à part dans le répertoire du théâtre espagnol du Siècle d'Or – cette comédie dont le sujet principal est le mensonge a pu être parfaitement francisée par Pierre Corneille. L'objet de la pièce a également été la clé de la francisation complète de *L'Amour à la mode* de Thomas Corneille. Si son modèle, *El amor al uso* d'Antonio de Solís, relate une histoire extravagante avec des personnages non conventionnels qui pouvaient heurter la mentalité espagnole – cette image ne reflétant pas la société espagnole –, l'auteur français en a fait la première comédie de mœurs en France qui, à l'inverse, reflétait sa propre société. Ses modifications se sont limitées à des transformations minimes et, en l'absence d'éléments espagnols dans la source, aucun

élément transculturel n'a émergé. Les deux comédies de Boisrobert, *Les Trois Orontes* et *L'Amant ridicule*, ne contiennent pas non plus de trait transculturel. Pour la première, la situation est due à une importante restructuration de la pièce dont les nombreux changements dans l'intrigue et le comportement des personnages n'ont pas permis la préservation de touches espagnoles. Quant à la deuxième pièce, il s'agit d'une petite comédie en un acte qui, du fait de sa brièveté et de son morcellement par rapport à la source espagnole, n'a pas traduit assez d'éléments culturels ni n'en a intégré d'autres, faisant qu'aucune marge n'existe pour une rencontre culturelle.

Au contraire des comédies 'à l'espagnole' « habillées à la française », celles du type *maintenu en Espagne* ne cherchent pas à se rapprocher de l'ambiance et de la culture hexagonales. Pour ce type de comédie, les auteurs présentent volontiers une ambiance espagnole – étrangère – et cherchent à transporter le public dans un monde qui n'est pas le sien. Les pièces restent alors dans leur cadre et leur culture d'origine. Dans ce cas où les échanges culturels semblent limités, les adaptations renferment-elles aussi des éléments transculturels ? C'est ce que nos analyses montrent. La transculturalité apparaît à travers des personnages espagnols que l'auteur a rapprochés du public français en leur prêtant un savoir typiquement français : ils connaissent les œuvres d'auteurs français également connues du public ou citent des vers du *Cid* de Corneille. C'est donc dans le sens inverse qu'un critère transculturel apparaît dans ce type de comédie 'à l'espagnole' par rapport au type « habillé à la française » : des personnages espagnols présentent un bagage culturel français et se distinguent ainsi des véritables personnages espagnols.

Plus original est l'exemple de transculturalité à travers le personnage du valet Jodelet. Celui-ci naît d'un croisement unique entre le personnage du *gracioso* – fidèle compagnon d'un maître avec lequel il forme ce couple antinomique typique dans le théâtre espagnol –, et les traits caractéristiques (les grimaces, la voix « nazillarde ») de l'acteur Julien Bedeau, dit « Jodelet », et d'autres éléments rajoutés par Scarron mais absents du modèle espagnol. Bien que le rôle du *gracioso* de la *comedia* soit repris, il est finalement francisé par le fait d'être interprété par un acteur français bien connu du public. Il ne devient donc pas seulement plus français, mais aussi un peu « Jodelet » par les traits personnels que cet acteur transférait au personnage. Ce *gracioso* interprété par Julien Bedeau s'est donc vu changé en un « *gracioso* à la française » voire en un « *gracioso* à la Jodelet ». En effet, ce personnage semble représenter la transculturalité en personne !

Ces deux formes d'élément transculturel se trouvent exclusivement dans la deuxième phase de l'évolution des comédies 'à l'espagnole'. Dans la troisième phase, elles ne se reproduisent pas de cette manière. Le valet Jodelet n'apparaît plus sur scène ; il est remplacé par le valet Philipin qui joue dans une partie des comédies 'à l'espagnole' de ce type. Sans être porteur de traits marqués comme cela était le cas pour les personnages interprétés par l'acteur Julien Bedeau, Villiers était connu en tant qu'acteur par le public, le nom de « Philipin » étant automatiquement associé au comédien de la scène de l'Hôtel de Bourgogne, un Français comme tous les spectateurs présents. Tout comme son prédécesseur, « Philipin » est devenu un représentant de la transculturalité, une transculturalité qui ne transparaît cependant pas dans un élément mais qui se joue sur scène : elle se produit à travers la reconnaissance directe du personnage par le public et son attribution à la culture française bien que le contexte dans lequel il se présente sur scène soit espagnol.

Cette troisième phase a vu également naître une forme de transculturalité au niveau du langage. D'une part, elle se reflète dans les expressions utilisées par les personnages issus des *figurones* espagnols. Ceux-ci se caractérisent par l'emploi d'un langage ampoulé cherchant à reproduire le style cultiste de l'époque en Espagne mais sans y parvenir. Ils deviennent ridicules. Scarron a repris et imité ce type de langage dans ses adaptations de *comedias de figurón*, mais il l'a fait évoluer en rajoutant des néologismes et des expressions burlesques, voire grotesques de son invention. Par conséquent, la langue, se voulant l'imitation de celle de la *comedia*, se voit enrichie d'expressions nées de la langue française mais utilisées par des personnages qui sur la scène sont espagnols produisant ainsi un effet de transculturalité. On retrouve un phénomène semblable dans un autre registre de la langue : celui qui s'attache au discours amoureux et galant. Au lieu de reproduire les idées originales du modèle espagnol, Thomas Corneille et Boisrobert ont adopté un langage qui reflétait la mentalité française des années 1650 tout en laissant leurs personnages en Espagne. On constate donc le même effet que celui qui montrait de la transculturalité dans les premières années de la comédie 'à l'espagnole' notamment chez d'Ouville, à la seule différence que le cas est inverse. Ici, les pièces conservent leur ambiance espagnole tout en prêtant à leurs personnages des sentiments propres à la mentalité française des années 1650. Une nouvelle fois, les personnages revêtent des aspects transculturels.

À la différence des comédies « habillées à la françaises » et *maintenues en Espagne*, les comédies 'à l'espagnole' *à l'étranger* ne reproduisent pas l'ambiance d'une société réelle. Fidèles au lieu et à l'ambiance de leur modèle espagnol – une *comedia palatina* –, ces pièces se passent dans un lieu spatio-temporel et social complètement éloigné du public. Brosse, le premier à avoir utilisé une telle source en 1643, n'a pas cherché à lui donner une couleur française ; il a également supprimé les quelques traits espagnols que les personnages pouvaient avoir pour en faire des individus sans nationalité ni culture. Ainsi, en l'absence de lieu nécessaire à l'expression des cultures espagnole et française, le croisement ou l'entremêlement culturel semble exclu, ce qui ne permet pas l'expression d'élément transculturel. À quelques différences près, le procédé d'adaptation propre aux comédies 'à l'espagnole' *à l'étranger* est identique dans la troisième phase. Il renferme certes l'intégration d'éléments culturels français tels que la présence de Philipin et de Jodelet, mais faute de coexistence d'autres éléments culturels espagnols, les conditions d'émergence de la transculturalité ne sont pas réunies.

En conclusion, notre étude montre la présence d'éléments transculturels variés dans la majorité des comédies 'à l'espagnole'. Bien que celle-ci ne soit pas systématique et ne concerne pas les comédies sans relief culturel – les *comedias palatinas* en sont exclues –, les comédies 'à l'espagnoles' tirées de *comedias de capa y espada* et de *comedias de figurón* sont un exemple de transculturalité dans le théâtre du XVII^{e} siècle. Pour l'émergence d'un tel phénomène culturel, la présence concomitante d'éléments caractéristiques des deux sociétés réunies se révèle être la condition déterminante.

Nos enseignements et nos apports dans l'étude de la présence et de l'influence de la littérature espagnole sur le théâtre français du XVII^{e} siècle complètent une longue série de travaux menés depuis 150 ans. Ils auront permis, nous l'espérons, d'approfondir la nature et la composition des comédies 'à l'espagnole' dont la double culture est leur caractéristique principale et leur confère ainsi une place unique.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources

1) Corpus

a) Œuvres françaises

DE BOISROBERT, François LE METEL, *La Jalouse d'elle-mesme*, Paris, Augustin Courbé, 1650.

— éd. Francisco GUEVARA QUIEL, dans : *Édition critique du théâtre et des nouvelles « à l'espagnole » de l'Abbé de Boisrobert*, vol. II : « Les comédies », Thèse de doctorat dirigée par Georges Forestier, Université Paris-La Sorbonne, 2009.

DE BOISROBERT, François LE METEL, *La Folle Gageure, ou les Divertissements de la Comtesse de Pembroc*, Paris, Augustin Courbé, 1653.

— éd. Francisco GUEVARA QUIEL, dans : *Édition critique du théâtre et des nouvelles « à l'espagnole » de l'Abbé de Boisrobert*, vol. II : « Les comédies », Thèse de doctorat dirigée par Georges Forestier, Université Paris-La Sorbonne, 2009.

DE BOISROBERT, François LE METEL, *Les Trois Orontes*, Paris, Augustin Courbé, 1653.

— éd. Francisco GUEVARA QUIEL, dans : *Édition critique du théâtre et des nouvelles « à l'espagnole » de l'Abbé de Boisrobert*, vol. II : « Les comédies », Thèse de doctorat dirigée par Georges Forestier, Université Paris-La Sorbonne, 2009.

DE BOISROBERT, François LE METEL, *Les Généreux Ennemis*, Paris, Guillaume de Luyne, 1655.

— éd. Francisco GUEVARA QUIEL, dans : *Édition critique du théâtre et des nouvelles « à l'espagnole » de l'Abbé de Boisrobert*, vol. II : « Les comédies », Thèse de doctorat dirigée par Georges Forestier, Université Paris-La Sorbonne, 2009.

DE BOISROBERT, François LE METEL, *L'Amant ridicule, comédie représentée dans le Balet du Roy*, Paris, Guillaume de Luyne, 1655.

— éd. Francisco GUEVARA QUIEL, dans : *Édition critique du théâtre et des nouvelles « à l'espagnole » de l'Abbé de Boisrobert*, vol. II : « Les comédies », Thèse de doctorat dirigée par Georges Forestier, Université Paris-La Sorbonne, 2009.

DE BOISROBERT, François LE METEL, *L'Inconnue*, Paris, Guillaume de Luyne, 1655.

— éd. Francisco GUEVARA QUIEL, dans : *Édition critique du théâtre et des nouvelles « à l'espagnole » de l'Abbé de Boisrobert*, vol. II : « Les comédies », Thèse de doctorat dirigée par Georges Forestier, Université Paris-La Sorbonne, 2009.

DE BOISROBERT, François LE METEL, *Les Apparences trompeuses*, Paris, Guillaume de Luynes, 1656.
— éd. Francisco GUEVARA QUIEL, dans : *Édition critique du théâtre et des nouvelles « à l'espagnole » de l'Abbé de Boisrobert*, vol. II : « Les comédies », Thèse de doctorat dirigée par Georges Forestier, Université Paris-La Sorbonne, 2009.

BROSSE, *Les Innocens coupables*, Paris, Antoine de Sommaville / Augustin Courbé / Toussaint Quinet / Charles de Sercy, 1645.
— éd. 1992 : éd. Jean-Marie VILLEGIER / François MOUREAU, avec préface de Pierre Pasquier, Strasbourg, Cicéro, 1992.
— éd. 1996 : éd. María Dolores OLIVARES VAQUERO, Santiago de Compostela, Tórculo, 1996.

CORNEILLE, Pierre, *Le Menteur*, Rouen / Paris, Antoine de Sommaville, 1644.
— éd. 1964 : éd. Pierre VOLTZ, Paris, Bordas, 1986.
— éd 1984 : éd. Georges COUTON, dans : CORNEILLE, *Œuvres complètes*, vol. II, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 1-91.
— éd. 1996 : éd. Liliane PICCIOLA, dans : CORNEILLE, *Théâtre complet*, vol. II, éd. L. Picciola, Paris, Dunod, 1996, p. 199-288.

CORNEILLE, Pierre, *La Suite du Menteur*, Rouen / Paris, Antoine de Sommaville, 1645.
— éd. 1984 : éd. Georges COUTON, dans : CORNEILLE, *Œuvres complètes*, vol. II, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 93-185.
— éd. 1996 : éd. Liliane PICCIOLA, dans : CORNEILLE, *Théâtre complet*, vol. II, éd. L. Picciola, Paris, Dunod, 1996, p. 305-396.

CORNEILLE, Thomas, *Le Feint Astrologue*, Rouen / Paris, L. Maurry / Ch. de Sercy, 1651.
— éd. 2007 : éd. Nathalie CONAN, Paris, CRHT, 2007.
Consultable sur : http://www.crht.org/ressources/bibliotheque-dramatique/corneille-thomas-le-feint-astrologue-comedie-1651-ed-nathalie-conan/ (dernière consultation : 10/04/2009)

CORNEILLE, Thomas, *Dom Bertrand de Cigarral*, Rouen / Paris, P. Le Petit / Charles de Sercy, 1652.

CORNEILLE, Thomas, *L'Amour à la mode*, Rouen / Paris, L. Maurry / G. de Luyne, 1653.
— éd. 1973 : éd. Colette COSNIER, Paris, Nizet, 1973.

CORNEILLE, Thomas, *Les Illustres Ennemis*, Rouen/ Paris, L. de Maurry / A. Courbé, 1657.
— éd. 2005 : éd. Nathalie TUNC, Paris, CRHT, 2005.
Consultable sur : http://www.crht.org/ressources/bibliotheque-dramatique/corneille-thomas-les-illustres-ennemiscomedie-1657-ed-nathalie-tunc/ (dernière consultation : 10/04/2009)

CORNEILLE, Thomas, *Le Geôlier de soy-mesme*, Rouen / Paris, L. Maurry / Guillaume de Luynes, 1656.
— éd. 1995 : Paul SCARRON / Thomas CORNEILLE, *Le Gardien de soy-mesme (1655) – Le Geôlier de soy-mesme (1656)*, éd. Élisabeth Montet, Toulouse / Paris, Société de littératures classiques / Klincksieck, 1995, p. 107-218.

CORNEILLE, Thomas, *Le Charme de la voix*, Rouen / Paris, Laurens Maurry / Augustin Courbé / Guillaume de Luynes, 1658.

CORNEILLE, Thomas, *Les Engagemens du hazard*, Rouen / Paris, Laurens Maurry / Augustin Courbé, 1657.

CORNEILLE, Thomas, *Le Galand doublé*, Paris, Augustin Courbé et G. de Luynes, 1660.

LAMBERT, *Les Sœurs jalouses, ou l'Escharpe et le brasselet*, Paris, Charles de Sercy, 1661.

D'OUVILLE, Antoine LE METEL, *L'Esprit folet, comédie*, Paris, Toussaint Quinet, 1642.
— éd. 2000 : éd. Elsa JOLLES, Paris, CRHT, 2000.
Consultable sur : http://www.crht.org/ressources/bibliotheque-dramatique/ouville-antoine-le-metel-d-lesprit-folet-comedie-1642-ed-elsa-jolles/ (dernière consultation : 08/09/2008)

D'OUVILLE, Antoine LE METEL, *Les Fausses Véritez, comédie*, Paris, Toussaint Quinet, 1643.
— éd. 2000 : éd. Farida María HÖFER Y TUÑÓN, Paris, CRHT, 2000.
Consultable sur : http://www.crht.org/ressources/bibliotheque-dramatique/ouville-antoine-le-metel-d-les-fausses-veritez-comedie-1643-ed-farida-maria-hoefer-y-tunon/ (dernière consultation : 08/09/2008)

D'OUVILLE, Antoine LE METEL, *L'Absent chez soy, comédie*, Paris, Toussaint Quinet, 1643.
— éd. 2004 : éd. Céline FOURNIAL, Paris, CRHT, 2004.
Consultable sur : http://www.crht.org/ressources/bibliotheque-dramatique/ouville-antoine-le-metel-d-lasbent-chez-soy-comedie-1643-ed-celine-fournial/
(dernière consultation : 08/09/2008)

D'OUVILLE, Antoine LE METEL, *La Dame suivante, comédie*, Paris, Toussaint Quinet, 1645.
— éd. 2000 : éd. Fabienne SEBERT, Paris, CRHT, 2000.

D'OUVILLE, Antoine LE METEL, *Jodelet astrologue, comédie*, Paris, Cardin Besogne, 1646.
— éd. 2007 : éd. Pauline BARRAUD, Paris, CRHT, 2007.
Consultable sur : http://www.crht.org/ressources/bibliotheque-dramatique/ouville-antoine-le-metel-d-jodelet-astrologue-comedie-1646-ed-pauline-barraud/ (dernière consultation : 11/04/2009)

D'OUVILLE, Antoine LE METEL, *La Coifeuse à la mode, comédie*, Paris, Sommaville / Toussaint Quinet, 1647.
— éd. 2003 : éd. Pauline DU CHAYLA, Paris, CRHT, 2003.
Consultable sur : http://www.crht.org/ressources/bibliotheque-dramatique/ouville-antoine-le-metel-d-la-coifeuse-a-la-mode-comedie-1647-ed-pauline-du-chayla/ (dernière consultation : 08/09/2008)

SCARRON, Paul, *Jodelet, ou le Maistre valet*, Paris, Toussaint Quinet, 1645.
— éd. 1986 : éd. Jacques TRUCHET, dans : Jacques SCHERER / Jacques TRUCHET (éds.), *Théâtre du XVII^e siècle*, vol. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 601-680.

SCARRON, Paul, *Les Trois Dorotées ou le Jodelet souffleté*, Paris, Toussaint Quinet, 1647.

SCARRON, Paul, *Le Jodelet duelliste*, Paris, Toussaint Quinet, 1652.
— éd. 2000 : éd. Jonathan CARSON, Genève, Droz, 2000.

SCARRON, Paul, *L'Héritier ridicule, ou la Dame intéressée*, Paris, Toussaint Quinet, 1650.
— éd. 1995 : éd. Roger GUICHEMERRE, Paris, STFM, 1995.

SCARRON, Paul, *Dom Japhet d'Arménie*, Paris, Augustin Courbé, 1653.
— éd. 1967 : éd. Robert GARAPON, Paris, Didier, 1967.
— éd. 1986 : éd. Jacques TRUCHET, dans : Jacques SCHERER / Jacques TRUCHET (éds.), *Théâtre du XVII^e siècle*, vol. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 681-761.

SCARRON, Paul, *Le Gardien de soy-mesme, comédie*, Paris, Antoine de Sommaville, 1655.
— éd. 1995 : Paul Scarron / Thomas Corneille, *Le Gardien de soy-mesme (1655) – Le Geôlier de soy-mesme (1656)*, éd. Élisabeth MONTET, Toulouse / Paris, Société de littératures classiques / Klincksieck, 1995, p. 1-106.

SCARRON, Paul, *Le Marquis ridicule, ou la Comtesse faite à la haste*, Paris, Antoine de Sommaville / Guillaume de Luyne, 1656.
— éd. 1970 : dans *Œuvres de Scarron*, [Paris, Jean-François Bastien, 1786], vol. VI, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 1-76.

SCARRON, Paul, *La Fausse Apparence*, dans : *Les Dernières Œuvres de Monsieur Scarron, divisées en deux parties [...]*, vol. II, Paris, Guillaume de Luyne, 1663.

b) Œuvres espagnoles

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El astrólogo fingido*,
dans : *Parte veinte y cinco de Comedias recopiladas de diferentes Autores, e ilustres Poetas de España*, Zaragoça, Pedro Esquer, 1632 (la *comedia* apparaît dans ce recueil sous le titre *El amante astrólogo*).
dans : *Segunda Parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca, caballero del hábito de Santiago. Recogidas por Don Ioseph Calderón de la Barca su hermano*, Madrid, María de Quiñones, 1637.
— éd. Juan Eugenio HARTZENBUSCH, dans : *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, vol. I, Madrid, Rivadeneyra, coll. « *Biblioteca de Autores Españoles* », vol. 7, 1872, p. 573-595.
— éd. 1991 : éd. Ángel VALBUENA BRIONES, dans : Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras completas*, vol. I : « comedias », éd. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1991, p. 127-164.
— éd. 1994 : *Pedro Calderón de la Barca's* The Fake Astrologer. *A Critical Spanish Text and English Translation*, éd. Max OPPENHEIMER, Jr., Frankfurt a. M. / Berlin *et al.*, Peter Lang, 1994.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El alcalde de sí mismo*, dans : *El mejor de los mejores, libro que ha salido de comedias nuevas*, Alcalá, María Fernández, 1651 (la *comedia* apparaît dans ce recueil sous le titre *La guarda de sí mismo*).
— éd. 1881 : éd. Juan Eugenio HARTZENBUSCH, dans : *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, vol. II, Madrid, Rivadeneyra, coll. « *Biblioteca de Autores Españoles* », vol. 9, 1881, p. 511-528.
— éd. 1991 : éd. Ángel VALBUENA BRIONES, dans : Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras completas*, vol. I : « comedias », éd. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1991, p. 804-834.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Hombre pobre todo es trazas*, dans : *Segunda Parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca, caballero del hábito de Santiago. Recogidas por Don Ioseph Calderón de la Barca su hermano*, Madrid, María de Quiñones, 1637.
— éd. Juan Eugenio HARTZENBUSCH, dans : *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, vol. I, Madrid, Rivadeneyra, coll. « *Biblioteca de Autores Españoles* », vol. 7, 1872, p. 503-520.
— éd. 1991 : éd. Ángel VALBUENA BRIONES, dans : Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras completas*, vol. I : « comedias », éd. Ángel Valbuena Briones Madrid, Aguilar, 1991, p. 203-233.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*,
dans : *Primera Parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca. Recogidas por Don Ioseph Calderón de la Barca su hermano*, Madrid, María de Quiñones, 1636.

dans : *Parte XXIX de Comedias de diferentes autores*, Valencia, S. Esparsa, 1636.

— éd. Juan Eugenio HARTZENBUSCH, dans : *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, vol. I, Madrid, Rivadeneyra, coll. « *Biblioteca de Autores Españoles* », vol. 7, 1872, p. 129-148.

— éd. 1999 : éd. José ROMERA CASTILLO, Madrid, Libertarias, 1999.

— *Maison à deux portes, maison difficile à garder*, trad. de Jean Testas, dans : Robert MARRAST (éd.), *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 557-618.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*,

dans : *Primera Parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca. Recogidas por Don Ioseph Calderón de la Barca su hermano*, Madrid, María de Quiñones, 1636.

dans : *Parte XXIX de Comedias de diferentes autores*, Valencia, S. Esparsa, 1636.

dans : *Parte XXX de Comedias de diferentes autores*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1636.

— éd. Juan Eugenio HARTZENBUSCH, dans : *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, vol. I, Madrid, Rivadeneyra, coll. « *Biblioteca de Autores Españoles* », vol. 7, 1872, p. 167-186.

— éd. Ángel VALBUENA BRIONES, Madrid, Cátedra, 1998.

— éd. 1999 : éd. Fausta ANTONUCCI, Barcelona, Crítica, 1999.

— *La Farfadette*, trad. de Louis Barbe, dans : Robert MARRAST (éd.), *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Biliothèque de la Pléiade », 1999, p. 493-556.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Peor está que estaba*, dans : *Primera Parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca. Recogidas por Don Ioseph Calderón de la Barca su hermano*, Madrid, María de Quiñones, 1636.

— éd. 1872 : éd. Juan Eugenio HARTZENBUSCH, dans : *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, vol. I, Madrid, Rivadeneyra, coll. « *Biblioteca de Autores Españoles* », vol. 7, 1872, p. 92-109.

— éd. 1991 : éd. Ángel VALBUENA BRIONES, dans : Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras completas*, vol. I : « comedias », éd. Ángel Valbuena Briones Madrid, Aguilar, 1991, p. 315-346.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La banda y la flor*, dans : *Parte Treinta. Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Domingo García Morrás, 1668.

— éd. 1881 : éd. Juan Eugenio HARTZENBUSCH, dans : *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, vol. II, Madrid, Rivadeneyra, coll. « *Biblioteca de Autores Españoles* », vol. 9, 1881, p. 151-170.

— éd. 1991 : éd. Ángel VALBUENA BRIONES, dans : CALDERÓN, *Obras completas*, vol. I , éd. Ángel Valbuena Briones Madrid, Aguilar, 1991, p. 424-456.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El pintor de su deshonra*, dans : *Parte Quarenta y dos de comedias de diferentes autores*, Zaragoza, Juan de Ybar, 1650.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los empeños de un acaso*,
dans : *El mejor de los mejores libro que ha salido de Comedias Nuevas*, Alcalá, María Fernández, 1651.
dans : *Comedias verdaderas del celebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca que nuevamente corregidas publica Don Juan de Vera Tassis y Villaroel, Sexta Parte*, Madrid, Francisco Sanz, 1683.
— éd. 1881 : éd. Juan Eugenio HARTZENBUSCH, dans : *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, vol. II, Madrid, Rivadeneyra, coll. « *Biblioteca de Autores Españoles* », vol. 9, 1881, p. 193-213.
— éd. 1991 : éd. Ángel VALBUENA BRIONES, dans : CALDERÓN, *Obras completas*, vol. I , éd. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1991, p. 1041-1075.

CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *No siempre lo peor es cierto*, dans : *Primera Parte de Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Domingo García y Morras, 1652 (La *comedia* apparaît dans ce recueil sous le titre *Nunca lo peor es cierto*).
— éd. 1881 : éd. Juan Eugenio HARTZENBUSCH, dans : *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, vol. II, Madrid, Rivadeneyra, coll. « *Biblioteca de Autores Españoles* », vol. 9, 1881, p. 461-481.
— éd. 1991 : éd. Ángel VALBUENA BRIONES, dans : CALDERÓN, *Obras completas*, vol. I , éd. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1991, p. 1453-1487.

CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *Amar después de la muerte, o el Tuzaní de la Alpujarra*, dans : *Quinta Parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, Barcelona : A. Lacavallería, 1677.
— éd. 1886 : éd. Juan Eugenio HARTZENBUSCH, dans : *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, vol. III, Madrid, Rivadeneyra, coll. « *Biblioteca de Autores Españoles* », vol. 12, 1886, p. 681-700.

DE CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso, *El marqués del Cigarral*, dans : *Fiestas del jardín. Que contienen tres comedias y cuatro novelas, por Don Alonso del Castillo Solórzano*, Valencia, Silvestre Esparsa, 1634.
— éd. 1858 : éd. Ramón DE MESONEROS ROMANOS, dans : *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, vol. II, Madrid, Rivadeneyra, coll. « Biblioteca de Autores Españoles », vol. 45, 1858, p. 309-325.

DE CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso, *El mayorazgo figura*, dans : *Los alivios de Casandra*, Barcelona, J. Romeu, 1640.
— éd. 1858 : éd. Ramón DE MESONEROS ROMANOS, dans : *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, vol. II, Madrid, Rivadeneyra, coll. « Biblioteca de Autores Españoles », vol. 45, 1858, p. 289-307.
— éd. 1989 : éd. Ignacio ARELLANO, Barcelona, PPU, 1989.

COELLO Y OCHOA, Antonio, *Peor es hurgallo*, s.l.n.d. (probablément écrite en 1628). Un exemplaire en forme de *suelta* de 18 fol. se trouve dans la Bayerische Staatsbibliothek à Munich (Res/ 4 P.o.hisp. 52t).

MORETO Y CABAÑA, Augustín, *Lo que puede la aprehensión*, dans : *Primera Parte de comedias de Don Augustín Moreto y Cabaña*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1654.

— éd. Luis FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, dans : *Comedias escogidas de Don Augustín Moreto y Cabaña*, Madrid, Rivadeneyra, coll. « Biblioteca de Autores Españoles », vol. 39, 1856, p.167-186.

PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *La doncella de labor*, dans : *Primer tomo de las comedias del doctor Juan Pérez de Montalbán*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635.

— éd. 1858 : éd. Ramón DE MESONEROS ROMANOS, dans : *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, vol. II, Madrid, Rivadeneyra, coll. « *Biblioteca de Autores Españoles* », vol. 45, 1858, p. 587-604.

PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *La toquera vizcaína*, dans : *Primer tomo de las comedias del doctor Juan Pérez de Montalbán*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635.

— éd. 1858 : éd. Ramón DE MESONEROS ROMANOS, dans : *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, vol. II, Madrid, Rivadeneyra, coll. « *Biblioteca de Autores Españoles* », vol. 45, 1858, p. 513-531.

DE ROJAS ZORRILLA, Francisco, *Donde hay agravios no hay celos, y amo criado*, dans : *Primera Parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, María de Quiñones, 1640.

— éd. Brigitte WITTMANN, Genève / Paris, Droz / Minard, 1962.

— éd. 2005 : éd. Felipe PEDRAZA JIMÉNEZ / Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, Madrid, Castalia, 2005.

DE ROJAS ZORRILLA, Francisco, *Obligados y ofendidos, y gorrón de Salamanca*, dans : *Primera Parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, María de Quiñones, 1640.

— éd. 1861 : éd. Ramón DE MESONEROS ROMANOS, dans : *Comedias escogidas de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Rivadeneyra, coll. « Biblioteca de Autores Españoles », vol. 54, 1861, p. 61-82.

DE ROJAS ZORRILLA, Francisco, *Entre bobos anda el juego*, dans : *Segunda Parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, F. Martínez, 1645.

— éd. 1998 : éd. Maria Grazia PROFETI, Barcelona, Crítica, 1998.

DE ROJAS ZORRILLA, Francisco, *La traición busca el castigo*, dans : *Primera Parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, María de Quiñones, 1640.

— dans : *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, éd. Ramón MESONERO ROMANOS, coll. « Biblioteca de Autores Españoles », Madrid, Rivadeneyra, 1861, p. 233-254.

DE ROJAS ZORRILLA Francisco, *No hay amigo para amigo*, dans : *Primera Parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, María de Quiñones, 1640.
— dans : *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, éd. Ramón MESONERO ROMANOS, coll. « Biblioteca de Autores Españoles », Madrid, Rivadeneyra, 1861, p. 83-102.

RUIZ DE ALARCÓN Y MENDOZA, Juan, *La verdad sospechosa*,
dans : *Parte Veynte y dos de las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio y las mejores que hasta ahora han salido*, Zaragoza, Pedro Verges, 1630.
dans : *Parte segunda de las comedias del licenciado Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1634.
— éd. 1986 : *Las paredes oyen. La verdad sospechosa*, éd. Juan OLEZA / Teresa FERRER, Barcelona, Planeta, 1986.
— éd. 1999 : éd. José MONTERO REGUERA, Madrid, Castalia, 1999.
— *La Vérité suspecte*, trad. de René L.-F. Durand, dans : Robert MARRAST (éd.), *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 1163-1223.

DE SOLÍS Y RIVADENEYRA, Antonio, *El amor al uso*, s.l.n.d.
dans : *Comedias de Don Antonio de Solís, Secretario del Rey N. Señor, Oficial del Estado, y su Cronista etc.*, Madrid, Melchor Álvarez, 1681.
dans : *Parte 47 de Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Melchor Álvarez, 1681.
— éd. 1995 : Pedro CALDERÓN DE LA BARCA / Antonio DE SOLÍS Y RIVADENEYRA, *Mañanas de abril y mayo – El amor al uso*, éd. Ignacio ARELLANO / Frédéric SERRALTA (éds.), Toulouse / Pamplona, Presses Universitaires du Mirail / Griso, Universidad de Navarra, « Anejos de Criticón, 5 », 1995, p.157-268.

TIRSO DE MOLINA, Fray Gabriel TÉLLEZ, (dit), *No hay peor sordo*, dans : *Parte tercera de las comedias del maestro Tirso de Molina*, Tortosa, F. Martorell, 1634.
— dans : TIRSO DE MOLINA, *Obras dramáticas completas*, vol. IV, éd. Blanca DE LOS RÍOS, Madrid, Aguilar, 1989, p. 1003-1068.

TIRSO DE MOLINA, Fray Gabriel TÉLLEZ, (dit), *La celosa de sí misma*, dans : *Doce comedias nuevas del maestro Tirso de Molina*, Primera Parte, Sevilla, Francisco de Lyra, 1627.
— éd. 2005 : éd. Gregorio TORRES NEBRERA, Madrid, Castalia, 2005.
— *La celosa de sí misma – La Jalouse d'elle-même*, édition, introduction, traduction et notes par Serge MAUREL, Braga, Barbosa & Xavier, LDA., 1981.

TIRSO DE MOLINA, Fray Gabriel TÉLLEZ, (dit), *Don Gil de las calzas verdes*, dans : *Cuarta Parte de las comedias del maestro Tirso de Molina*, Madrid, María de Quinones, 1635.

— éd. Alonso ZAMORA VICENTE, Madrid, Castalia, 1990.

— éd. F. FLORIT DURÁN, Madrid, Bruño, 1996.

— *Don Gil aux chausses vertes*, trad. de Bernard Gille, dans : Robert MARRAST (éd.), *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 85-151.

DE VEGA CARPIO, Félix Lope, *El ausente en el lugar*, dans : *Doce comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por él mismo [...]*, Novena parte, Madrid, Viuda de A. Martín de Balboa, 1617.

— éd. Justo GARCÍA SORIANO, dans : *Obras de Lope de Vega*, dir. Real Academia Española, « Obras dramáticas », t. XI, Madrid, 1929, p. 398-438.

— éd. Abraham MADROÑAL, dans : *Comedias de Lope de Vega*, dir. Alberto Blecua / Guillermo Serés, parte IX, Lérida, Milenio, 2007, p. 417-535.

DE VEGA CARPIO, Félix Lope, *Amar sin saber a quién,* dans : *Parte Veynte y dos de las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio y las mejores que hasta ahora han salido*, Zaragoza, Pedro Verges, 1630.

— éd. 1951 : éd. Camille PITOLLET, Paris, Hatier, 1951.

DE VEGA CARPIO, Félix Lope, *El mayor imposible*, dans : *Vigesimoquinta parte, perfecta y verdadera de las comedias del fénix de España, fray Lope de Vega Carpio [...] Sacadas de sus verdaderos originales, no adulteradas como las que hasta aquí se han publicado*, Zaragoza, Viuda de P. Verges, 1647.

2) Autres pièces de théâtre du XVII^e siècle

CORNEILLE, Pierre, *Mélite ou les Fausses Lettres*, [[1]Paris, François Targa, 1633], dans : CORNEILLE, *Œuvres complètes*, vol. I, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 1-89.

— *La Veuve*, [[1]Paris, Augustin Courbé, 1637], dans : CORNEILLE, *Œuvres complètes*, vol. I, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 199-298.

— *Le Cid*, [[1]Paris, Augustin Courbé, 1637], dans : CORNEILLE, *Œuvres complètes*, vol. I, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 689-777.

— *L'Illusion comique*, [[1]Paris, François Targa, 1639], dans : CORNEILLE, *Œuvres complètes*, vol. I, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 611-688.

— *Polyeucte martyr*, [[1]Paris, Antoine de Sommaville, 1643], dans : CORNEILLE, *Œuvres complètes*, vol. I, éd. Georges COUTON, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 971-1050.

GUILLÉN DE CASTRO, *Las mocedades del Cid*, dans : *Primera Parte de las comedias de D. Guillén de Castro*, Valencia, F. Mey, 1618.

GUERIN DE BOUSCAL, Daniel, *Don Quichotte de la Manche*, Paris, Toussaint Quinet, 1639.

— *Don Quichotte de la Manche « seconde partie »*, Paris, Antoine de Sommaville, 1640.

— *Le Gouvernement de Sanche Pansa*, Paris, Antoine de Sommaville, 1642.

LAMBERT, *La Magie sans magie*, Paris, Charles de Sercy, 1661.
— éd. Théâtre National de Strasbourg, Strasbourg, Cicero, 1993.

MAIRET, Jean, *La Virginie*, Paris, P. Rocolet, 1635.

SCARRON, Paul, *L'Écolier de Salamanque ou les Généreux Ennemis*, Paris, Antoine de Sommaville, 1655.
— éd. Roger GUICHEMERRE, Paris, STFM, 2003.

D'OUVILLE, Antoine LE METEL, *Les Trahizons d'Arbiran*, Paris, Augustin Courbé, 1638.

REMÓN Alonso, *Tres mujeres en una*, dans : *Parte treinta y dos con doze de diferentes*, Zaragoza, Diego Dormer, 1640.
— éd. Ven SERNA LÓPEZ, *El teatro de Alonso Remón: Tres mujeres en una*, Madrid, Pliegos, 1983.

3) Ouvrages théoriques

a) Ouvrages français

ARISTOTE, *Poétique*, éd. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1952.

ABBE D'AUBIGNAC, François HEDELIN, *La Pratique du théâtre* [1657], éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001.

CHAPELAIN, Jean, *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter, Paris, Droz, 1936.

CHAPPUZEAU, Samuel, *Le Théâtre françois divisé en trois livres*, Lyon, René Guignard, 1674.

CORNEILLE, Pierre, *Trois discours sur le poème dramatique*, [[1]1660], éd. Bénédicte Louvat / Marc Escola, Paris, Flammarion, 1999.

LAUDUN D'AIGALIERS, Pierre, *L'Art poëtique françois* [[1]1597], éd. Jean-Charles Monferran, Paris, STFM, 2000.

MAHELOT 2005 : MAHELOT, Laurent, *Le Mémoire de Mahelot* : *Mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi*, Ms. 1673, éd. Pierre PASQUIER, Paris, Champion, 2005. BnF : Ms. 24330.

MAIRET, Jean, *Préface, en forme de discours poétique à La Silvanire, ou la Morte vive* [[1]1631], dans : Jacques SCHERER (éd.), *Théâtre du XVII^e siècle*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 479-488.

b) Ouvrages espagnols

BANCES CANDAMO, Francisco, *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos* [[1]1690], éd. Duncan W. Moir, London, Tamesis, 1970.

TIRSO DE MOLINA, Fray Gabriel TÉLLEZ (dit), *Cigarrales de Toledo* [[1]1624], éd. Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996.

DE VEGA CARPIO, Félix Lope, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Dirigido a la Academia de Madrid, [1609], Madrid, Alonso Martín.
— éd. Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS, Madrid, Cátedra, 2000.

DE VEGA CARPIO, Félix Lope, *Nouvel art de faire des comédies en ce temps*, traduction d'André Labertit, dans : Robert MARRAST (éd.), *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1415-1424.

c) Autres ouvrages

D'AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Berneville, (dite Mme), *Mémoires de la Cour d'Espagne*, 2 vol., Paris, Claude Barbin, 1690.

DE BOISROBERT, François LE METEL, « Épistre à Monsieur l'abbé Fouquet », dans : *Les Epistres en vers et autres œuvres poetiques de Mr. De Bois-Robert-Metel*, Paris, Augustin Courbé, 1659, p. 128-132.

— « Avis au lecteur », dans : Antoine LE METEL D'OUVILLE, *La Fouyne de Séville, ou l'Ameçon des Bourses. Traduit de l'espagnol de Castillo Solorzano*, Paris, Billaine & Courbé, 1661.

CASTIGLIONE, Baldassar, *Le Livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis (1580) par Alain Pons, Paris, Gérard Lebovici, 1987.

DE CERVANTES, Miguel, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, [1617], éd. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2002.

— *Les travaux de Persille et Sigismonde*, trad. par M. Molho, Paris, Corti, 1994.

— *Don Quijote de la Mancha*, [1605], Barcelona, Crítica, 1999.

CICERON, *Œuvres philosophiques*, vol. I : *Tusculanes*, texte établi par Georges Fohlen, trad. de Jules Humbert, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

HERDER 2000 : HERDER, Johann Gottfried, *Histoire et cultures. Une autre philosophie de l'histoire et Idées pour la philosophie de l'histoire de l'humanité (extraits),* [1784-1791], traduit par Max Rouché, Paris, Flammarion, 2000.

— HERDER 1992 : *Une autre philosophie de l'histoire pour l'éducation de l'humanité. Contribution à beaucoup de contributions du siècle – Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit, Beitrag zu vielen Beiträgen des Jahrhunderts* [1774], Texte original et version française par Max ROUCHE, deuxième édition, Saint-Amand, Bussière, 1992.

HORACE, *Épitres*, vol. II, Paris, G.-N. Aubert, 1711.

LESAGE, Alain-René, *Le Théâtre espagnol ou les Meilleures comédies des plus fameux auteurs espagnols traduites en François*, Paris, Jean Moreau, 1700.

D'OUVILLE, Antoine LE METEL, *Contes aux heures perdues du Sieur d'Ouville, ou le Recueil de tous les bons mots, reparties, équivoques, brocards, simplicités, naïvetés, gasconnades et autres contes facétieux, non encores imprimés*, 4 vol., Paris, Toussaint Quinet, 1643-1644.

PARFAICT 1746 : PARFAICT, Claude et François, *Histoire du Théâtre françois depuis son origine jusqu'à présent*, [[1]Paris, Le Mercier / Saillant, 1746], 3 vol., Genève, Slatkine, 1967.

PUFENDORF, Samuel, *Specimen controversiarum. Circa Jus Naturale Ipsi nuper Motarum*, Upsaliae, van der Mylen, 1678.

DE QUEVEDO, Francisco, *Sueños y discursos*, éd. James Crosby, Madrid, Castalia, 1993.

RICCOBONI 1738 : RICCOBONI, Louis, *Reflexions historiques et critiques sur les differens theatres de l'Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation*, Paris, Jacques Guerin, 1738.

DE RONSARD, Pierre, « Préface sur la Franciade », [1587], dans : *Œuvres complètes*, vol. XVI : *La Franciade (1572)*, éd. Paul LAUMONIER, Paris, Nizet, 1983, p. 351.

SARASIN, Jean-François, Épître « A Monsieur le Comte de Fiesque », [1647], dans : Jean-François SARASIN, *Œuvres*, vol. I, éd. Paul Festugière, Paris, Champion, 1926, p. 348-353.

SCARRON, Paul, *Recueil de quelques vers burlesques*, Paris, Toussaint Quinet, 1643.

DE SCUDERY, Madeleine et Georges, *Ibrahim ou L'Illustre Bassa*, dédié à mademoiselle Rohan, vol. II, Rouen, L. Maurry, 1665.

TALLEMANT 1960 : TALLEMANT DES REAUX, Gédéon, *Historiettes*, 2 vol., éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

II. Instruments de travail et études critiques

1) Dictionnaires, encyclopédies, grammaires

ALONSO, Martín, *Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico de la lengua española (siglos XVII al XX)*, 3 vol., Madrid, Aguilar, 1947.

BENSOUSSAN, Mathilde et Albert / LE BIGOT, Claude, *Versification espagnole et petit traité des figures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes / Laboratoire Didactique, 1992.

BLUCHE, François (dir.), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 2e édition revue et corrigée, 2005.

BONTE, Pierre / IZARD, Michel (éds.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 2000.

CORREAS 2000 : CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, [1906], éd. Louis Combet, Madrid, Castalia, 2000.

COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, éd. Ignacio Arellano / Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.

Dictionnaire de l'Académie française, 9e édition, Paris, Imprimerie nationale, 2005.

DUBOIS, Jean / DUBOIS-CHARLIER, Françoise, *La dérivation suffixale en français*, Paris, Nathan, 1999.

FURETIERE 1690 : FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire universel : contenant generalement tous les mots françois, tant vieux que modernes, &; les termes de toutes les sciences et des arts...*, 3 vol., La Haye / Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.

HUERTA CALVO, Javier / PERAL VEGA, Emilio / URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (éds.), *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.

NÜNNING, Ansgar (éd.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart / Weimar, Metzler, 2001.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

SCHNELL, Ralf, *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*, Stuttgart / Weimar, Metzler, 2000.

VUILLERMOZ, Marc, *Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises du XVII^e^ siècle*, Paris, Champion, 1998.

2) Répertoires bibliographiques

CIORANESCU, Alexandre, *Bibliographie de la littérature française du dix-septième siècle*, [[1]1965-1966], 3 vol., Genève, Slatkine Reprints, 1994.

— CIORANESCU 1977 : *Bibliografía francoespañola (1600-1715)*, Madrid, Aguirre, « Anejos del Boletín de la Real Academia española », 36, 1977.

HORN-MONVAL, Madeleine, *Répertoire bibliographique des traductions et adaptations françaises du théâtre étranger du XV^e^ siècle à nos jours*, vol. VI : « Théâtre espagnol », Paris, CNRS, 1961.

KLAPP, Otto, *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft*, fondée par Otto Klapp et continuée par Astrid Klapp-Lehmann, Frankfurt a.M., Klostermann, depuis 1956.

LOSADA GOYA 1999 : LOSADA GOYA, José Manuel, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e^ siècle. Présence et influence*, Genève, Droz, 1999.

REICHENBERGER 1979 : REICHENBERGER, Kurt & Roswitha, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung. Manual Bibliográfico Calderoniano*, vol. I, Kassel, Thiele & Schwarz, 1979.

3) Études sur la littérature et le théâtre français du XVII^{e} siècle

a) Ouvrages

ADAM, Antoine, *Le Théâtre classique*, Paris, PUF, 1977.

— *Histoire de la littérature française au XVII^{e} siècle*, vol. II : « L'époque de Pascal, L'apogée du siècle (Boileau, Molière) », Paris, Albin Michel, 1997.

BAR, Francis, *Le Genre burlesque en France au XVII^{e} siècle. Étude de style*, Paris, d'Artrey, 1960.

BERTRAND, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique. Représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1995.

BERTAUD 1998 : BERTAUD, Madeleine, *Le XVII^{e} siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1998.

BOURQUI, Claude, *Les Sources de Molière*, Paris, SEDES, 1999.

BRAY, René, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1945.

CHEVALLEY, Sylvie, *Molière en son temps (1622-1673)*, Paris / Genève, Minkoff, 1973.

CONESA, Gabriel, *Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1636)*, Paris, SEDES-CDU, 1989.

— CONESA 1995 : *La Comédie de l'Âge Classique (1630-1715)*, Paris, Seuil, 1995.

DEIERKAUF-HOLSBOER, Sophie Wilma, *Le Théâtre du Marais*, vol. I : « La Période de gloire et de fortune », Paris, Nizet, 1954.

— DEIERKAUF-HOLSBOER 1958 : *Le Théâtre du Marais*, vol. II : « Le Berceau de l'Opéra et de la Comédie-française, 1648-1675 », Paris, Nizet, 1958.

— *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, vol. I : « 1548-1635 », Paris, Nizet, 1968.

— DEIERKAUF-HOLSBOEUR 1970 : *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, vol. II : « Le Théâtre de la Troupe royale, 1635-1680 », Paris, Nizet, 1970.
— *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris, Nizet, 1973.

ÉMELINA 1975 : ÉMELINA, Jean, *Les Valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Cannes / Grenoble, CEL / Presses Universitaires de Grenoble, 1975.

FORESTIER 1988 : FORESTIER, Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988.

FOURNEL, Victor, *Le Théâtre au XVII^e siècle – La comédie*, [[1]Paris, 1892], Genève, Slatkine, 1968.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982

GILOT, Michel / SERROY, Jean, *La comédie à l'âge classique*, Paris, Belin, 1997.

GUICHEMERRE 1972 : GUICHEMERRE Roger, *La Comédie avant Molière. 1640-1660*, Paris, Armand Colin, 1972.

— *La Comédie classique en France. De Jodelle à Beaumarchais*, Paris, PUF, 1989.

HOWE, Alan, *Documents du Minutier central des notaires de Paris. Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2000.

KOHLER 1925 : KOHLER, Pierre, *Autour de Molière. L'Esprit classique et la comédie*, Paris, Payot, 1925.

LANCASTER 1966, I : LANCASTER, Henry Carrington, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century. Part I : The Pre-classical Period (1610-1634)*, [[1]Baltimore, The John Hopkins Press, 1929], vol. 1 et 2, New York, Gordian Press, 1966.

— LANCASTER 1966, II : *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century. Part II : The Period of Corneille (1635-1651)*, [[1]Baltimore, The John Hopkins Press, 1932], vol. 1 et 2, New York, Gordian Press, 1966.

— LANCASTER 1966, III : *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century. Part III : The Period of Molière (1652-1672)*, [[1]Baltimore, The John Hopkins Press, 1936], vol. 1, New York, Gordian Press, 1966.

LANDRY, Jean-Pierre / MORLIN, Isabelle, *La littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1993.

LEINER, Wolfgang, *Der Widmungsbrief in der französischen Literatur (1580-1715)*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1965.

MAZOUER 2006 : MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français de l'âge classique*, vol. I : « Le premier XVII^e siècle », Paris, Honoré Champion, 2006.

MELESE, Pierre, *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV, 1659-1715*, Génève, Slatikne Reprints, 1976.

MONGREDIEN 1981 : MONGREDIEN, Georges / ROBERT, Jean, *Les Comédiens français du XVII^e siècle. Dictionnaire bibliographique*, Paris, CNRS, [3]1981.

PELOUS, Jean Michel, *Amour précieux, amour galant*, Paris, Klincksiek, 1980.

RIGAL, Eugène, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*, [[1]Paris, 1889], Genève, Slatkine Reprints, 1970.

— *Le Théâtre français avant la période classique*, Paris, Hachette, 1901.

SCHERER, C. 1983 : SCHERER, Colette, *Comédie et société sous Louis XIII. Corneille, Rotrou et les autres*, Paris, Nizet, 1983.

SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, [[1]s.l.n.d.], Paris, Nizet, 2001.

SOREL, Charles, *La Maison des jeux*, [1658], Genève, Slatkine, 1977.

STERNBERG, Véronique, *La poétique de la comédie*, Paris, Sedes, 1999.

STEGMANN, André, *L'Héroïsme cornélien. Genèse et signification*, Paris, Armand Colin, 1968.

VOLTZ, Pierre, *La Comédie*, Paris, Armand Colin, 1964.

VUILLERMOZ, Marc, *Le Système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650*, Genève, Droz, 2000.

b) Articles et communications

COSNIER 1962 : COSNIER, Colette, « Jodelet : un acteur du XVII^e siècle devenu un type », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, LXII, 3, 1962, p. 329-352.

COUTON, Georges, « Notice » à son édition du *Menteur*, dans : CORNEILLE, *Œuvres complètes*, vol. II, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 1215-1222.

— « Notice » à son édition de *La Suite du Menteur*, dans : CORNEILLE, *Œuvres complètes*, vol. II, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 1240-1243.

ÉMELINA, Jean, « Comique et géographie au XVII^e siècle », dans : *Les Provinciaux sous Louis XIV*, 5^e Colloque du C.M.R. 17, Revue *Marseille*, n° 101, 2^e trimestre, p. 197-204.

FORESTIER 1983 : FORESTIER, Georges, « Dramaturgie de l'oxymore dans la comédie du premier XVII^e siècle : le théâtre comique de Brosse », *Cahiers de Littérature du XVII^e siècle*, 5, 1983, p. 5-32.

— « Préface », dans : Paul SCARRON / Thomas CORNEILLE, *Le Gardien de soy-mesme (1655) – Le Geôlier de soy-mesme (1656)*, éd. Élisabeth Montet, Toulouse / Paris, Société de littératures classiques / Klincksieck, 1995, p. VII-XI.

— « La structure de la comédie française classique », *Littératures classiques*, 27, 1996, p. 243-257.

GARAPON, Robert, « Introduction », dans : Paul SCARRON, *Le Roman comique*, Paris, Imprimerie nationale, 1980, 9-37.

GODARD DE DONVILLE, Louise, « L'Amour 'à la mode' au XVII^e siècle », dans : *Les Visages de l'amour au XVII^e siècle*, 13^e Colloque du CMR 17 (Toulouse, 28-30 janvier 1983), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, p. 37-46.

GUICHEMERRE, Roger, « Situations et personnages 'prémolièresques' », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 72, 1972, p. 1007-1023.

— « Le burlesque au théâtre dans les années 1640-60 », dans : *Dramaturgies, langages dramatiques*, Mélanges pour Jacques Scherer, Paris, Nizet, 1986, p. 323-332.

LYONS, John, « The Unknown Women *Les Fausses Véritéz* », dans : John Lyons, *A Theatre of Disguise. Studies in French Baroque Drama (1630-1660)*, Colombia (South Carolina), French Literature Publications Company, 1978, p. 83-105.

MAZOUER, Charles, « Préface », dans : LAMBERT, *La Magie sans magie*, Strasbourg, Cicero, 1993, p. 7-36.

MONGREDIEN 1926 : MONGREDIEN, Georges, « Le Comédien de Villiers. Un ennemi de Molière », *La Revue mondiale*, 1^er juillet 1926, p. 37.

PICCIOLA, Liliane, « Notice » à son édition de *Polyeucte martyr*, dans : CORNEILLE, *Théâtre complet*, vol. II, éd. L. Picciola, Paris, Dunod, 1996, p. 3-10.

— « Notice » à son édition du *Menteur*, dans : CORNEILLE, *Théâtre complet*, vol. II, éd. L. Picciola, Paris, Dunod, 1996, p. 175-197.

SERROY, Jean, « Notice » à son édition de CORNEILLE, *Le Menteur. La Suite du Menteur*, Paris, Gallimard, 2000, p. 295-308.

SCHERER 1975a : SCHERER, Jacques, « Introduction », dans : Jacques SCHERER (éd.), *Théâtre du XVII^e siècle*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. IX-XXVI.

— « Notice » sur Hardy, dans : Jacques SCHERER (éd.), *Théâtre du XVII^e siècle*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1165-1169.

— SCHERER 1975b : « Notice » à son édition de *La Bague de l'oubly*, dans : Jacques SCHERER (éd.), *Théâtre du XVIIe siècle*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1300-1303.

STIEFEL, Arthur Ludwig, « Ueber die Chronologie von Jean Rotrou's dramatischen Werken », in : *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 16:1, 1894, p. 1-49.

— « Die Nachahmung italienischer Dramen bei einigen Vorläufern Molières », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 27, 1904, p. 189-265.

— « Über Jean Rotrous spanische Quellen », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 29, 1906, p. 195-234.

4) Études sur la littérature et le théâtre espagnols du XVII^e siècle

a) Ouvrages

ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.

— ARELLANO 2005 : *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2005.

ARRÓNIZ 1977 : ARRÓNIZ, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.

ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones Benavente*, Madrid, Gredos, 1971.

CASTRO LEAL, Antonio, *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*, Mexico, Cuadernos americanos, 1943.

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO (éd.), *Cuadernos de teatro clásico*, vol. 6 : « Teatros del Siglo de Oro: Corrales y coliseos en la Península ibérica », Madrid, CNTC, 1991.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Tirso de Molina, Investigaciones biobibliográficas*, Madrid, Rubinos, 1898.

COUDERC, Christophe, *Galanes y damas en la comedia nueva*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2006.

— COUDERC 2007 : *Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or*, Paris, PUF, 2007.

DAVIS, Charles / VAREY, John Earl, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid : 1574-1615. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis, « Fuentes para la historia del teatro en España XX », 1997.

DÍEZ BORQUE 1978 : DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978.

DÍEZ ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, Gráficas menor, « Revista de filología española, anejo XLVII », 1949.

FRANZBACH, Martin, *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor der Romantik*, München, Wilhelm Fink, 1974.

KINTER 1978 : KINTER, Barbara, *Die Figur des Gracioso im spanischen Theater des 17. Jahrhunderts*, München, Wilhelm Fink, « Münchner Romanistische Arbeiten », 1978.

MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1962.

MAUREL, Serge, *L'Univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Publications de l'Université de Poitiers, 1971.

MOREL-FATIO, A. *Études sur l'Espagne*, 1re série, Paris, Bouillon, 1888.

NAVARRO TOMÁS, T., *Métrica española*, Madrid, Labor, 1995.

OEHRLEIN, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993.

PELLICER 1975 : PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, [1804], éd. José María Díez Borque, Barcelona, Labor, 1975.

RUANO DE LA HAZA/ALLEN 1994 : RUANO DE LA HAZA, José María / ALLEN, John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico / PORQUERAS MAYO, Alberto (éds.), *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1965.

SAN ROMÁN, Francisco de B., *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre. Serie de documentos inéditos de los años de 1590 a 1615*, Madrid, Góngora, 1935.

SCHAEFFER, Adolf, *Geschichte des spanischen Nationaldramas*, vol. I : « Die Periode Lope de Vega's », Leipzig, Brockhaus, 1890.

SERRALTA 1987 : SERRALTA, Frédéric, *Antonio de Solís et la « comedia » d'intrigue*, Toulouse, France Ibérie Recherche, 1987.

SHERGOLD 1967 : SHERGOLD, Norman David, *A History of the Spanish Stage from the Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.

STROSETZKI, Christoph, *Calderón*, Stuttgart, Metzler, 2001.

VICENS VIVES, Jaime, *Manual de historia económica de España*, Barcelona, Vicens Vives, 1959.

VITSE 1990 : VITSE, Marc, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol au XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990.

VOSSLER, Karl, *Lope de Vega und sein Zeitalter*, München, Biederstein, 1947.

WARDROPPER, Bruce W., *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. La evolución del "auto sacramental"*, Madrid, Revista de Occidente, 1953.

b) Articles et communications

ANTONUCCI, Fausta, « Prólogo », dans : Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *La dama duende*, éd. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 1999, p. XXIX-LXXIII.

ANTONUCCI, Fausta / VITSE, Marc, « Algunas observaciones acerca de dos versiones de la tercera jornada de *La dama duende* », *Criticón*, 72, 1998, p. 49-72.

ARELLANO 1988 : ARELLANO, Ignacio, « Convenciones y rasgos genéricos de la comedia de capa y espada », *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, p. 27-49.

— ARELLANO 1989 : « Alonso de Castillo Solórzano : Noticia biográfica » et « La obra de Castillo Solórzano. Breve panorámica », dans: Alonso DE CASTILLO Solórzano, *El mayorazgo figura*, éd. Ignacio Arellano, Barcelona, PPU, 1989, p. 13-17 et p. 19-31.

— « La comedia de figurón y Castillo Solórzano », dans : Alonso DE CASTILLO SOLÓRZANO, *El mayorazgo figura*, Barcelona, PPU, 1989, p. 33-51.

— « Metodología y recepción : lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro », *Criticón*, 50, 1990, p. 7-21.

— « La fuerza del ingenio en la comedia de capa y espada de Tirso », dans : Pedraza *et al.* (éds.), *Tirso de capa y espada*, XXVI Jornadas de teatro clásico (Almagro, 8-10 de julio de 2003), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, p. 55-81.

ARELLANO Ignacio / GARCÍA RUÍZ, Víctor, « Apéndice I: Calderón y la comedia de figurón », dans : Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El agua mansa – Guárdate del agua mansa*, éd. Ignacio ARELLANO / Víctor GARCÍA RUÍZ, Kassel, Reichenberger, 1989, p. 42-51.

ARELLANO, Ignacio / SERRALTA, Frédéric, « Introducción », dans: Pedro CALDERÓN DE LA BARCA / Antonio DE SOLÍS RIVADENEYRA, *Mañanas de abril y mayo – El amor al uso*, éd. Ignacio Arellano / Frédéric Serralta, Toulouse / Pamplona, Presses Universitaires du Mirail / Griso, Universidad de Navarra, « Anejos de *Criticón*, 5 », 1995, p.19-49.

DE ARMAS, Frederick A., « 'En Madrid y en una casa': un palimpsesto de amantes invisibles », dans : Sebastian NEUMEISTER (éd.), *Actas del IX Congreso de la Asociación internacional de Hispanistas*, (Berlin, 18-23 VIII 1986), vol. 1, Frankfurt a. M., Vervuert, 1989, p. 341-351.

— « ¿Es dama o es torbellino? : *La dama duende* en Francia de d'Ouville a Hauteroche », dans : Henry SULLIVAN *et al.* (éds.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, London, Tamesis, 1999, p. 82-100.

ASENSIO, Jaime, « Casos de amor en la comedia de Tirso de Molina », *Cuadernos hispanoamericanos*, 289/290, 1974, p. 53-85.

— « Tres lugares en *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina », *Estudios: revista cuatrimestral publicada por los Padres de La Orden de la Merced* (Ordo Hospitalarius Sancti Joannis de Deo, éds.), 151, oct.-dic., 1985, p. 431-443.

BACON, George William, « The *comedias* of Dr. J. P. de Montalbán », *Revue Hispanique*, XVII, 1907, p. 45-65.

— « The Life and Dramatic Works of Doctor Juan Pérez de Montalván (1602-1638) », *Revue Hispanique*, XXVI, 1912, p. 1-474.

BROOKS, John, « *La verdad sospechosa*, the Source and Purpose », *Hispania*, 15, 1932, p. 243-252.

BRUNETIERE, Ferdinand, « Corneille et le théâtre espagnol », *Revue des Deux Mondes*, 13, 1903, p. 189-216.

CANAVAGGIO, Jean, « Notice » au *Nouvel art de faire des comédies en ce temps*, dans : Robert MARRAST (éd.), *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Biliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1945-1947.

CASTRO Y CALVO, J. M., « El resentimiento de la moral en el teatro de D. Juan Ruiz de Alarcón », *Revista de Filología Española*, 26, 1942, p. 282-297.

COTARELO Y MORI, Emilio, « Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca. Capítulo V », *Boletín de la Real Academia Española*, 9, 1922, p. 41-70.

DILLO, Leonard, « Moral purpose in Ruiz de Alarcón's *La verdad sospechosa* », *Hispania*, 56, 1973, p. 254-259.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Olga, « Las estructuras funcionales de la comedia de figurón en *Entre bobos anda el juego* », dans : Felipe PEDRAZA JIMÉNEZ / Rafael GONZÁLEZ CAÑAL / Elena MARCELLO (éds.), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*, Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 13,14,15 de julio de 1999), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 133-149.

FLORIT DURÁN, Francisco, « Introducción », dans : TIRSO DE MOLINA, *Don Gil de las calzas verdes*, éd. Francisco Florit Durán, Madrid, Bruño, 1996, p. 9-56.

FORASTIERI-BRASCHI, Eduardo, « Secuencias de capa y espada : escondidos y tapadas en *Casa con dos puertas* », dans : García LORENZO, LUCIANO (éd.), *Calderón*, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981), vol. I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, « Anejos de la revista *Segismundo*, 6 », 1983, p. 433-449.

FOTHERGILL-PAYNE, Louise, « La justicia poética de *La verdad sospechosa* », *Romanische Forschungen*, 83, 1971, p. 588-595.

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, « Introducción », dans : Lope DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias*, éd. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006, p. 9-127.

GARCÍA SORIANO, Justo, « Prólogo a *El ausente en el lugar* », dans : *Obras de Lope de Vega*, publiées par la Real Academia Española, vol XI, Madrid, Galo Sáez, 1929, p. XXVI.

GREGG, Karl C., « Towards a Definition of the Comedia de Capa y Espada », *Romance Notes*, 18, 1977, p. 103-106.

HAYES 1947 : Hayes, F. C., « The Use of Proverbs as Titels and Motives in the *Siglo de Oro* Drama : Calderón », *Hispanic Review*, 15, 1947, p. 453-463.

HESSE, Everett W., « The Publication of Calderón's Plays in the Seventeenth Century », *Philological Quarterly*, 27, 1948, p. 37-51.

HOLMBERG, Arthur, « Variaciones sobre el tema del honor en *La dama duende* de Calderón », dans : Luciano GARCÍA LORENZO (éd.), *Calderón*, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981), vol. II, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, « Anejos de la revista *Segismundo*, 6 », 1983, p. 913-923.

JONES, Michael, « Five Liars : French, English and Italian Imitations of *La verdad sospechosa* », *A.U.M.L.A. : Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 62, 1984, p. 192-207.

KAMINAR MUJICA, Barbara, « Tragic Elements in Calderón's *La dama duende* », *Kentucky Romance Quarterly*, 16/4, 1969, p. 303-328.

KENNEDY, Ruth Lee, « On the Date of Five Plays by Tirso de Molina », *Hispanic Review*, X:3, 1942, p. 183-214.

— « Tirso's *No hay peor sordo* : It's Date and Place of Composition », dans : *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, vol. I, Madrid, Castalia, 1966, p. 261-278.

LANOT 1980 : LANOT, Jean Raymond, « Para una sociología del figurón », dans : Institut d'Études Hispaniques et Hispano-américaines Université de Toulouse - Le Mirail, *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Actes du 3e colloque du G.E.S.T.E. (Toulouse, 31 janvier – 2 février 1980), Paris, CNRS, 1980, p. 135-148.

LANOT/ VITSE 1976 : LANOT, Jean Raymond / VITSE, Marc, « Éléments pour une théorie du figurón », *Caravelle*, 27, 1976, p. 189-213.

LONDON, John, « Time and Place in *La verdad sospechosa* : Two Corrections », *Hispanófila*, 99 (33.3), 1990, p. 43-46.

MAUREL, Serge, « Introduction », dans : TIRSO DE MOLINA, *La celosa de sí misma – La Jalouse d'elle-même*, éd. et trad. Serge Maurel, Braga, Barbosa & Xavier, 1981, p. 9-58.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, « Comedias de capa y espada y géneros inferiores », dans : M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. III, Santander, Aldus, 1941, p. 269-287.

DE MIGUEL 1991 : DE MIGUEL, Juan Carlos, « *La dama duende*: un laberinto de pasiones », dans : Manuel V. Diago / Teresa Ferrer (éds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII (9-11 de mayo de 1989), Valencia, Universidad de Valencia, 1991, p. 231-247.

MONTERO REGUERA 1999 : MONTERO REGUERA, José, « Introducción, biografía y crítica », dans : Juan RUIZ DE ALARCÓN, *La verdad sospechosa*, éd. José Montero Reguera, Madrid, Castalia, 1999, p. 7-49.

— « *La verdad sospechosa* en sus textos, I : Acotaciones », dans : Isaías Lerner / Robert NIVAL / Alejandro ALONSO (éds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, p. 399-404.

— « Nobleza, mentira y reformación de costumbres (sobre el sentido de *La verdad sospechosa*) », dans : Pierre CIVIL (éd.), *Siglos dorados. Homenaje a Augustín Redondo*, vol. II, Madrid, Castalia, 2004, p. 1009-1017.

MONTESINOS, José F., « Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el Teatro de Lope de Vega », dans : *Homenaje a Menéndez Pidal*, vol. I, Madrid, Hernando, 1925, p. 469-504.

OPPENHEIMER 1948 : OPPENHEIMER, Max, « Supplementary Data on the French and English Adaptations of Calderón's *El astrólogo fingido* », *Revue de littérature comparée*, 22:4, 1948, p. 547-560.

— « Addenda on the *Segunda parte* of Calderón », *Hispanic Review*, 16, 1948, p. 335-340.

— « The *burla* in Calderón's *El astrólogo fingido* », *Philological Quarterly*, 27:3, 1948, p. 241-263.

— « Bibliographical Note on the *Parte XXV de Comedias* », *Modern Language Notes*, 66, 1951, p. 163-165.

— « Introduction », dans : *Pedro Calderón de la Barca's* The Fake Astrologer. *A critical Spanish Text and English Translation*, éd. Max Oppenheimer, Berlin / Frankfurt a. M. / Paris *et al.*, Peter Lang, 1994, p. 1-42.

OWEN 1925 : OWEN, ARTHUR L., « *La verdad sospechosa* in the Editions of 1630 and 1634 », *Hispania*, VIII/1, 1925, p. 85-97.

PACHECO-BERTHELOT, Ascensión, « La tercera jornada de *La dama duende de Pedro Calderón de la Barca* », *Criticón*, 21, 1983, p. 49-91.

PALOMO, María del Pilar, « Señales de fijación en la comedia de enredo tirista », dans : María del Pilar PALOMO, *Estudios tiristas*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, p. 184-202.

PARKER, Jack Horace, « The Chronology of the Plays of Juan Pérez de Montalván », *Publications of Modern Language Association*, 67, 1952, p. 186-210.

PORQUERAS MAYO, Alberto / SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, « Función del 'vulgo' en la preceptiva dramática de la Edad de Oro », *Revista de filología española*, L, 1967, p. 123-143.

PROFETI, Maria Grazia, « Le 'Comedias' di Solís : un curioso episodio di editoria teatrale », *Cuadernos Bibliográficos*, XXXII, Madrd, CSIC, 1975, p. 77-87.

— « Prólogo », dans : Francisco DE ROJAS ZORRILLA, *Entre bobos anda el juego*, éd. Maria Grazia Profeti, Barcelona, Crítica, 1998, p. XXXILIX.

RILEY, E. C. : « Alarcón's *Mentiroso* in the Light of the Contemporary Theary of Character », dans : Frank PIERCE (éd.), *Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera*, Oxford, Dolphin, 1959, p. 287-297.

DE LOS RÍOS, Blanca, « Preámbulo » à *Don Gil de las calzas verdes*, dans : TIRSO DE MOLINA, *Obras dramáticas completas*, vol. II, éd. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, p. 761-766.

— « Preámbulo » à *La celosa de sí misma*, dans : TIRSO DE MOLINA, *Obras dramáticas completas*, vol. III, éd. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, p. 1433-1440.
— « Preámbulo » à *No hay peor sordo*, dans : TIRSO DE MOLINA : *Obras dramáticas completas*, vol. IV, éd. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, p. 1003-1015.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, « El hato de la risa : identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro », *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14 : « El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro », 2000, p. 109-137.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico / PORQUERAS MAYO, Alberto, « Función del 'vulgo' en la preceptiva dramática de la Edad de Oro », *Revista de filología española*, L, 1967, p. 123-143.

SÁNCHEZ REGUEIRA, Manuela, « Introducción» dans : Antonio DE SOLÍS, *Comedias de Antonio de Solís*, vol. I, éd. Manuela Sánchez Regueira, Madrid, CSIC, 1984, p. 1-47.

SCHIZZIANO MANDEL, Adrienne, « El fantasma en *La dama duende*: una estructuración dinámica de contenidos », dans : Luciano GARCÍA LORENZO (éd.), *Calderón*, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981), vol. I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1983, p. 639-648.

SERNA LÓPEZ, Ven, « Introducción », dans : *El teatro de Alonso Remón: Tres mujeres en una*, éd. Ven Serna López, Madrid, Pliegos, 1983, p. 11-43.

SERRALTA, Frédéric, « Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra », *Criticón* (Toulouse), 34, 1986 p. 51-157.

— « *Amor al uso* y su protagonismo femenino », dans : *La mujer en el teatro y la novela del Siglo de Oro*, Actas del II° Coloquio del Grupo de Estudios Sobre el Teatro Español (GESTE), (Toulouse, 16-17 de noviembre de 1978), Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1979, p. 95-109.

— « Sobre los orígenes de la comedia de figurón: *El ausente en el lugar*, de Lope de Vega (¿1606?) », dans : Irene PARDO MOLINA / Antonio SERRANO (éds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro*, XV Jornadas de teatro del Siglo de Oro (Almería, 5 al 15 marzo 1998), Almería, Instituto de Estudios almerienses, 2001, p. 85-93.

SHERGOLD/VAREY 1961 : SHERGOLD, N. D. / VAREY, John E., « Some Early Calderón Dates », *Bulletin of Hispanic Studies*, 38, 1961, p. 274-286.

SILVERMAN, Joseph H., « 'Oí… astrología' », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, année V, n° 4, 1951, p. 417-418.

— « El gracioso de Juan Ruiz de Alarcón y el concepto de la figura del donaire tradicional », *Hispania* (American Association of Teachers of Spanish and Portuguese), XXXV:1, 1952, p. 64-69.

SOONS, C. A., « *La verdad sospechosa* in its Epoch », *Romanische Forschungen*, 74, 1962, p. 399-403.

VALBUENA BRIONES, Ángel, « Prólogo general », dans : Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras completas*, vol. I : « Comedias », éd. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1991, p. 9-50.

— « Introducción », dans : Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *La dama duende*, éd. Á. Valbuena Briones, Marid, Cátedra, 1998, p. 11-45.

VALBUENA PRAT 1956 : VALBUENA PRAT, Ángel, « La comedia moral. Alarcón y su teatro moral », dans : Á. VALBUENA PRAT, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956, p. 187-203.

VAREY, John Earl, « *Casa con dos puertas* : towards a definiton of Calderón's view of Comedy », *Modern Language Review*, 67, 1972, p. 83-94.

— « *La dama duende* de Calderón : símbolo y escenografía », dans : Luciano GARCÍA LORENZO (éd.), *Calderón*, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981), vol. I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, « Anejos de la revista *Segismundo*, 6 », 1983, p. 165-183.

— « Valores visuales de la comedia en la época de Calderón », *Edad de Oro*, V, 1986, p. 271-297.

— VAREY 1991 : « Los hospitales y los primeros corrales de comedias vistos a través de documentos del Archivo histórico nacional », dans : Luciano GARCÍA LORENZO / John VAREY (éds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis, 1991, p. 9-17.

VAREY, John Earl / DAVIS, Charles « Las tertulias de los corrales de comedias de Madrid », dans : Heraclia CASTELLÓN *et al.* (éds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 1992, p. 153-180.

VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Luis, « Apuntes para una nueva biografía de Tirso », dans : Joseph SOLÀ-SOLÉ (éd.), *Tirso de Molina : vida y obra*, Actas del I Simposio Internacional sobre Tirso de Molina, Washington (noviembre 1984), Madrid, Revista "Estudios", 1987, p. 9-50.

VITSE, Marc, « La tercera jornada de *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca », *Criticón*, 21 1983, p. 49-91.

— VITSE 1999a : « Choix de textes polémiques et théoriques sur la 'Comedia' », dans : Robert MARRAST (éd.), *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1935-1944.

— VITSE 1999b : « Estudio preliminar », dans : Pedro CALDERON DE LA BARCA, *La dama duende*, éd. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 1999, p. VII-XXVIII.

— VITSE 2000 : « Sobre los espacios en *La dama duende*. El cuarto de don Manuel », *Cuadernos de Teatro Clásico*, 15, 2000, p. 141-160.

VITSE, Marc / SERRALTA, Frédéric, « El teatro en el siglo XVII », dans : José María DÍEZ BORQUE (éd.), *Historia del teatro en España*, vol. I : « Edad Media, siglo XVI, siglo XVII », Madrid, Taurus, 1983, 473-687.

WADE, Gerald E., « *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina », dans : A. David KOSSOFF / José AMOR Y VÁZQUEZ (éds.), *Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Homenaje a William L. Fichter, Madrid, Castalia, 1971, p. 755-763.

WARDROPPER, B. W., « La comedia española del Siglo de Oro », dans : E. OLSON, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 181-242.

WEBER, Alison, « La excentricidad y la norma en dos comedias de Ruiz de Alarcón », dans : Alan M. GORDON,. / Evelyn RUGG (éds.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, (Toronto, 22 al 26 de agosto de 1977), Toronto, Université de Toronto, 1980, p. 783-785.

WEBER DE KURLAT, Frida, « *El perro del hortelano*, comedia palatina », *Nueva revista de filología hispánica*, 24, 1975, p. 339-363.

— « Hacia una morfología de la *comedia* del Siglo de Oro », *Anuario de Letras*, 14, 1976, p. 101-138.

— « Hacia la sistematización de los tipos de comedias de Lope de Vega », dans : Maxime CHEVALIER / François LÓPEZ *et al*. (éds), *Actas del quinto congreso internacional de hispanistas* (Bordeaux, del 2 al 8 de septiembre de 1974), vol. II, Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 1977, p. 867-871.

ZAMORA VICENTE, Alonso, « "De camino", función escénica », dans : Dieter KREMER (éd.), *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasião do seu 85.° aniversario*, Tübingen, Niemeyer, 1988, p. 639-653.

— « Introducción », dans : TIRSO DE MOLINA, *Don Gil de las calzas verdes*, éd. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Castalia, 1990, p. 7-73.

ZUGASTI, Miguel, « Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro », dans : Eva GALAR / Blanca OTEIZA (éds.), *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, Actas del Congreso internacional organizado por el GRISO, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, p. 159-185.

5) Études sur l'influence du théâtre espagnol sur le théâtre français au XVII[e] siècle

a) Ouvrages

BIRKEMEIER, Sven, *Jean Rotrou adaptateur de la* comedia *espagnole*, Amsterdam, F&N Eigen Beheer, 2007.

CIORANESCU 1983 : CIORANESCU, Alexandre, *Le Masque et le visage. Du Baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983.

COLBERT, Roman, *L'Influence de la comedia espagnole sur la comédie française de 1640 à 1660*, Thèse de l'Université de Californie, Los Angeles, Xeros University Microfilms, Ann Arbor, Michigan, 1970.

CROOKS, Esther, *The Influence of Cervantes in France in the 17th Century*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1931.

DUMAS 2004 : DUMAS, Catherine, *Du* Gracioso *au valet comique. Contribution à la comparaison de deux dramaturgies (1610-1660)*, Paris, Champion, 2004.

FALSKA, Maria, *Le Baroque et le classique dans le théâtre espagnol et français du XVII[e] siècle. Calderón imité par Thomas Corneille*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Sklodowskiej, 1999.

FOURNIER, Edouard, *L'Espagne et ses comédiens en France au XVII[e] siècle*, Paris, Dupray de la Mahérie, 1864.

HUSZAR, Guillaume, *Pierre Corneille et le théâtre espagnol*, Paris, Bouillon, 1903.

LOSADA GOYA, José Manuel, *L'Honneur au théâtre*, Paris, Klincksieck, 1994.

MARCHAL-WEYL, Catherine, *Le Tailleur et le fripier. Transformations des personnages de la* comedia *sur la scène française (1630-1660)*, Genève, Droz, 2007.

MARTINENCHE, Ernest, *La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine*, [[1]Paris, 1900], Genève, Slatkine, 1970.

MAZOUER, Charles (éd.), *L'Âge d'Or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche (1615-1666)*, Actes du 20e colloque du CMR 17 (Bordeaux, 25-28 janvier 1990), Mont-de-Marsan, Editions Inter-Universitaires, 1991.

PAGEAUX, Daniel-Henri (éd.), *Deux Siècles de relations hispano-françaises. De Commynes à Madame d'Aulnoy*, Actes du colloque international du CRECIF (juin 1984), Paris, L'Harmattan, 1987.

PAVESIO, Monica, *Calderón in Francia : ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alessandria, dell'Orso, 2000.

PETERS, Robert, *Über den Einfluß der spanischen Literatur auf das französische Drama des XVII. Jahrhunderts*, Naumburg a. S., G. Pätz'che Buchdruckerei, 1893.

PICCIOLA 2002 : PICCIOLA, Liliane, *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Tübingen, Gunter Narr, 2002.

SCHÜLER, Gerda, *Die Rezeption der spanischen Comedia in Frankreich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Lope de Vega & Jean Rotrou*, Köln, Philosophische Fakultät, 1966.

SEGALL, J. B., *Corneille and the Spanish drama*, New York, Columbia University Press, 1902.

VAN TIEGHEM, Philippe, *Influences étrangères sur la littérature française, 1550-1880*, Paris, PUF, 1961.

DEL VALLE ABAD, Federico, *Influencia española en la literatura francesa. Ensayo crítico sobre Jean Rotrou*, Ávila, Senén Martín, 1946.

b) Articles et communications

BOURQUI, Claude, « D'Ouville adaptateur du théâtre espagnol », *XVIIe siècle*, 191:2, 1996, p. 359-363.

BRUNETIERE, Ferdinand, « L'influence de l'Espagne dans la littérature française », *Revue des Deux Mondes*, 2, 1891, p. 215-226.

CIORANESCU 1954 : CIORANESCU, Alexandre, « Calderón y el teatro francés », dans : A. CIORANESCU, *Estudios de literatura española comparada*, La Laguna, Universidad de la Laguna, 1954, p. 137-195.

COUDERC, Christophe, « La comedia de enredo y su adaptación en Francia en el siglo XVII : transformación de un género », dans : Felipe PEDRAZA JIMÉNEZ *et al.* (éds.), *La comedia de enredo*, Actas de las XX jornadas del teatro clásico de Almagro, Almagro, Universidad, 1998, p. 268-283.

KAMINA, Annie, « Le théâtre de Lesage et la 'comedia' espagnole », *Revue de littérature comparée*, XLIII, 1983, p. 305-319.

LOSADA GOYA, José Manuel, « Calderón en Francia en el siglo XVII. Problemática de la adaptación », dans : Javier HUERTA CALVO / Emilio PERAL VEGA / Héctor URZÁIZ TORTAJADA (éds.), *Calderón en Europa*, Actas del Seminario internacional de la Universidad Complutense (23-26 de octubre de 2002), Madrid, Iberoamericana, 2002, p. 195-202.

— « La réception du réalisme espagnol en France », dans Didier SOUILLER, (éd.) *Réalisme et réalité en question au XVII^e siècle*, Dijon, Presses de l'Université de Bourgogne, 2002, p. 121-130.

— « Les salons et l'Espagne. À propos de quelques querelles littéraires », *Littératures classiques* 58, 2006, p. 47-55.

MARCHAL-WEYL, Catherine, « De la *comedia* au théâtre français : La notion de personnage », dans : Charles MAZOUER (éd.), *Recherches des jeunes dix-septiémistes*, Actes du V^e colloque du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle (Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 28-30 janvier 1999), Tübingen, Gunter Narr, 2000, p. 15-25.

MARTÍN, Ana María, « Ensayo bibliográfico sobre las ediciones, traducciones y estudios de Calderón de la Barca en Francia », *Revista de literatura*, XVII, 1960, p. 53-100.

PAVESIO, Monica, « Las imitaciones francesas de Calderón : hispanismo e italianismo en el teatro francés del siglo XVII », dans : Ignacio ARELLANO (éd.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra (Septiembre 2000), vol. I, Kassel, Reichenberger, 2002, p. 725-735.

PICCIOLA, Liliane, « Six années de variations cornéliennes sur les ressorts de la *comedia*», dans : Charles Mazouer (éd.), *L'Âge d'Or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1660*, Actes du 20^e Colloque du C. M. R. 17, (Bordeaux, 25-28 janvier 1990), Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1991, p. 245-54.

— « Hispanités de Corneille », dans : Charles MAZOUER (éd.), *Présences de Corneille. 1975-2005. 30 ans de réception critique*, Paris / Tübingen, Place / Narr, coll. « Œuvres & Critiques, XXX, 2 », 2006, p. 105-119.

SCHOELL 1991 : SCHOELL, Konrad, « Le personnage du *gracioso* et ses successeurs français », dans : Charles MAZOUER (éd.), *L'Âge d'Or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Actes du 20e Colloque du C. M. R. 17, (Bordeaux, 25-28 janvier 1990), Mont-le-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1991, p. 269-285.

STROSETZKI, Christoph, « Spanien und Calderón in Frankreichs Klassik und Klassizismus », dans : Frank-Rudger HAUSMANN / Christoph MIETHING / Margarete ZIMMERMANN (éds.), *« Diversité, c'est ma dévise. » Studien zur französischen Literatur des 17. Jahrhunderts*, Festschrift für Jürgen Grimm zum 60. Geburtstag, Paris / Seattle / Tübingen, Papers of French Seventeenth Century Literature, 1994, p. 493-507.

6) Études sur nos auteurs et leurs pièces

a) Ouvrages

COLLINS, David A., *Thomas Corneille, Protean Dramatist*, La Haye, Mouton & Co., 1966.

GUEVARA QUIEL 2009 : GUEVARA QUIEL, Francisco, *Édition critique du théâtre et des nouvelles « à l'espagnole » de l'Abbé de Boisrobert*, vol. I : « Introduction », Thèse de doctorat dirigée par Georges Forestier, Université Paris-La Sorbonne, 2009.

HOWE, Alan, *Écrivains de théâtre 1600-1649*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2005.

KRÄMER 1976 : KRÄMER, Ursel, *Originalität und Wirkung der Komödien Paul Scarrons*, Genève, Droz, 1976.

KORIZT, L. S., *Scarron satirique*, Paris, Klincksieck, 1977.

MAGNE, Émile, *Le Plaisant Abbé de Boisrobert, fondateur de l'Académie française, 1592-1662*, Paris, Mercure de France, [2]1909.

MICHAELIS, Georg, *Die sogenannten 'comédies espagnoles' des Thomas Corneille*, Berlin, Eberling, 1914.

MORILLOT, Paul, *Scarron. Étude biographique et littéraire*, [[1]Paris, 1888], Genève, Slatkine Reprints, 1970.

PETERS 1893 : PETERS, Robert, *Paul Scarrons « Jodelet duelliste » und seine spanischen Quellen*, Erlangen / Leipzig, Deichert, 1893.

PHELPS, Naomi, *The Queen's Invalid : a Biography of Paul Scarron*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1951.

REYNIER, Gustave, *Thomas Corneille. Sa vie est son théâtre*, [1892], Genève, Slatkine, 1970

RUIZ ÁLVAREZ, Rafael, *Las comedias de Paul Scarron y sus modelos españoles*, Madrid, Universidad de León, 1990.

SORKIN, Max, *Paul Scarron's Adaptation of the Comedia*, New York, 1938.

TENNER 1907 : TENNER, Fritz, *François Le Metel de Boisrobert als Dramatiker und Nachahmer des spanischen Dramas*, vol. I : Die Tragikomödien, Leipzig, Wachsmuth, 1907.

— *François le Metel de Boisrobert als Lustspieldichter und Vorläufer Molières*, partie I, « Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht über das Fürstliche Gymnasium zu Gera », Gera, Wachsmuth'sche Buchdruckerei, 1912.

— TENNER 1913 : *François le Metel de Boisrobert als Lustspieldichter und Vorläufer Molières*, partie II, « Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Realgymnasiums in Magdeburg », Magdeburg, E. Baensch jun., 1913.

— TENNER 1914 : *François le Metel de Boisrobert als Lustspieldichter und Vorläufer Molières*, partie III, « Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Realgymnasiums in Magdeburg », Magdeburg, E. Baensch jun., 1914.

b) Articles et communications

DE ARMAS, Frederick, « Antoine Le Métel, Sieur d'Ouville : the "Lost" Years », *Romance Notes*, XIV-3, 1973, p. 538-543.

CARSON 2000 : CARSON, Jonathan, « Introduction », dans : Paul SCARRON, *Le Jodelet duelliste*, éd. J. Carson, Genève, Droz, 2000, p. 9-58.

CORTÉS VÁZQUEZ, Luis, « Influencia del teatro clásico español sobre el francés : Calderón de la Barca y Thomas Corneille », dans : Alberto NAVARRO GONZÁLEZ (éd.), *Estudios sobre Calderón*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, p. 17-31.

COSNIER 1973 : COSNIER, Colette, « Introduction », dans : Thomas CORNEILLE, *L'Amour à la mode*, éd. Colette Cosnier, Paris, Nizet, 1973, p. 7-113.

DICKSON, William J., « Introduction », dans : Paul SCARRON, *Jodelet*, éd. William J. Dickson, Exeter, University of Exeter 1986, p. V-XXIV.

FORESTIER 1984 : FORESTIER, Georges, « Introduction », dans : BROSSE, *Les Songes des hommes esveillez*, éd. G. Forestier, Paris, Nizet, 1984, p. 11-81.

— FORESTIER 1995 : « Préface », dans : Paul SCARRON / Thomas CORNEILLE, *Le Gardien de soy-mesme (1655) – Le Geôlier de soy-mesme (1656)*, éd. Élisabeth Montet, Toulouse / Paris, Société de littératures classiques / Klincksieck, 1995

GOSSIP 1974 : GOSSIP, C. J., « Vers une chronologie des pièces de Thomas Corneille. I. Des premières comédies à la veille des tragédies », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 4, 1974, p. 665-678.

GRÖHLER, H., « Scarron als Komödiendichter », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 12, 1890, p. 27-66.

GUICHEMERRE, Roger, « La francisation de la *comedia* espagnole chez d'Ouville et Scarron », dans : Charles MAZOUER (éd.), *L'Âge d'Or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Actes du 20e Colloque du C. M. R. 17, (Bordeaux, 25-28 janvier 1990), Mont-le-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1991, p. 255-268.

— « Introduction » dans : Paul SCARRON, *L'Héritier ridicule*, Paris, STFM, 1995, p. VII-XXXIX.

— « Scarron et la 'comedia' espagnole. Deux exemples d'imitation originale (*Jodelet ou le Maître valet* et *Donde hay agravios*... de Francisco de Rojas Zorrilla ; *L'Héritier ridicule* et *El mayorazgo figura* de Solórzano) », dans : Luc FRAISSE (éd.), *L'Histoire littéraire, ses méthodes et ses résultats*, Mélanges offerts à Madeleine Bertaud, Genève, Droz, 2001, p. 529-537.

HELARD-COSNIER, Colette, « 'La scène est à Paris' ... de Calderón à d'Ouville », dans : Daniel-Henri PAGEAUX (éd.), *Deux Siècles de relations hispano-françaises. De Commynes à Madame d'Aulnoy*, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 151-161.

HÖFER Y TUÑON, Farida María, « Introduction » à l'édition d'Antoine LE METEL D'OUVILLE, *Les Fausses Véritez*, Paris, CRHT, 2000, p. 1-54.
Consultable sur : http://www.crht.org/ressources/bibliotheque-dramatique/ouville-antoine-le-metel-d-les-fausses-veritez-comedie-1643-ed-farida-maria-hoefer-y-tunon/
(dernière consultation : 30/04/2009)

LAVOCAT, Françoise, « Dames invisibles, esprits follets et ombres amoureuses : les traductions de *La dama duende* de Calderón de la Barca en Italie et en France au

XVII[e] siècle », dans : François GEAL / Pierre VILAR (éds.), *Mélanges pour saluer Henri Larose*, Paris, Vilar, 1998, p. 72-87.

MACCURDY, Raymond, « The Spanish Sources of Paul Scarron's *Jodelet duelliste* », dans : John E. KELLER / Karl-Ludwig SELIG (éds.), *Hispanic Studies in Honor of Nicolson B. Adams*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1965, p. 107-111.

MAZOUER, Charles, « Préface », dans : LAMBERT, *La Magie sans magie*, éd. Théâtre National de Strasbourg, Strasbourg, Cicero, 1993, p. 7-36.

OLIVARES VAQUERO 1991 : OLIVARES VAQUERO, María Dolores, « Una comedia española en Francia : *Peor está que estaba* », dans : María Luisa DONAIRE / Francisco LAFARGA (éds.), *Traducción y adaptación cultural : España – Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991, p. 231-242.

— « Introduction », dans : BROSSE, *Les Innocens coupables*, éd. M. D. Olivares Vaquero, Santiago de Compostela, Tórculo, 1996, p. 5-82.

PAVESIO, Monica, « Les nouvelles conceptions de l'amour galant dans les comédies 'à l'espagnole' de d'Ouville, Boisrobert et Thomas Corneille », *Littératures classiques*, 58, 2006, p. 57-70.

PICCIOLA, Liliane, « Corneille interprète de Lope de Vega dans *La Suite du Menteur* », *Littératures classiques*, 13, 1990, p. 209-221.

SERRANO, Montserrat, « Thomas Corneille y el teatro clásico español : inspiración, adaptación, traducción », dans : Juan PAREDES NÚÑEZ / Andrés SORIA OLMEDO (éds.), *Actas del VI simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*, (Granada, 13-15 de marzo de 1986), Granada, Universidad de Granada, 1989, p. 407-416.

STERNBERG, Véronique, « Rhétorique et esthétique comique dans le théâtre de Scarron », *Littératures classiques*, 27, 1996, p. 205-218.

STIEFEL 1896a : STIEFEL, Arthur Ludwig, Comte rendu sur « Peters, R., *Paul Scarrons „Jodelet duelliste" und seine spanischen Quellen* », *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur*, 18-2, 1896, p. 94-102.

— STIEFEL 1896b : Comte rendu sur « GRÖHLER, H., *Paul Scarron als Komödiendichter* et PETERS, R., *Paul Scarrons „Jodelet duelliste" und seine spanischen Quellen* », *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*, 8, 1896, p. 269-275.

— « Paul Scarrons *Le Marquis ridicule* und seine spanische Quelle », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 32, 1908, p. 1-80.

TRUCHET, Jacques, « Notice » à son édition de *Jodelet ou le Maître valet*, dans : Jacques SCHERER / Jacques TRUCHET (éds.), *Théâtre du XVII^e siècle*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 1418-1422.

— « Notice » à son édition de *Dom Japhet d'Arménie*, dans : Jacques SCHERER / Jacques TRUCHET (éds.), *Théâtre du XVII^e siècle*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 1435-1440.

VITSE, Marc, « La comedia de capa y espada en Francia : de *La dama duende* de Calderón a *L'Esprit folet* de d'Ouville », dans : José María DÍEZ BORQUE / Francisco RUIZ RAMÓN (éds.), *Proyección y significados del teatro clásico español, Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, Congreso Internacional (Madrid, mayo de 2003), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, p. 89-107.

— VITSE 2004 : « De *La Jalouse d'elle-même* de Boisrobert à *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina », dans : Felipe PEDRAZA JIMÉNEZ / Rafael GONZÁLEZ CAÑAL / Elena MARCELLO (éds.), *Tirso, de capa y espada*, Actas de las XXVI jornadas de teatro clásico, (Almagro, 8-10 de julio de 2003), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, p. 97-126.

7) Études sur la culture en Europe et sur la transculturalité

a) Ouvrages

BORSÒ, Vittoria, *Mexiko jenseits der Einsamkeit. Versuch einer interkulturellen Analyse. Kritischer Rückblick auf die Diskurse des Magischen Realismus*, Frankfurt a.M., Vervuert, 1994.

BRACKERT, Helmut / WEFELMEYER, Fritz (éds.), *Naturplan und Verfallskritik. Zu Begriff und Geschichte der Kultur*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1984.

CARDAILLAC, Louis (éd.), *Tolède, XII^e-XIII^e. Musulmans, chrétiens et juifs : le savoir et la tolérance*, Paris, Autrement, 1991.

DOLLOT, Louis, *Culture individuelle et culture de masse*, Paris, PUF, [5]1993.

DUMONT, Louis, *Essais sur l'individualisme*, Paris, Seuil, 1983.

ELIOT, Thomas Sterns, *Notes towards the Definition of Culture*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1949.

HELL, Victor, *L'Idée de culture*, Paris, PUF, 1981.

KROEBER, Alfred / KLUCKHOHN, Clyde, *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, Cambridge, The Harvard University Printing Office, 1952.

MUCHEMBLED, Robert, *Cultures et société en France du début du XVI^e siècle au milieu du XVII^e siècle*, Paris, Sedes, 1995.

NIEDERMANN, Joseph, *Kultur. Werden und Wandlungen des Begriffs und seiner Ersatzbegriffe von Cicero bis Herder*, Firenze, Bibliopolis, 1941.

ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, [1940], La Habana, Ciencias sociales, 1991.

RAMA, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, Montevideo, Arca, 1989.

REY, Micheline, *Identités culturelles et interculturalité en Europe*, Genève, Centre européen de la culture / Actes Sud, 1997.

TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989.

TYLOR, Edward Burnett, *Primitive Culture : Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*, [1871], London, Murray, [3]1891.

TYLOR, Edward Burnett, *La Civilisation primitive*, trad. de l'anglais sur la 2^e édition par Pauline BRUNET, Paris, Reinwald et C^e, 1876.

b) Articles et communications

BORSÒ, Vittoria, « Claudio Magris' *Alla cieca*: Blindheit und Erfindungskraft der Geschichte. Überlegungen zur Transkulturation des Historischen », dans : Vittoria BORSÒ / Heike BROHM (éds.), *Transkulturation. Literarische und mediale Grenzräume im deutsch-italienischen Kulturkontakt*, Bielefeld, transkript-Verlag, 2007, p. 45-61.

CIROT, Georges, « Recherches sur les Juifs espagnols et portugais à Bordeaux », *Bulletin hispanique*, vol. VIII, 1906, p. 172-189, p. 279-296 et p. 383-391

— « Recherches sur les Juifs espagnols et portugais à Bordeaux », *Bulletin hispanique*, vol. X, 1908, p. 68-86, p. 157-192, p. 259-285 et p. 353-367.

ECKERT, Johannes / WENDT, Michael, « Brauchen wir einen inter- und / oder transkulturellen Fremdsprachenunterricht ? », dans : J. ECKERT / M. WENDT (éds.),

Interkulturelles und transkulturelles Lernen im Fremdsprachenunterricht, Frankfurt a. M., Lang, 2003, p. 9-24.

ESPAGNE, Michel, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », *Genèses*, 17, 1994, p. 112-121.

FLECHSIG, Karl-Heinz, « Transkulturelles Lernen als Beitrag zu gesellschaftlicher Integration », dans : Dirk Chr. SIEDLER (éd.), *Religionen in der Pluralität. Ihre Rolle in postmodernen Gesellschaften. Wolfgang Welschs Ansatz in christlicher und islamischer Perspektive*, Berlin, Alektor, 2003, p. 49-67.

GALATY, John / LEAVITT, John, « Culture. 2) Les théories », dans : Pierre BONTE / Michel IZARD (éds.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 2000, p. 193-196.

HAMMEL, Lina, « Der Kulturbegriff im wissenschaftlichen Diskurs und seine Bedeutung für die Musikpädagogik. Versuch eines Literaturberichts », *Zeitschrift für kritische Musikpädagogik*, févr. 2007, p. 1-21 (http://home.arcor.de/zfkm/07-hammel1.pdf (dernière consultation : 18/06/2008)

IBARRA, Jorge, « La herencia científica de Fernando Ortiz », *Revista iberoamericana*, vol. 56, n° 152-153, jul.-déc.1990, p. 1339-1351.

IZARD, Michel, « Culture. 1) Le problème », dans : Pierre BONTE / Michel IZARD (éds.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 2000, p. 190-192.

LE RIVEREND, Julio, « Ortiz y sus contrapunteos », dans : Fernando ORTIZ, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, La Habana, Ciencias sociales, 1991, p. V-XXIX.

LEVI, Anthony, « L'Europe au XVII^{e} siècle : unité ou pluralité des cultures ? », dans : Wolfang LEINER (éd.), *Horizons européens de la littérature française au XVIIe siècle. L'Europe : lieu d'échanges culturels ? La Circulation des œuvres et des jugements au XVIIe siécle*, Tübingen, Gunter Narr, 1988, p. 231-235.

LOSADA GOYA, José Manuel, « La littérature comparée et l'interculturel. L'exemple franco-espagnol », dans : *Récits du Sud. Relatos del Norte*, éd. J.-P. Chassagne, Bordeaux, La Nef, 1992, p. 73-86.

MALINOWSKI, Bronislaw, « Introducción », dans : Fernando ORTIZ, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, La Habana, Ciencias sociales, 1991, p. XXXI-XXXVIII.

PEREZ, Joseph, « Les rapports culturels entre la France et l'Espagne », dans : Hélène FRECHET / Christian HERMANN (éds.), *Questions d'histoire : Les monarchies*

française et espagnole du milieu du XVI^e siècle à 1714, Paris, Temps, 2000, p. 313-322.

PERPEET, Wilhelm, « Zur Wortbedeutung von 'Kultur' », dans : Helmut BRACKERT / Fritz WEFELMEYER (éds.), *Naturplan und Verfallskritik. Zu Begriff und Geschichte der Kultur*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1984, p. 21-28.

RAMA, Ángel, « Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana », dans : Ángel RAMA, *La novela en América latina. Panoramas 1920-1980*, Montevideo / México, Fundación Ángel Rama / Universidad Veracruzana, 1986, p. 203-234.

REICHARDT, Dagmar, « Zur Theorie einer transkulturellen Frankophonie. Standortbestimmung und didaktische Relevanz », *Philologie im Netz*, 38, 2006, p. 32-51.

RENAUT, Alain, « Introduction », dans : Johann Gottfried HERDER, *Histoire et cultures. Une autre philosophie de l'histoire et Idées pour la philosophie de l'histoire de l'humanité (extraits)*, trad. par Max Rouché, Paris, Flammarion, 2000, p. 7-39.

SCHMIDT-WELLE, Friedhelm, « Transkulturalität, Heterogenität und Postkolonialismus », dans : Heinz ANTOR (éd.), *Inter- und transkulturelle Studien. Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Praxis*, Heidelberg, Winter, 2006, p. 81-94.

SCHULZE-ENGLER, Frank, « Transnationale Kultur als Herausforderung für die Literaturwissenschaft », *ZAA. Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 50.1, 2002, p. 65-79.

WEFELMEYER, Fritz, « Glück und Aporie des Kulturtheoretikers. Zu Johann Gottfried Herder und seiner Konzeption von Kultur », dans : Helmut BRACKERT / Fritz WEFELMEYER (éds.), *Naturplan und Verfallskritik. Zu Begriff und Geschichte der Kultur*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1984, p. 94-121.

WELSCH, Wolfgang, « Transkulturalität. Zur veränderten Verfaßtheit heutiger Kulturen », *Zeitschrift für Kulturaustausch*, 45, 1, 1995, p. 39-44.

— « Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung », *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, 26, 2000, p. 327-351.

8) Études sur l'histoire et le contexte historique en Espagne et en France

a) Ouvrages

DELORME, Philippe, *Anne d'Autriche. Épouse de Louis XIII, mère de Louis XIV*, Paris, Pygmalion / Gérard Watelet, 1999.

— *Blanche de Castille. Épouse de Louis VIII, mère de Saint Louis*, Paris, Pygmalion / Gérard Watelet, 2002.

GUTTON, Francis, *L'Ordre de Calatrava*, Paris, Lethielleux, 1955.

— *L'Ordre de Santiago*, Paris, Lethielleux, 1972.

— *L'Ordre d'Alcántara*, Paris, Lethielleux, 1975.

HILLAIRET, Jacques, *Connaissance du vieux Paris*, Paris, Payot & Rivages, 1993.

SIVERY, Gérard, *Blanche de Castille*, Paris, Fayard, 1990.

DE LA VÁLGOMA Y DÍAZ-VARELA, Dalmiro, *El ajuar de Ana de Austria, Infanta de España, Reina de Francia*, Madrid, Gráficas Montañesas, 1949.

b) Articles et communications

COLLET SEDOLA, Sabina, « L'Étude de l'espagnol en France à l'époque d'Anne d'Autriche », dans : Charles MAZOUER (éd.), *L'Âge d'Or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Actes du 20e Colloque du C.M.R.17, (Bordeaux, 25-28 janvier 1990), Mont-le-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1991, p. 39-51.

COLOMER, José Luis, « España o la barbarie: Jean Chapelain, traductor y crítico de la literatura española », dans : María Luisa DONAIRE / Francisco LAFARGA (éds.), *Traducción y adaptación cultural: España – Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991, p. 603-612.

MANSAU, Andrée, « L'Espagnolisme, 'cette façon de sentir' », Charles MAZOUER (éd.), *L'Âge d'Or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Actes du 20e Colloque du C. M. R. 17, (Bordeaux, 25-28 janvier 1990), Mont-le-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1991, p. 209-217.

MATHOREZ, Jules, « Notes sur les Espagnols en France depuis le XVIe siècle jusqu'au règne de Louis XIII », *Bulletin hispanique*, XVI, 1914, p. 337-371.

— « Les Espagnols et la crise nationale française à la fin du XVI^e siècle », *Bulletin hispanique*, XVIII, 1916, p. 86-113.

— « Notes sur la pénétration des Espagnols en France du XII^e au XVI^e siècle », *Bulletin hispanique*, XXIV, 1922, p. 40-66.

ANNEXES

Annexe 1 : Tableau de correspondance des comédies françaises avec leurs sources

Comédie 'à l'espagnole'			Source espagnole			
Auteur / Titre	**Lieu / Editeur**	**Année de publication**	**Auteur**	**Titre**	**Edition probablement consultée par l'auteur français**	**Année de publication**
D'Ouville						
L'Esprit folet	Paris, Toussaint Quinet	1642	Calderón de la Barca	*La dama duende*	dans : *Parte XXIX de Comedias de diferentes autores, Valencia, Silvestre Esparsa*	1636
Les Fausses Veritez	Paris, Toussaint Quinet	1643	Calderón de la Barca	*Casa con dos puertas, mala es de guardar*	dans : *Parte XXIX de Comedias de diferentes autores, Valencia, Silvestre Esparsa*	1636
L'Absent chez soy	Paris, Toussaint Quinet	1643	Lope de Vega	*El ausente en el lugar*	dans : *Doce comedias de Lope de Vega, […] Novena Parte,* Madrid, Viuda de A. Martín de Balboa	1617
La Dame suivante	Paris, Toussaint Quinet	1645	Pérez de Montalbán	*La doncella de labor*	dans : *Primer tomo de las comedias del doctor Juan Pérez de Montalbán,* Madrid, Imprenta del Reino	1635
Jodelet astrologue	Paris, Cardin Besogne	1646	Calderón de la Barca	*El astrólogo fingido*	dans : *Parte veinte y cinco de comedias recopiladas de diferentes Autores,* Zaragoza, Pedro Esquer	1632
La Coifeuse à la mode	Paris, Antoine de Sommaville & Toussaint Quinet	1647	Pérez de Montalbán	*La toquería vizcaína*	dans : *Primer tomo de las comedias del doctor Juan Pérez de Montalbán,* Madrid, Imprenta del Reino	1635
Pierre Corneille						
Le Menteur	Rouen / Paris, Antoine de Sommaville	1644	Juan Ruiz de Alarcón	*La verdad sospechosa*	dans : *Parte Veynte y dos de comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio…,* Zaragoza, Pedro Verges	1630
La Suite du Menteur	Rouen / Paris, Antoine de Sommaville	1645	Lope de Vega	*Amar sin saber a quién*	dans : *Parte Veynte y dos de comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio…,* Zaragoza, Pedro Verges	1630
Paul Scarron						
Jodelet ou le Maître valet	Paris, Toussaint Quinet	1645	Francisco de Rojas Zorrilla	*Donde hay agravios no hay celos, y amo criado*	dans : *Primera Parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla,* Madrid, María de Quiñones	1640
Les Trois Dorothées ou Jodelet soufflet	Paris, Toussaint Quinet	1647	Tirso de Molina	*No hay peor sordo*	dans : *Parte tercera de las comedias del maestro Tirso de Molina,* Tortosa, F. Martorell	1634
			Rojas Zorrilla	*La traición busca el castigo*	dans : *Primera Parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla,* Madrid, María de Quiñones	1640
				No hay amigo para amigo	dans : *Primera Parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla,* Madrid, María de Quiñones	1640
L'Héritier ridicule ou la Dame intéressée	Paris, Toussaint Quinet	1650	Castillo Solórzano	*El mayorazgo figura*	dans : *Los alivios de Casandra,* Barcelona, J. Romeu	1640
Dom Japhet d'Arménie	Paris, Augustin Courbé	1653	Castillo Solórzano	*El marqués del Cigarral*	dans : *Fiestas del jardín. Que contienen tres comedias y cuatro novelas, por Don Alonso del Castillo Solórzano,* Valencia, Silvestre Esparza	1634
Le Gardien de soy-mesme	Paris, Antoine de Sommaville	1655	Calderón de la Barca	*El alcaide de sí mismo*	dans : *El mejor de los mejores libro que ha salido de comedias nuevas,* Alcalá, María Fernández	1651
Le Marquis ridicule ou la Comtesse faite à la haste	Paris, Antoine de Sommaville / G. de Luyne	1656	Coello y Ochoa	*Peor es hurgallo*	source : probablement une *suelta*	
La Fausse Apparence	dans : *Dernières Œuvres de Monsieur Scarron…,* vol. 2, Paris, G. de Luyne	1663	Calderón de la Barca	*No siempre lo peor es cierto*	dans : *Primera Parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España,* Madrid, Domingo García y Morras	1652

Comédie 'à l'espagnole'			Source espagnole			
Auteur / Titre	**Lieu / Editeur**	**Année de publication**	**Auteur**	**Titre**	**Edition probablement consultée par l'auteur français**	**Année de publication**
Brosse						
Les Innocents coupables	Paris, A. de Sommaville / A. Courbé / T. Quinet / Ch. de Sercy	1645	Calderón de la Barca	*Peor está que estaba*	dans : *Primera Parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca,* Madrid, María de Quiñones	1636
Boisrobert						
La Jalouse d'elle-mesme	Paris, Augustin Courbé	1650	Tirso de Molina	*La celosa de sí misma*	dans : *Doce comedias nuevas del maestro Tirso de Molina. Primera Parte,* Sevilla, Francisco de Lyra	1627
Les Trois Orontes	Paris, Augustin Courbé	1653	Tirso de Molina	*Don Gil de las calzas verdes*	dans : *Cuarta Parte de las comedias del maestro Tirso de Molina,* Madrid, María de Quiñones	1635
La Folle Gageure ou les Divertissements de la comtesse de Pembroc	Paris, Augustin Courbé	1653	Lope de Vega	*El mayor imposible*	dans : *Vigesimoquinta Parte, perfecta y verdadera de las comedias del Fénix de Espa ña, fray Lope de Vega Carpio […], Zaragoza, Viuda de P. Verges*	1647
Les Généreux Ennemis	Paris, Guillaume de Luyne	1655	Rojas Zorrilla	*Obligados y ofendidos, y gorrón de Salamanca*	dans : *Primera Parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla,* Madrid, María de Quiñones	1640
L'Amant ridicule	Paris, Guillaume de Luyne	1655	Rojas Zorrilla	*Entre bobos anda el juego, Don Lucas del Cigarral*	dans : *Segunda Parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla,* Madrid, F. Martínez	1645
L'Inconnue	Paris, Guillaume de Luyne	1655	Calderón de la Barca	*Casa con dos puertas, mala es de guardar*	dans : *Primera Parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca,* Madrid, María de Quiñones	1636
Les Apparences trompeuses	Paris, Guillaume de Luyne	1656	Calderón de la Barca	*Peor está que estaba*	dans : *Primera Parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca,* Madrid, María de Quiñones	1636
Thomas Corneille						
Les Engagemens du hazard	Rouen / Paris, A. Courbé / G. de Luyne	1657	Calderón de la Barca	*Los empeños de un acaso*	source : probablement une *suelta*	
				Casa con dos puertas, mala es de guardar	dans : *Primera Parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca,* Madrid, María de Quiñones	1936
Le Feint Astrologue	Rouen / Paris, L. Maurry / Ch. de Sercy	1651	Calderón de la Barca	*El astrólogo fingido*	dans : Segunda *Parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca,* Madrid, María de Quiñones	1637
Dom Bertrand de Cigarral	Rouen / Paris, P. Le Petit / Ch. de Sercy	1652	Rojas Zorrilla	*Entre bobos anda el juego, Don Lucas del Cigarral*	dans : *Segunda Parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla,* Madrid, F. Martínez	1645
L'Amour à la mode	Rouen / Paris, L. Maurry / G. de Luyne	1653	Solís y Rivadeneyra	*El amor al uso*	source : probablement une *suelta*	
Le Geôlier de soy-mesme	Rouen / Paris, L. Maurry / G. de Luyne	1656	Calderón de la Barca	*El alcaide de sí mismo*	dans : *El mejor de los mejores libro que ha salido de comedias nuevas,* Alcalá, María Fernández	1651
Les Illustres Ennemis	Rouen / Paris, L. de Maurry / A. Courbé	1657	Rojas Zorrilla	*Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca*	dans : *Primera Parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla,* Madrid, María de Quiñones	1640
			Calderón de la Barca	*Amar después de la muerte*	source : probablement une *suelta*	
				El pintor de su deshonra	dans : *Parte cuarenta y dos de comedias de diferentes autores, Zaragoza, Juan de Ybar*	1650
Le Charme de la voix	Rouen / Paris, L. de Maurry / A. Courbé / D. de Luyne	1658	Moreto y Cabaña	*Lo que puede la aprehensión (?)*	dans : *Primera Parte de comedias de Don Agustín Moreto y Caba ña,* Madrid, Diego Díaz de la Carrera	1654
Le Galand doublé	Paris, A. Courbé / G. de Luyne	1660	Calderón de la Barca	*Hombre pobre todo es trazas*	dans : Segunda *Parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca,* Madrid, María de Quiñones	1637
Lambert						
Les Soeurs jalouses	Paris, Ch. de Sercy	1661	Calderón de la Barca	*La banda y la flor*	source : probablement une *suelta*	

Annexe 2 : Table de correspondance des lieux d'action

Pièce espagnole		Lieu dans la pièce		Pièce française		Date de création
		espagnole	française			
Calderón	*La dama duende*	**Madrid**	**Paris**	*L'Esprit folet*	d'Ouville	1638
Calderón	*Casa con dos puertas*	**Ocaña**	**Paris**	*Les Fausses Véritez*	d'Ouville	1641
Lope de Vega	*El ausente en el lugar*	**Toledo**	**Paris**	*L'Absent chez soy*	d'Ouville	1642
Rojas Zorrilla	*Donde hay agravios*	**Madrid**	**Madrid**	*Jodelet*	Scarron	1643
Calderón	*Peor está que estaba*	**Gaeta**	**Gayëtte**	*Les Innocens coupables*	Brosse	
Alarcón	*La verdad sospechosa*	**Madrid**	**Paris**	*Le Menteur*	P. Corneille	
Montalbán	*La doncella de labor*	**Madrid**	**Paris**	*La Dame suivante*	d'Ouville	1644
Lope de Vega	*Amar sin saber a quién*	**Toledo**	**Lyon**	*La Suite du Menteur*	P. Corneille	
Calderón	*El astrólogo fingido*	**Madrid**	**Paris**	*Jodelet astrologue*	d'Ouville	1645
Tirso de Molina	*No hay peor sordo*	**Toledo**	**Tolède**	*Le Jodelet duelliste*	Scarron	
Rojas Zorrilla	*La traición busca el castigo*	**Valencia**				
	No hay amigo para amigo	**Madrid**				
Montalbán	*La toquera vizcaína*	**Madrid**	**Paris**	*La Coifeuse à la mode*	d'Ouville	1646
Castillo Solórzano	*El mayorazgo figura*	**Madrid**	**Madrid**	*L'Héritier ridicule*	Scarron	1648
Calderón	*Casa con dos puertas*	**Ocaña**	**Madrid**	*Les Engagemens du hazard*	T. Corneille	1649
	Los empeños de un acaso	**Madrid**				
Tirso de Molina	*La celosa de sí misma*	**Madrid**	**Paris**	*La Jalouse d'elle-mesme*	Boisrobert	
Calderón	*El astrólogo fingido*	**Madrid**	**Madrid**	*Le Feint Astrologue*	T. Corneille	1650
Rojas Zorrilla	*Entre bobos anda el juego*	**Madrid-Illescas-Cabaña**	**Madrid-Yllescas**	*Dom Bertrand de Cigarral*	T. Corneille	1651
Tirso de Molina	*Don Gil de las calzas verdes*	**Madrid**	**Paris**	*Les Trois Orontes*	Boisrobert	
Solís	*El amor al uso*	**Madrid**	**Paris**	*L'Amour à la mode*	T. Corneille	
Castillo Solórzano	*El marqués del Cigarral*	**Orgaz, Consuegra**	**Orgas, Consuègre**	*Dom Japhet d'Arménie*	Scarron	1652
Lope de Vega	*El mayor imposible*	**Nápoles**	**Londres**	*La Folle Gageure*	Boisrobert	
Calderón	*Casa con dos puertas*	**Ocaña**	**Madrid**	*L'Inconnue*	Boisrobert	1654
Rojas Zorrilla	*Obligados y ofendidos*	**Toledo**	**Lisbonne**	*Les Généreux Ennemis*	Boisrobert	
Rojas Zorrilla	*Obligados y ofendidos*	**Toledo**	**Madrid**	*Les Illustres Ennemis*	T. Corneille	1655
Calderón	*El alcalde de sí mismo*	**Nápoles**	**Naples**	*Le Gardien de soy-même*	Scarron	
Calderón	*El alcalde de sí mismo*	**Nápoles**	**Naples**	*Le Geôlier de soy-même*	T. Corneille	
Rojas Zorrilla	*Entre bobos anda el juego*	**Madrid-Illescas-Cabaña**	**Paris**	*L'Amant ridicule*	Boisrobert	
Calderón	*Peor está que estaba*	**Gaeta**	**Gayette**	*Les Apparences trompeuses*	Boisrobert	
Coelo Ochoa	*Peor es hurgallo*	**Madrid**	**Madrid**	*Le Marquis ridicule*	Scarron	
Moreto	*Lo que puede la aprehensión*	**Milán**	**Milan**	*Le Charme de la voix*	T. Corneille	1656
Calderón	*No siempre lo peor es cierto*	**Valencia**	**Valence**	*La Fausse Apparence*	Scarron	1657
Calderón	*La banda y la flor*	**Florence**	**Pogge**	*Les Soeurs jalouses*	Lambert	1658
Calderón	*Hombre pobre todo es trazas*	**Madrid**	**Madrid**	*Le Galand doublé*	T. Corneille	1659

Annexe 3 : Les compliments que fait Philipin dans son rôle de don Pedro de Buffalos à Hélène :

Ah ! pardon, bel objet !
Je pensois bien encor faire un plus long trajet :
J'ay traversé déjà deux salles et deux chambres.
Ce logis, Dieu me sauve, a quantité de membres.
Que dites-vous de moy d'oser, sans parasol,
Visiter un Soleil ? c'est un acte de fol ;
Mais dans l'occasion je vay teste premiere,
Quitte pour le saulcer un peu dans la Riviere,
En quittant vos beaux yeux qui sont miroirs ardens.
Hola ! je suis tout seul, Carmagnolle, mes gens,
Carmagnolle !
[…]
Ah ! petite civette ! ah ! chatte ! ah ! petit chien !
Petit chien, ce mot là pour femme est ridicule :
Ah ! pardon ! je voulois vous nommer canicule ;
Mais vous avez bon sens, et vous sçavez fort bien
Qu'on nomme également femelle et masle un chien.
Ah ! vous m'assassinez de certaines œillades,
Qui ravissent les gens en les faisant malades.
Vos yeux m'ont inspiré de certains sentimens,
Qui sont fort opposez aux saints commandemens.
Madame, fermez-les, fermez-les, ces paupieres,
Ces assassins qui font enfler les cimetieres.
Mais ne les fermez point, brûlez, je le veux bien,
Brûlez mon pauvre cœur, je n'y pretens plus rien.
Vous me gastez l'esprit, ou la peste me tuë,
Et ma pauvreraison, de desirs combattuë,
M'oblige à vous parler en termes ambigus.
Ah ! si j'avois cent yeux comme defunct Argus,
Ou si j'estois aveugle ainsi que Tiresie,
Ou si vous [n']aviez pris assez de malvoisie
Et mangé tant de pain, que Ceres et Bacchus
Vous peussent rendre enfin prenable par blocus,
Ou si je savois bien ce que je veux vous dire,
Ou si j'avois pouvoir de m'empescher de rire
Comme vous, que je voy vos deux lèvres manger,
Tant vous avez eu peur de me desobliger !
Mais riez, bel objet, riez, si bon vous semble,
Et, pour vous enhardir, rions, ma belle, ensemble.
Ça, je vay commencer, rions à l'unisson.
Mon Dieux, que vous riez de mauvaise façon !
Hi, hi, hi, hi, hi, hi, vous riez en guenuche,

Adorable beauté qui m'allez rendre cruche.
Je dis vos veritez, c'est mon plus grand regret ;
Si je vous aimois moins, je serois plus discret.
Mais vous venez encor, assassinante œillade,
Malgré mes beaux discours, sur moy battre l'estrade !
Eh ! trefve de matras, ils sont hors de saison,
Et parmi les Chrestiens, c'est une trahison.
Je vous le maintiendray, merveille des merveilles,
Tout à l'heure, en champ clos, avec armes pareilles.
Mais vous deliberez, et tant deliberer
Sur un semblable cas, c'est me desesperer.

(*L'Héritier ridicule*, III, 3, v. 735-745 et 760-800, éd. 1995:58 et 60-61)

INDEX

ADAM, A., 147, 327, 353, 423, 425
ALLEN, J., 49, 52, 140, 431
ANTONUCCI, F., 160, 195, 415, 431, 439
ARELLANO, I., 52, 53, 137, 145, 146, 149, 150, 153, 179, 218, 309, 326, 351, 358, 416, 418, 423, 429, 431, 432, 442
ARISTOTE, 77, 122, 142, 143, 420
ARMAS, F. DE, 85, 212, 309, 432, 444
ARRÓNIZ, O., 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 429
ASENSIO, J., 149, 151, 330, 337, 429, 432
BANCES CANDAMO, F., 145
BERTAUD, M., 40, 41, 76, 77, 82, 425, 445
BIRKEMEIER, S., 11, 65, 81, 440
BOISROBERT, F. LE MÉTEL, 10, 12, 13, 42, 72, 83, 84, 85, 86, 87, 95, 97, 98, 99, 100, 102, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 118, 119, 121, 122, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 133, 135, 136, 148, 153, 158, 212, 258, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 355, 356, 357, 359, 360, 361, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 386, 387, 389, 390, 392, 394, 395, 396, 397, 399, 400, 402, 403, 406, 407, 408, 410, 411, 421, 443, 444, 446, 447, 455
L'Amant ridicule, 98, 110, 328, 335, 337, 343, 346, 348, 356, 360, 407, 410
L'Inconnue, 98, 110, 122, 359, 373, 374, 376, 377, 380, 381, 382, 383, 386, 390, 410
La Jalouse d'elle-mesme, 72, 98, 109, 110, 112, 114, 148, 326, 330, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 348, 349, 356, 385, 393, 396, 406, 410
La Folle Gageure, 98, 100, 105, 109, 110, 112, 114, 119, 126, 130, 133, 135, 155, 327, 389, 392, 393, 395, 397, 399, 400, 410, 455
Les Apparences trompeuses, 98, 105, 110, 116, 119, 133, 135, 258, 359, 390, 392, 393, 411, 455
Les Généreux Ennemis, 91, 98, 130, 133, 135, 375, 378, 379, 390, 392, 399, 410, 420, 455
Les Trois Orontes, 98, 105, 110, 133, 135, 148, 327, 328, 334, 335, 337, 339, 342, 343, 344, 346, 347, 348, 349, 356, 396, 407, 410, 455
BORSÒ, V., 3, 28, 447, 448
BOURQUI, C., 284, 425, 441
BRAY, R., 45
BROSSE, 13, 72, 83, 89, 94, 95, 102, 104, 105, 106, 111, 118, 133, 136, 158, 166, 212, 216, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 277, 308, 310, 318, 329, 345, 389, 390, 392, 393, 395, 399, 400, 401, 402, 403, 409, 411, 428, 445, 446, 455
Les Innocens coupables, 94, 104, 105, 257, 261
CALDERÓN DE LA BARCA, P., 8, 12, 59, 62, 63, 99, 101, 112, 122, 135, 139, 147, 149, 150, 155, 158, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 169, 174, 175, 177, 179, 180, 187, 188, 189, 190, 192, 194, 197, 198, 199, 203, 206, 208, 210, 212, 213, 239, 240, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 266, 268, 269, 270, 272, 288, 308, 309, 310, 313, 314, 315, 320, 321, 323, 325, 326, 358, 359, 360, 362, 373, 374, 375, 376, 379, 380, 382, 383, 385, 390, 391, 414, 415, 416, 418, 424, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 447, 455
Amar después de la muerte, 379, 416
Casa con dos puertas, mala es de guardar, 122, 135, 149, 150, 158, 162, 163, 166, 167, 168, 170, 172, 173, 177, 187, 188, 190, 193, 195, 196, 198, 203, 206, 208, 209, 212, 263, 266, 267, 288,

296, 359, 373, 374, 376, 380, 383, 390, 414, 433, 438, 455
El alcalde de sí mismo, 155, 391, 392, 394, 396, 398, 414, 455
El astrólogo fingido, 308, 310, 311, 312, 313, 319, 320, 321, 359, 360, 376, 380, 390, 414, 435, 455
El pintor de su deshonra, 379, 416
Hombre pobre todo es trazas, 360, 385, 414, 455
La banda y la flor, 155, 391, 399, 415, 455
La dama duende, 101, 158, 159, 160, 161, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 175, 176, 177, 179, 181, 187, 190, 191, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 207, 208, 210, 212, 267, 288, 359, 415, 431, 432, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 445, 447, 455
Los empeños de un acaso, 108, 149, 326, 359, 373, 391, 416, 455
No siempre lo peor es cierto, 359, 362, 416, 455
Peor está que estaba, 63, 135, 212, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 359, 389, 390, 415, 446, 455
CANAVAGGIO, J., 138, 155, 391, 433
CARSON, J., 10, 90, 271, 272, 280, 281, 303, 413, 444
CASTILLO SOLÓRZANO, A. DE, 72, 153, 358, 362, 366, 367, 370, 416, 432, 445, 455
El marqués del Cigarral, 153, 358, 362, 367, 368, 369, 370, 416, 455
El mayorazgo figura, 153, 358, 362, 365, 366, 367, 368, 416, 432, 445, 455
CERVANTES, M. DE, 8, 60, 65, 72, 139, 165, 227, 253, 422, 440
CHEVALLEY, S., 100, 425
CICÉRON, 17, 18, 422
CIORANESCU, A., 10, 11, 12, 30, 60, 61, 162, 211, 213, 257, 258, 260, 261, 262, 308, 309, 323, 328, 376, 379, 383, 384, 385, 399, 424, 440, 441
CIROT, G., 33, 448
COELLO Y OCHOA, A., 358, 362, 417
Peor es hurgallo, 358, 363, 367, 368, 369, 417
COLLINS, D., 350, 443
CONESA, G., 76, 78, 425
CORNEILLE, P., 8, 12, 13, 36, 42, 49, 72, 76, 78, 81, 83, 89, 92, 93, 94, 97, 100, 102, 103, 106, 107, 108, 110, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 127, 129, 130, 131, 132, 135, 188, 216, 236, 253, 257, 263, 267, 291, 298, 306, 309, 318, 325, 328, 329, 331, 332, 342, 345, 350, 355, 373, 380, 386, 402, 403, 404, 406, 425, 440
La Suite du Menteur, 82, 94, 104, 108, 113, 117, 119, 121, 122, 130, 133, 135, 216, 217, 219, 223, 224, 226, 227, 233, 234, 235, 236, 240, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 290, 292, 339, 345, 367, 411, 427, 429, 446, 455
Le Cid, 87, 92, 116, 117, 207, 213, 216, 217, 274, 304, 305, 419
Le Menteur, 82, 92, 93, 94, 100, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 121, 129, 133, 135, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 238, 239, 240, 244, 245, 247, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 271, 290, 333, 338, 349, 403, 406, 411, 429, 455
Mélite, 76, 81, 82, 202, 213, 419
CORNEILLE, T., 10, 12, 13, 65, 83, 84, 91, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 114, 115, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 135, 137, 147, 152, 153, 155, 307, 325, 326, 328, 329, 335, 336, 337, 338, 340, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 349, 350, 351, 353, 355, 356, 357, 359, 360, 361, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 383, 384, 385, 386, 387, 390, 391, 392, 393, 394, 396, 398, 399, 402, 403, 404, 406, 408, 412, 413, 428, 440, 443, 444, 445, 446
Dom Bertrand de Cigarral, 96, 100, 105, 108, 113, 119, 120, 123, 124, 130, 133, 152, 153, 328, 345, 360, 368, 369, 370, 371, 372, 404, 411, 455
L'Amour à la mode, 96, 105, 108, 109, 112, 124, 133, 135, 326, 335, 336, 337,

338, 339, 340, 342, 345, 348, 349, 350, 354, 355, 357, 384, 406, 411, 444, 455
Le Charme de la voix, 96, 105, 108, 112, 115, 119, 120, 124, 125, 133, 391, 392, 393, 394, 412, 455
Le Feint Astrologue, 96, 99, 105, 108, 112, 120, 122, 123, 133, 359, 360, 376, 377, 380, 381, 382, 386, 411, 455
Le Galand doublé, 13, 96, 97, 105, 108, 133, 360, 384, 385, 386, 393, 412, 455
Le Geôlier de soy-mesme, 91, 96, 100, 155, 375, 392, 393, 398, 399, 412, 413, 428, 445
Les Engagemens du hazard, 65, 95, 97, 108, 115, 119, 122, 133, 147, 325, 359, 373, 374, 375, 376, 377, 391, 412, 455
Les Illustres Ennemis, 96, 105, 133, 360, 375, 378, 379, 411, 455
CORREAS, G., 158, 257, 272, 423
COSNIER, C., 205, 206, 207, 290, 291, 292, 295, 335, 355, 411, 427, 444, 445
COTARELO Y MORI, E., 327, 379, 392, 430, 433
COUDERC, CH., 3, 13, 67, 137, 139, 142, 143, 150, 151, 155, 171, 391, 396, 430, 442
COUTON, G., 81, 292, 305, 411, 419, 420, 427
D'OUVILLE, A. LE MÉTEL, 13, 36, 72, 80, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 97, 98, 101, 102, 104, 106, 111, 118, 122, 135, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 222, 227, 232, 237, 239, 240, 244, 245, 246, 248, 250, 255, 256, 258, 260, 263, 265, 267, 270, 273, 274, 277, 284, 285, 286, 291, 298, 299, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 325, 328, 329, 333, 334, 338, 339, 340, 343, 345, 350, 359, 360, 364, 374, 376, 377, 380, 381, 382, 383, 387, 388, 390, 402, 403, 406, 408, 412, 413, 420, 422, 432, 444, 445, 446, 447
DAVIS, CH., 51, 53, 430, 438
DEIERKAUF-HOLSBOER, S. W., 34, 46, 91, 95, 96, 345, 349, 378, 425
DELORME, PH., 34, 35, 451
DICKSON, W., 101, 445
DÍEZ BORQUE, J. M., 51, 54, 56, 57, 58, 59, 161, 430, 439, 447
DOLLOT, L., 16, 19, 21, 447
DORT, B., 42
D'OUVILLE, A. LE MÉTEL
Contes aux heures perdues, 88, 422
Jodelet astrologue, 89, 104, 106, 133, 298, 307, 308, 310, 311, 312, 314, 315, 316, 319, 320, 321, 322, 323, 345, 360, 376, 380, 390, 412, 455
La Coifeuse à la mode, 89, 104, 133, 308, 311, 313, 314, 315, 316, 322, 323, 339, 343, 364, 413, 455
La Dame suivante, 88, 89, 104, 106, 133, 158, 199, 308, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 412, 455
L'Absent chez soy, 88, 104, 133, 158, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 177, 178, 179, 180, 184, 185, 186, 188, 191, 197, 199, 200, 206, 210, 213, 237, 412, 455
Les Fausses Véritez, 88, 104, 122, 133, 158, 162, 163, 165, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 176, 177, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 193, 196, 197, 198, 203, 204, 208, 215, 231, 245, 263, 265, 296, 299, 309, 315, 339, 359, 374, 376, 377, 383, 390, 412, 445, 455
Les Trahizons d'Arbiran, 86, 87, 106, 198, 207, 212, 213, 420
L'Esprit folet, 13, 82, 86, 88, 101, 104, 106, 133, 158, 159, 161, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 191, 193, 194, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 207, 210, 211, 212, 213, 215, 225, 290, 299, 315, 333, 359, 382, 412, 447, 455
DUMAS, C., 12, 174, 175, 195, 196, 197, 209, 226, 244, 245, 246, 252, 253, 282, 286, 291, 292, 308, 320, 321, 440
ECKERT, J., 28, 448
ÉMELINA, J., 290, 292, 426, 428
FALSKA, M., 12, 315, 440
FLECHSIG, K. H., 28, 449

FORESTIER, G., 3, 91, 95, 96, 98, 158, 179, 204, 257, 264, 299, 313, 337, 376, 391, 410, 411, 426, 428, 443, 445
FOTHERGILL-PAYNE, L., 219, 433
FURETIÈRE, A., 85, 112, 117, 186, 204, 424
GENETTE, G., 9, 426
GOSSIP, C. J., 95, 96, 123, 445
GRÖHLER, H., 10, 445, 446
GUERIN DE BOUSCAL, D., 420
GUEVARA QUIEL, F., 3, 12, 98, 330, 334, 337, 347, 392, 395, 396, 410, 411, 443
GUICHEMERRE, R., 10, 76, 161, 284, 287, 361, 362, 366, 378, 413, 420, 426, 428, 445
GUTTON, F., 189, 451
HAMMEL, L., 29, 449
HAYES, F. C., 158, 257, 434
HELARD-COSNIER *VOIR* COSNIER
HELL, V., 16, 447
HERDER, J. G., 16, 19, 20, 22, 29, 422, 448, 450
HÖFER Y TUÑÓN, F. M., 309, 412, 445
HOWE, A., 43, 46, 85, 426, 443
IZARD, M., 18, 22, 23, 423, 449
JONES, M., 219, 434
KAMINA, A., 63, 442
KAMINAR MUJICA, B., 179, 434
KENNEDY, R. L., 272, 326, 434
KINTER, B., 175, 430
KOHLER, P., 299, 301, 426
KRÄMER, U., 11, 281, 284, 299, 300, 303, 363, 368, 443
LAMBERT, 13, 36, 83, 84, 99, 100, 105, 111, 112, 115, 118, 119, 120, 133, 136, 137, 258, 325, 391, 392, 399, 402, 403, 412, 420, 428, 446, 455
La Magie sans magie, 420
LANCASTER, H. C., 10, 64, 72, 78, 79, 80, 81, 84, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 95, 96, 98, 99, 101, 200, 213, 215, 258, 272, 273, 274, 308, 327, 328, 359, 378, 391, 426
LANDRY, J. P., 40, 41, 76, 426
LANOT, R., 151, 152, 153, 368, 434
LAVOCAT, F., 190, 445
LEINER, W., 103, 426, 449
LOSADA GOYA, J. M., 10, 12, 60, 61, 63, 64, 72, 80, 100, 161, 189, 190, 217, 232, 308, 328, 339, 358, 362, 379, 424, 440, 442, 449
LYONS, J., 179, 428
MAGNE, E., 327, 443
MAHELOT, L., 88, 89, 210, 253, 258, 303, 372, 380, 421
MAIRET, J., 41, 42, 43, 76, 81, 202, 305, 306, 420, 421
MALINOWSKI, B., 24, 25, 26, 27, 30, 405, 449
MARCHAL-WEYL, C., 12, 440, 442
MARIE DE MÉDICIS, 39
MARTÍN, A. M., 62, 80, 158, 342, 419, 421, 423, 441, 442
MARTINENCHE, E., 9, 80, 99, 162, 218, 327, 350, 379, 385, 440
MATHOREZ, J., 31, 32, 33, 34, 36, 451
MAUREL, S., 327, 331, 332, 418, 430, 435
MAZOUER, CH., 11, 36, 44, 81, 99, 100, 291, 427, 428, 441, 442, 443, 445, 446, 451
MÉLÈSE, P., 46, 427
MENÉNDEZ Y PELAYO, M., 80, 146, 147, 148, 435
MICHAELIS, G., 10, 385, 443
MIGUEL, J. C. DE, 60, 165, 202, 203, 435
MONGRÉDIEN, G., 41, 322, 323, 427, 428
MONTERO REGUERA, J., 217, 224, 243, 249, 250, 418, 435
MOREL-FATIO, A., 63, 430
MORETO Y CABAÑA, A., 72, 108, 119, 120, 125, 151, 391, 392, 417, 455
Lo que puede la aprehensión, 108, 119, 125, 391, 417, 455
MORLIN, I., 40, 41, 76, 426
MUCHEMBLED, R., 8, 40, 41, 47, 448
NIEDERMANN, J., 16, 17, 18, 448
OEHRLEIN, J., 53, 430
OLIVARES VAQUERO, M. D., 259, 261, 264, 270, 411, 446
OPPENHEIMER, M., 308, 310, 360, 414, 435, 436
ORTIZ, F., 9, 25, 26, 27, 29, 30, 38, 214, 401, 405, 448, 449
PAGEAUX, D.-H., 11, 206, 441, 445
PARFAICT, C. & F., 76, 95, 98, 273, 327, 328, 377, 378, 422
PAVESIO, M., 12, 383, 441, 442, 446
PELLICER, C., 51, 430
PELOUS, J. M., 384, 427

PÉREZ DE MONTALBÁN, J., 308, 309, 311, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 417, 433, 455
La doncella de labor, 308, 309, 311, 312, 313, 317, 318, 417, 455
La toquera vizcaína, 308, 309, 311, 313, 315, 316, 317, 417
PERPEET, W., 18, 450
PETERS, R., 10, 272, 280, 391, 441, 444, 446
PICCIOLA, L., 11, 13, 108, 216, 217, 218, 226, 229, 235, 238, 241, 305, 411, 428, 441, 442, 446
PROFETI, M. G., 151, 152, 326, 360, 368, 417, 436
PUFENDORF, S., 17, 18, 422
RAMA, A., 24, 28, 448, 450
REICHENBERGER, K. & R., 359, 373, 379, 392, 424, 432, 442
RENAUT, A., 19, 20, 450
REYNIER, G., 95, 350, 378, 398, 444
RICCOBONI, L., 39, 423
RÍOS, B. DE LOS, 277, 288, 327, 328, 331, 418, 436
ROJAS ZORRILLA, F. DE, 60, 62, 63, 124, 130, 135, 147, 150, 151, 152, 153, 158, 194, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 287, 288, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 306, 309, 328, 335, 337, 347, 360, 369, 370, 371, 375, 376, 377, 379, 390, 392, 417, 418, 433, 436, 445, 455
Donde hay agravios no hay celos, 271, 275, 276, 277, 278, 279, 282, 283, 287, 288, 291, 292, 293, 294, 296, 298, 299, 304, 417, 445, 455
Entre bobos anda el juego, 108, 135, 151, 152, 153, 328, 335, 337, 343, 347, 360, 368, 369, 417, 433, 436, 455
La traición busca el castigo, 62, 272, 276, 280, 417, 455
No hay amigo para amigo, 63, 272, 276, 418, 455
Obligados y ofendidos, 135, 360, 375, 377, 379, 390, 417, 455
RONSARD, P. DE, 36
RUANO DE LA HAZA, J. M., 49, 52, 140, 431
RUIZ ÁLVAREZ, R., 11, 444
RUIZ DE ALARCÓN Y MENDOZA, J., 93, 108, 217, 218, 219, 221, 226, 229, 239, 240, 241, 243, 244, 249, 251, 252, 253, 255, 331, 332, 351, 406, 418, 429, 433, 435, 436, 437, 438, 439, 455
La verdad sospechosa, 93, 217, 218, 219, 221, 223, 224, 228, 229, 230, 231, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 249, 250, 251, 252, 253, 255, 331, 332, 418, 433, 434, 435, 436, 438
SÁNCHEZ ESCRIBANO, F., 138, 143, 431, 436, 437
SCARRON, P., 10, 11, 13, 72, 83, 84, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 98, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 111, 118, 133, 135, 137, 147, 153, 155, 215, 216, 248, 257, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 295, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 325, 329, 330, 335, 343, 344, 345, 357, 358, 360, 361, 362, 363, 364, 366, 368, 370, 371, 372, 373, 375, 377, 378, 379, 380, 384, 385, 386, 387, 389, 390, 391, 392, 394, 396, 398, 399, 402, 403, 404, 407, 408, 412, 413, 420, 423, 428, 443, 444, 445, 446, 455
Dom Japhet d'Arménie, 90, 91, 100, 130, 153, 358, 361, 362, 364, 368, 370, 371, 372, 404, 413, 447
Jodelet ou le Maître valet, 90, 100, 248, 271, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 303, 304, 305, 306, 360, 362, 365, 367, 445, 447
La Fausse Apparence, 91, 105, 106, 133, 359, 361, 362, 373, 384, 385, 413, 455
Le Gardien de soy-mesme, 91, 96, 155, 361, 375, 391, 392, 398, 399, 412, 413, 428, 445
Le Jodelet duelliste, 10, 90, 133, 147, 271, 272, 283, 284, 295, 300, 307, 330, 391, 413, 444, 446, 455
Le Marquis ridicule, 10, 91, 105, 358, 361, 362, 363, 364, 368, 369, 371, 372, 413, 446, 455
Les Trois Dorotées ou Jodelet soufflété, 90, 104, 271, 272, 276, 280, 284, 285,

286, 287, 289, 290, 295, 296, 300, 303, 306, 310, 320, 335, 344, 413
L'Héritier ridicule, 84, 90, 100, 105, 133, 153, 322, 343, 358, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 372, 381, 386, 413, 445, 455, 457
Recueil de quelques vers burlesques, 90, 423
SCHERER, C., 42, 43, 76, 79
SCHERER, J., 41, 42, 44, 64, 75, 78, 80, 90, 271, 303, 413, 421, 428, 429, 447
SCHOELL, K., 291, 294, 443
SCHÜLER, G., 81, 441
SCUDÉRY, M. & G. DE, 64, 202, 298, 310, 376, 423
SERRALTA, F., 56, 57, 326, 351, 352, 418, 431, 432, 437, 439
SHERGOLD, N. D., 49, 391, 431, 437
SILVERMAN, J., 241, 243, 437
SOLÍS Y RIVADENEYRA, A. DE, 124, 149, 326, 335, 341, 347, 350, 351, 352, 353, 406, 418, 431, 432, 436, 437, 455
El amor al uso, 418
STEGMANN, A., 257, 427
STIEFEL, A. L., 10, 78, 79, 217, 218, 272, 358, 362, 363, 391, 429, 446
TALLEMANT DES REAUX, G., 327, 328, 378, 423
TENNER, F., 10, 110, 327, 337, 349, 378, 390, 444
TIRSO DE MOLINA, 44, 62, 72, 109, 111, 114, 135, 144, 145, 148, 149, 150, 154, 158, 208, 272, 277, 280, 281, 285, 288, 289, 298, 306, 309, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 334, 335, 337, 338, 340, 342, 343, 346, 347, 349, 376, 391, 418, 419, 421, 430, 432, 433, 434, 435, 436, 438, 439, 440, 447, 455
Don Gil de las calzas verdes, 135, 148, 150, 327, 328, 330, 334, 335, 337, 338, 340, 346, 347, 356, 433, 436, 439, 455
La celosa de sí misma, 72, 109, 114, 135, 148, 149, 326, 327, 330, 331, 332, 335, 337, 340, 341, 342, 346, 418, 432, 435, 436, 439, 447, 455
No hay peor sordo, 272, 276, 277, 280, 288, 289, 330, 334, 335, 391, 418, 434, 436, 455
TRUCHET, J., 90, 271, 276, 287, 288, 302, 305, 413, 447
TYLOR, E. B., 20, 21, 448
VALBUENA BRIONES, A., 187, 195, 196, 198, 261, 399, 414, 415, 416, 438
VALBUENA PRAT, A., 218, 438
VÁLGOMA Y DÍAZ-VARELA, D. DE LA, 34, 451
VALLE ABAD, F. DEL, 80, 441
VAREY, J. E., 49, 51, 52, 53, 198, 210, 391, 430, 437, 438
VEGA CARPIO, F. LOPE DE, 8, 12, 44, 48, 50, 54, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 67, 72, 79, 80, 81, 93, 94, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 118, 122, 123, 126, 127, 130, 135, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 155, 158, 166, 174, 187, 188, 191, 192, 197, 199, 206, 209, 216, 217, 218, 219, 227, 233, 235, 240, 246, 250, 255, 260, 269, 309, 328, 358, 371, 376, 389, 391, 396, 416, 417, 418, 419, 421, 424, 430, 431, 434, 435, 437, 439, 441, 442, 446, 455
Amar sin saber a quién, 72, 108, 119, 217, 219, 223, 226, 233, 234, 235, 236, 240, 246, 247, 249, 251, 252, 253, 254, 419, 455
Arte nuevo de hacer comedias, 57, 58, 122, 123, 141, 143, 144, 147, 371, 421, 434
El ausente en el lugar, 158, 171, 172, 174, 188, 191, 192, 193, 199, 200, 207, 209, 267, 419, 434, 437, 455
El mayor imposible, 130, 135, 155, 389, 391, 395, 396, 419, 455
VITSE, M., 56, 57, 137, 144, 146, 148, 149, 151, 152, 153, 160, 161, 210, 341, 346, 431, 434, 438, 439, 447
VOSSLER, K., 56, 431
WEBER DE KURLAT, F., 154
WELSCH, W., 19, 20, 28, 29, 30, 450
WENDT, M., 28, 448
ZUGASTI, M., 154, 440

Culture et théâtre : la comédie 'à l'espagnole' comme exemple précoce de transculturalité en Europe au XVII^{e} siècle

À la fin des années 1630 surgit en France une nouvelle forme de comédie : la comédie dite 'à l'espagnole'. Elle est le résultat de l'adaptation de pièces de théâtre espagnoles du *Siglo de Oro* à la scène française. La spécificité de la comédie 'à l'espagnole' réside dans sa double culture : née en Espagne et transplantée en France, elle renferme des caractéristiques des deux cultures. Loin de coexister individuellement, ces caractéristiques se croisent, s'entremêlent et parcourent ainsi un processus de transculturation. Celui-ci suscite l'émergence de nouveaux éléments – des éléments transculturels – qui n'existent pas sous cette forme dans aucun des deux théâtres d'origine. La présente étude analyse la comédie 'à l'espagnole' sous l'angle de la transculturalité. La décrivant dans son évolution, elle identifie les éléments transculturels qui font d'elle un sous-genre de la comédie française unique et à part.

Culture and theatre: the *comédie 'à l'espagnole'* as an early example of tranculturality in 17th century in Europe

At the end of the 1630s France saw the appearance of a new type of comedy: the so-called *comédie 'à l'espagnole'*. It developed when plays of the Spanish *Siglo de Oro* were put on stage in French theatres. The extraordinary nature of the *comédie 'à l'espagnole'* lies in its belonging to two cultures: born in Spain and transplanted to France, it unites characteristics of both cultures. These characteristics do not exist separately but connect, merge, and, thus, undergo a process of transculturation. This results in the emergence of new elements – transcultural elements – which did not exist in this form in either of the two original theatre traditions. This study analyzes the *comédie 'à l'espagnole'* from a transcultural point of view. By describing its development, the study establishes transcultural elements which identify the *comédie 'à l'espagnole'* as a distinct and unique subgenre of French comedy.

Discipline : Littérature et civilisation françaises

Mots-clés : Littérature française du XVII^{e} siècle – théâtre français du XVII^{e} siècle – comédie – comédie 'à l'espagnole' – influence espagnole – culture – transculturalité

École doctorale III - Littérature française et comparée

Université Paris-Sorbonne

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris