



HAL
open science

**L'ESPAGNE INVISIBLE OU L'HYPOTEXTE INAVOUÉ.
TRANSFERTS ET DÉGUISEMENTS DANS DES COMÉDIES
FRANCAISES DÉRIVÉES D'OEUVRES ESPAGNOLES AU
XVII^e SIÈCLE**

Catherine Dumas

► **To cite this version:**

Catherine Dumas. L'ESPAGNE INVISIBLE OU L'HYPOTEXTE INAVOUÉ. TRANSFERTS ET DÉGUISEMENTS DANS DES COMÉDIES FRANCAISES DÉRIVÉES D'OEUVRES ESPAGNOLES AU XVII^e SIÈCLE. XXIV^e Congrès de la SFLGC -, Sep 2006, Poitiers, France. <hal-02266500>

HAL Id: hal-02266500

<https://hal.science/hal-02266500v1>

Submitted on 14 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

L'ESPAGNE INVISIBLE OU L'HYPOTEXTE¹ INAVOUÉ.
 TRANSFERTS ET DÉGUISEMENTS DANS DES COMÉDIES FRANÇAISES DÉRIVÉES
 D'ŒUVRES ESPAGNOLES AU XVII^e SIÈCLE.

Catherine DUMAS

Une grande part de la production dramatique française du XVII^e siècle est constituée de réécritures du théâtre espagnol. Les statistiques sont éloquentes : de 75 à 80 tragi-comédies et comédies écrites entre 1620 et 1660, voire au-delà², dérivent de pièces espagnoles désignées par le vocable polyvalent de *comedias*. Marquées par la feinte et le déguisement, les intrigues relèvent souvent de l'esthétique qualifiée aujourd'hui de baroque. Ces pratiques de réécritures ont été longtemps passées sous silence ou minorées par une histoire littéraire soucieuse d'offrir de la production théâtrale du Grand Siècle une vision normative, jaugée à l'aune du classicisme. Seules étaient évoquées les sources d'œuvres célèbres - *Le Cid* ou *Le menteur* de P. Corneille -, et parfois celles d'autres pièces de Corneille et de Rotrou³, l'ascendance du *Don Juan* de Molière ayant toujours été tenue pour complexe. En fait, l'adaptation française des *comedias* est un courant qu'il convient de repenser à grande échelle.

Nous appréhenderons le statut de ces réécritures en les replaçant dans leur contexte historico-culturel, puis nous tenterons de définir les modalités du processus de francisation des *comedias* à travers l'exemple de cinq comédies. On mentionnera enfin des thèmes récurrents, contribuant à apparenter ces pièces.

LE CONTEXTE.

G. Genette, évoquant la floraison des textes dérivés du *Virgile travesti* de Scarron (1648), note que la pratique des imitations est un phénomène « naturel, (...) à une époque où l'on cherche davantage le succès que l'originalité, - ou plutôt (...) où la voie du succès ne passe pas nécessairement par l'exhibition d'une originalité⁴. » Cette remarque peut aussi s'appliquer aux adaptations françaises de *comedias* qui se multiplient alors. La recherche d'un succès immédiat, les rapports d'émulation et de concurrence entre les auteurs, expliquent la constitution parfois hâtive d'un répertoire d'où émergent des motifs répétés, faisant recette⁵. Le manque d'originalité a été le principal grief avancé pour déprécier ces œuvres, accusées de suivre leur source de trop près et de se ressembler entre elles. Des factures récurrentes, la prolifération, la quête de l'approbation du public : le parallèle avec les *Énéides* burlesques cependant s'arrête là. En dépit des convergences thématiques, le champ littéraire composé par les pièces issues de la transformation des *comedias* ne se ramène pas à une seule formule : c'est un espace multi-directionnel, à l'image de l'immense production hispanique dont il se fait partiellement l'écho. Le rapport de l'hypertexte à l'hypotexte d'autre part est très différent : ces tragi-comédies ou comédies, si l'on excepte celles de Scarron, n'entretiennent pas de relation parodique avec le texte d'origine, qu'elles se contentent de transposer, en vue d'une efficacité dramatique maximale. Tandis que les travestissements burlesques, et, dans un autre registre, la plupart des tragédies, empruntent leurs sujets à la mythologie ou à l'histoire antiques, c'est-à-dire à un matériau familier aux lettrés, qui bénéficie d'une aura d'autant plus grande que les protagonistes en sont des « héros » (Didon, Médée, Horace...), les adaptations françaises du théâtre espagnol se fondent sur des textes contemporains peu connus, dont les personnages, sauf exception (*Le Cid*), ne bénéficient d'aucun prestige historique ou mythique. Des sources souvent ignorées, des personnages fictifs dont le nom peut être modifié : tout favorise la mise en valeur de l'hypertexte et l'enfouissement compensatoire de l'hypotexte. À quoi s'ajoutent les données d'un contexte politico-culturel ambigu : l'Espagne, puissance rivale, suscite attirance et méfiance, fascination et répulsion⁶. Les théoriciens qui, comme Chapelain, souhaitent une réforme du théâtre français, érigent les tragédies de l'Antiquité au rang de modèles insurpassables, mais n'accordent nulle valeur d'exemplarité au théâtre espagnol qu'ils blâment pour son irrégularité. Une prudence tactique s'imposait aux adaptateurs qui n'auraient pu revendiquer sans réserve le patronage de Lope de Vega. Privées de quartiers de noblesse, mais fort appréciées du public, les réécritures françaises de *comedias* tirent leur légitimité de leur succès, le plus souvent sans recourir à la caution d'un hypotexte voué à rester dans l'ombre. Ce désaveu volontaire ou semi-conscient se révèle un élément-clé dans la perception que nous pouvons avoir de ces pièces.

La réécriture française d'œuvres théâtrales espagnoles tend donc vers l'autonomie, dans la mesure où elle ne se donne pas toujours pour une réécriture. Transpositions et transformations ne s'exhibent pas en tant que telles.

¹ Nous empruntons les termes d'*hypotexte* (texte source) et d'*hypertexte* (texte réécrit) à Gérard Genette, *Palimpsestes*, Le Seuil, [1982], 2003.

² Bien que plus rares après 1660, les réécritures de comédies se poursuivront en fait jusqu'à la fin du siècle.

³ Par exemple *La Suite du Menteur* et *Héraclius* de Corneille ; *Le véritable Saint Genest* de Rotrou.

⁴ G. Genette, *op. cit.*, p.78

⁵ Par exemple la pièce de Rojas Zorrilla, *Obligados y ofendidos*, adaptée par Scarron, *L'Écolier de Salamanque ou les Généreux Ennemis*, tragi-comédie, 1655, Boisrobert, *Les Généreux Ennemis*, tragi-comédie, publ. 1655, et Thomas Corneille, *Les Illustres Ennemis*, comédie, publ. 1657.

⁶ Voir Alexandre Cioranescu, *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983, ch. II, « L'image de l'Espagne ».

Un élément majeur de cette mise sous le boisseau est le fait que le discours théorique accompagnant ces réécritures reste fragmentaire ; le chapitre espagnol de la « poétique de l'emprunt » s'ébauche à peine, à l'heure où l'imitation valorisée des Anciens connaît un surcroît de gloses et d'intérêt. Les dramaturges français, sauf les frères Corneille, n'indiquent pas régulièrement leurs sources. La seule pièce adaptée d'une œuvre espagnole qui devait créer un débat, après son exceptionnel succès, fut *Le Cid*.

Ainsi les dramaturges français puisent de façon tantôt souterraine, tantôt affichée dans le répertoire du Théâtre du Siècle d'Or qu'ils ne connaissent que partiellement. Ces pratiques surviennent à une époque où l'imitation se fait sans règles ; d'autres emprunts sont faits aussi au théâtre italien.

À partir de 1640, lorsque la tragi-comédie, après avoir été la cible des attaques des Réguliers, est en passe d'être supplantée par la tragédie, les réécritures françaises de *comedias* se concentrent dans le champ de la comédie, genre en expansion, qui devient l'espace de liberté qu'investit l'esthétique de la surprise, du brouillage d'identité et des masques. *L'Esprit follet* de d'Ouville (1639) ouvre l'ère de la comédie dite « de type espagnol »⁸.

LA FRANCISATION.

Deux tendances se partagent le champ des réécritures comiques entre 1640 et 1660. Thomas Corneille et Scarron, préfèrent la localisation espagnole. Dans d'autres comédies, en revanche, les références hispaniques semblent gommées. Cette démarche de francisation procède d'une logique d'appropriation qui dépasse la « naturalisation » évoquée par Genette⁹. Elle ne joue pas sur les écarts avec un texte-source qui n'est pas supposé connu. Elle ne cherche pas à le reproduire comme la traduction. Elle s'oriente vers l'autonomie : il s'agit de camoufler l'hypotexte. Une sorte de rapport en trompe-l'œil s'établit.

Il n'est pas fortuit que ce jeu de dissimulation s'opère dans l'espace d'un théâtre sous-tendu par l'esthétique de la mystification et du faux-semblant. Le fonctionnement de ces réécritures semble en rejoindre les thématiques.

Les cinq comédies que nous évoquons sont représentatives de la production de cette période.

COMÉDIES	COMEDIAS d'origine
Antoine Le Métel d'Ouville, <i>L'Esprit follet</i> , 1639, publ. 1643.	Pedro Calderón de La Barca, <i>La dama duende</i> , 1629, publ. 1636.
Pierre Corneille, <i>Le Menteur</i> , 1643, publ. 1644.	Juan Ruiz de Alarcón, <i>La verdad sospechosa</i> , 1619-20, publ. 1634.
Pierre Corneille, <i>La Suite du Menteur</i> , 1644, publ. 1645.	Lope F. de Vega Carpio, <i>Amar sin saber a quién</i> , 1620-22, publ. 1630.
Antoine Le Métel d'Ouville, <i>Jodélet astrologue</i> , 1645, publ. 1646.	Pedro Calderón de La Barca, <i>El astrólogo fingido</i> , 1632, publ. 1637.
François Le Métel de Boisrobert, <i>La Jalouse d'elle-même</i> , 1648, publ. 1650.	Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez), <i>La celosa de sí misma</i> , 1619-1621, publ. 1627.

Modifications structurelles et culturelles sont liées : toute opération d'élagage, de substitution ou d'ajout n'acquiert son sens et sa portée que dans le cadre d'une finalité esthétique, d'un projet incluant la prise en compte d'un public¹⁰ et des codes d'écriture.

Le processus de francisation mis en œuvre dans ces pièces fait jouer trois grandes composantes.

Le passage d'une langue à l'autre et la versification.

Le transfert linguistique est trop complexe pour être évoqué ici en détail. Bien que le champ des possibilités ouvert aux adaptateurs soit immense, maints passages sont paraphrasés ou traduits¹¹. En outre, la restitution inventive d'un proverbe ou d'un jeu de mots témoigne d'une bonne compréhension de la langue d'origine, et d'une capacité à recréer des effets de sens¹². Néanmoins, le parti pris de simplification domine souvent.

Langue et style ne peuvent être dissociés de la versification. En ce domaine, l'opération de base est l'amplification, les mètres espagnols étant généralement brefs, tandis que dans les textes français l'alexandrin est de mise, sauf dans de rares passages (lettres en prose ou chansons). Par ailleurs les adaptateurs doivent réduire le nombre total des vers, puisqu'une *comedia* en compte près de 3000, et une comédie entre 1600 et 1900. D'où de constants rééquilibrages dans les passages qui se correspondent de près. L'alexandrin n'est pas toujours majestueux et résonne de façon plaisante lorsqu'il est informé par un registre familier.

⁷ La Querelle du *Cid* montre que l'adaptateur est davantage incriminé que sa source : « Que si les partisans du *Cid* prétendent décharger son auteur français en rejetant ses fautes sur l'Espagnol qu'il a suivi, nous ne croyons pas cette défense recevable. Car en ces matières où le poète est en liberté de tout faire, nous croyons qu'être imitateur ou inventeur est une même chose, et estimons que le Français donnant ce sujet à son pays, était bien obligé aussi d'ôter à l'Espagnol tout ce qu'il lui fallait ôter, et de mettre en la place tout ce qu'il y fallait mettre. » Jean Chapelain, *Sentiments de l'Académie française touchant les Observations faites sur la tragi-comédie du Cid*, 1^{ère} version [1637], dans : J. Chapelain, *Opuscules critiques*, rééd. par Alfred C. Hunter, STFM, Droz, 1936.

⁸ Voir Antoine Adam, *L'Âge classique I - 1624-1660*, Collection Littérature Française, 1968, p. 178-179.

⁹ G. Genette, *op. cit.*, p. 431.

¹⁰ « ...un public parisien et bourgeois, qui admirait la tragédie régulière... » Roger Guichemerre, « La francisation de la *comedia* espagnole chez d'Ouville et Scarron », dans *L'Âge d'or de l'influence espagnole*, Colloque du CMR 17, Bordeaux, 25-27 Janv. 1990, Mont-de-Marsan, Éd. InterUniversitaires, 1991, p. 255.

¹¹ Par exemple le passage de *La Suite du Menteur* où Cliton veut accepter, pour son maître, l'argent apporté par Lyse (I, 2) suit le texte de Lope de très près.

¹² Il en va ainsi des passages où les valets se vantent des petits larcins qu'ils ont commis en voyage (*D. duende*, I, v. 768-70) (*Esp. follet*, II, 4).

CLITON - Nous avons le coeur bon, et dans nos aventures,
 Nous ne fûmes jamais hommes à confitures. (*Suite du Menteur*, II, 6)

Dans *L'Esprit follet*, la discussion entre maître et valet sur le surnaturel est bâtie sur un rythme court.

CARRILLE - Mais n'est-il point d'esprits ?
 FLORESTAN - D'esprits, c'est le vieux jeu.
 CARRILLE - De familiers ?
 FLORESTAN - Non plus.
 CARRILLE - De follets ?
 FLORESTAN - Aussi peu.
 CARRILLE - Des sorciers ?
 FLORESTAN - Point du tout.
 CARRILLE - De larves au teint blême ?
 FLORESTAN - Quelle folie, ô dieux !
 CARRILLE - Des enchanteurs ?
 FLORESTAN - De même.
 CARRILLE - Des nécromanciens ?
 FLORESTAN - Imaginations.
 CARRILLE - Des farfadets ?
 FLORESTAN - Ce sont pures impressions.
 CARRILLE - N'est-ce point une fée ?
 FLORESTAN - Ô l'étrange chimère !
 CARRILLE - Ou le moine bourru ?
 FLORESTAN - Maraud, veux-tu te taire !
 CARRILLE - N'est-ce point une âme en peine ?
 FLORESTAN - Et tu prétends
 Qu'elle me fit l'amour ? As-tu perdu le sens ? (*Esp. follet*, II, 8)

Dans d'autres cas, l'emploi de l'alexandrin crée un effet d'emphase éloigné de la simplicité du texte d'origine.

DON MANUEL - Nunca me he visto cobarde
 sino sólo aquesta vez.
 COSME - Yo sí, muchas. (*D. duende*, II, v. 2069-2071)

FLORESTAN - Qu'est devenu ce coeur maintenant que j'avois ?
 Je n'ai jamais tremblé que cette seule fois.
 CARRILLE - La terreur dans mon coeur tant de craintes assemble,
 Que j'ai toujours tremblé, comme encore je tremble. (*Esp. Follet*, IV, 3)

Les adaptateurs jonglent avec les registres et les tonalités, jouent sur les antithèses entre le lexique noble des maîtres et la langue plus concrète et familière des valets. Tous tirent parti à divers degrés des ressources de l'alexandrin, de sa flexibilité et des effets qu'il peut produire, selon les lexiques auxquels il est associé.

Les structures.

La conduite générale des intrigues est reprise. Les visées actanciennes, les enjeux relationnels majeurs - amour, rivalité, vassalité - ainsi que les dissimulations d'identité, les chassés-croisés et les déguisements sont pour l'essentiel maintenus. La division des *comedias* en trois journées guide parfois le redécoupage en cinq actes¹³.

La transformation quantitative du texte initial est toujours restrictive. Le personnel dramatique des comédies est plus réduit que celui des *comedias*, l'effectif des troupes françaises étant alors limité ; les lieux montrés sur scène sont ramenés à deux ou trois espaces proches, selon la conception « large » de l'unité de lieu encore en vigueur vers 1640¹⁴. Ces éléments vont de pair avec une condensation événementielle accrue, impliquant des regroupements ou suppressions d'épisodes secondaires ; la dispersion, les redoublements sont proscrits. Ces réaménagements sont d'ampleur variable. *La Jalouse d'elle-même* suit de près la trame événementielle fournie par son texte-source, tandis que *La Suite du Menteur* s'en écarte.

Ces pratiques de concentration sont liées à des contraintes extérieures (longueur des pièces) et aux conditions matérielles des spectacles ; Rotrou, le premier adaptateur français de *comedias*, procédait ainsi dès les années 1630. En revanche, quand les auteurs français adoptent l'unité de temps¹⁵, il s'agit d'un choix en rapport avec les nouvelles normes esthétiques en voie de s'instaurer alors. Il en résulte une accélération du rythme des intrigues ;

¹³ Par exemple, les actes I et II de *L'Esprit follet* correspondent à la 1^{ère} journée de *La dama duende*, les actes III et IV à la 2^{ème}, l'acte V à la 3^{ème}.

¹⁴ Cette souplesse était rendue possible par l'usage des décors compartimentés.

¹⁵ Celle-ci était regardée comme prestigieuse. Voir Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Nizet, [1950], 1986, p. 120-124 et 427-428. Une discussion des personnages de *La Suite du Menteur*, dans l'ultime scène de l'édition de 1645 (supprimée plus tard par Corneille), la mentionnait.

confidences et coups de théâtre se succèdent, sans permettre la maturation suggérée par l'étalement temporel supposé de l'action des *comedias* ; les mariages sont conclus en quelques heures. Cette option non nécessaire (les unités ne furent jamais vraiment obligatoires dans les comédies) est un pas vers le classicisme.

En outre, les modifications subordonnées à des considérations génériques ou aux critères de la bienséance, retiennent l'attention. Quand, dans *La Suite du Menteur*, P. Corneille choisit de ne pas montrer sur scène mais de faire raconter le duel mortel et l'arrestation sur lesquels s'ouvre l'action d'*Amar sin saber a quién*, son désir de respecter les convenances et les codes du genre comique recoupe sa stratégie d'observance des unités. Le souci de régularisation formelle, mais aussi la prise en compte des canons génériques et de ceux du « goût » infléchissent la francisation d'un théâtre demeuré baroque par ses thèmes ; la question des bienséances informe le champ des transferts culturels.

Les transferts culturels.

Le propos de Genette, selon lequel « le mouvement habituel de la transposition diégétique est un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) *proximisante* : l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public »¹⁶ s'applique aux comédies francisées.

Le système onomastique est modifié. Les personnages masculins de haut rang portent des noms à consonance antique, issus de la littérature pastorale (Licidas, Dorante, Arimant...). Les femmes, maîtresses ou servantes, ont souvent des prénoms réalistes, les valets des noms disparates, d'origine grecque (Cliton) ou espagnole (Carrille) ; certains héritent des noms génériques de Jodelet ou de Philippin, pseudonymes d'acteurs célèbres¹⁷.

Les lieux changent : Paris se substitue à Madrid, sauf dans *La Suite du Menteur* localisée à Lyon, pour transposer l'action d'une *comedia* située à Tolède. Les éloges de Paris sont fréquents¹⁸. Par ailleurs les dramaturges remplacent les références topographiques et socio-culturelles madrilènes par des équivalents parisiens. Cette dynamique de transfert, inaugurée par d'Ouille dans *L'Esprit Follet*, a été reprise dans les autres pièces.

Les lieux cités dans *L'Esprit Follet* et son hypotexte sont appariés par des correspondances minutieuses. Les premiers vers de *La dama duende* mentionnent les fêtes données à Madrid pour le baptême d'un Infant¹⁹, *L'Esprit Follet* s'ouvre sur une évocation louangeuse de Paris ; à la *plaza de palacio* (*D. duende*, I, v. 469-70), le texte français substitue l'Hôtel de Bourgogne où l'on joue *Les Fourbes d'Arbiran* (autre pièce de d'Ouille) ; *el cementerio San Sebastián* (*D. duende* v. 2260-61) devient « le cimetière joignant Saint Innocent » (*Esp. Follet*, IV, 4). Boisrobert cite les transformations de Paris, le maître à danser Bocan, le collège de Navarre et la rue La Huchette (*Jalouse*, I, 1). Dans *Jodelet astrologue* il est question du Faubourg Saint-Germain et du Marais. Dans *Le Menteur*, les Tuileries (I, 1), « la Place » (I, 4), le Pré-aux-Clercs, le Palais Cardinal (II, 5), font pendant aux lieux madrilènes cités dans *La verdad sospechosa* (*La Vitoria, las Platerías, San Blas, La Madalena*).

Certaines références culturelles sont transposées par obligation : le prédécesseur espagnol du Menteur a étudié à la prestigieuse Université de Salamanque, le Dorante de Corneille a séjourné à celle de Poitiers ; les astrologues espagnol et italien cités dans *El astrólogo fingido* sont remplacés chez d'Ouille par le Français Himbert de Bailly. Par ailleurs d'autres substitutions parent le discours des personnages de nouvelles résonances.

La première fiction de don García dans *La verdad sospechosa* consiste à s'attribuer une richesse fictive, issue d'un séjour en Amérique non moins fictif, pour éblouir une jeune fille dont le jeune mythomane est amoureux. Dans les mêmes circonstances, le Menteur de Corneille se vante avec brio d'exploits guerriers imaginaires aux « guerres d'Allemagne ». L'éclat des prouesses militaires supposées remplace celui de l'or et du voyage lointain.

Les motivations des personnages changent de nature. Don Manuel, héros de *La dama duende*, est un « prétendant » venu à Madrid pour présenter au Roi un mémoire de ses services de guerre. Rien de tel chez son successeur français, Florestan, jeune provincial qui semble ne venir à Paris qu'à des fins de loisirs mondains. Une atmosphère plus frivole se constitue.

Le souci des bienséances apparaît çà et là. Corneille et Boisrobert, selon l'usage, remplacent le mot « église » par celui de « temple ». Dans *Le Menteur*, Corneille ne reproduit pas une scène de *La verdad sospechosa* située dans un cloître, où un billet amoureux est remis à une jeune femme voilée. Certains propos jugés trop audacieux sont aussi remplacés. Dans *La dama duende*, le valet s'absente pour aller à la taverne (il utilise l'expression populaire *rezar a la ermita*, prier à la chapelle) ; dans *L'Esprit follet*, son homologue sort pour une obligation de

¹⁶ G. Genette, *op. cit.*, p. 431.

¹⁷ Jodelet était le nom de théâtre de Julien Bedeau (1590-1660), et Philippin, celui de Claude Deschamps, dit de Villiers, acteurs comiques très populaires.

¹⁸ Par exemple : « Florestan - Oui Paris en effet est l'abrégé du monde, / Dans l'enclos de ses murs toute merveille abonde, (...) Cent palais d'un désert, une Cité d'une Île, / Et deux de ses faubourgs enfermés dans la ville. / Ces fameux changements que maintenant j'y vois / Marquent bien la grandeur du plus puissant des Rois. » (*Esp. follet*, I, 1.) « Dorante - 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. / Géronte - 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.)

¹⁹ En novembre 1629 ; *La dama duende* fut jouée à cette occasion.

service (porter le linge à blanchir, II, 4). Le dramaturge le plus limitatif est Boisrobert. La tirade de 268 vers dans laquelle le héros de *La celosa de sí misma* conte comment il est tombé amoureux de la main d'une jeune femme voilée aperçue dans une église est réduite à 50 vers dans *La Jalouse d'elle-même*²⁰. Le valet est en partie privé de la fantaisie, de la faconde et du brio, mais aussi des polissonneries du *gracioso* (comparaison d'une bourse arrondie avec un ventre de femme enceinte, latinismes d'église détournés de leur usage).

L'adaptation à la sensibilité du public français entraîne enfin ce qu'on pourrait nommer des allègements d'ambiance. Dans son *Examen* de 1660, Corneille explique les modifications apportées au dénouement de sa comédie *Le menteur*, moins « violenté » que celui de *La verdad sospechosa*, en se référant au « goût » et aux codes du genre comique en France. L'enjeu est aussi d'ordre éthique. *Le menteur* s'affranchit ainsi des visées moralisatrices et didactiques lisibles dans la pièce d'Alarcón.

L'honneur, ressort dramatique et levier de l'action dans les *comedias* même comiques, n'a pas le même statut dans les comédies. Dans *La dama duende* la réclusion de l'héroïne, une jeune veuve, par ses frères est socialement justifiée pour le public espagnol contemporain. D'Ouille a plus de peine à légitimer cette situation, qu'un commentaire prêté à la servante explique par la jalousie et la peur du qu'en-dira-t'on²¹.

La Suite du menteur se déroule dans un climat plus serein que *Amar sin saber a quién*. Mélisse, allant visiter un jeune homme en prison, court assez peu de risques. Son frère Cléandre a un rôle moins potentiellement menaçant que don Fernando, censé être le gardien de l'honneur de Leonarda. Cette mutation du frère opposant en semi-allié contribue à aplanir les obstacles. Le rôle de Philiste, ami-protecteur et rival de Dorante, n'a pas la même tonalité sérieuse que celui de don Luis dans la *comedia*, malgré l'équivalence fonctionnelle de leurs positions. Philiste est moins respectable et moins amoureux que don Luis ; son désistement est de ce fait moins méritoire²². Ici encore, des commentaires prêtés aux personnages féminins suggèrent que Cléandre n'est « pas incommode » (IV, 3), que Philiste n'est pas très épris (II, 1). Cet enjouement, préféré à l'âpreté initiale de la *comedia*. L'amoindrissement des deux figures d'opposition, le rival et le frère, d'autres réajustements, comme la restitution du duel sous forme de récit, entraînent une déperdition de la tension dramatique.

Nous ne reviendrons pas sur les métamorphoses du *gracioso*, devenu un valet comique plus grossier que son prédécesseur ibérique, ceci ayant fait l'objet d'une autre étude²³. Corneille, qui a doté le Cliton de *La Suite* de certaines caractéristiques des *graciosos*, prête à ses personnages des commentaires justifiant les rapports familiaux du « vieux » valet et de son maître (II, 4 ; III, 1). Simplifié, dépouillé de nombreux traits d'esprit et des références culturelles fréquentes chez les *graciosos*, le valet français est ancré dans une réalité plus servile.

Jodelet astrologue montre un cas de ce que Genette nomme « valorisation » d'un personnage²⁴. Alors que dans *El astrólogo fingido*, un jeune noble, avec la complicité de son valet, se fait passer pour astrologue, d'Ouille réalise une modification en ce sens que la feinte incombe au serviteur Jodelet, qui doit gérer l'afflux des personnages crédules venus le consulter. Un renversement axiologique s'est opéré, puisque la force comique et l'inventivité mystificatrice deviennent le fait d'un valet à l'apparence naïve, autour duquel l'action est recentrée.

Les qualités d'innovation afférentes aux comédies résident dans ces infléchissements d'atmosphère et dans cette capacité de réactivation culturelle et d'adaptation au public impartie aux dramaturges.

Au demeurant, l'imperméabilité ou l'opacité du camouflage des hypotextes ne sont pas totales. Corneille rend hommage à Lope de Vega, qu'il croit l'auteur de *La verdad sospechosa*²⁵. On note aussi chez Boisrobert et d'Ouille des indices disséminés faisant allusion à l'Espagne. Boisrobert nomme un écuyer « Pinabel » et cite le patagon, monnaie espagnole (*Jalouse*, I, 5) : autant de traces discrètes, que les initiés peuvent décrypter, de l'hypotexte. Les noms des personnages de d'Ouille sont traduits (Angélique, Isabelle, *Esp. follet*), ou évoquent l'Espagne (Jacinte, Nise²⁶, Moron²⁷, *Jod. astrologue*). Le valet de *L'Esprit follet* s'appelle Carrille, de l'espagnol *carrillo* (la joue), nom parfois porté par des *graciosos* de Lope²⁸. L'origine du texte peut aussi être évoquée dans un aparté :

CARRILLE - M'en doutais-je pas bien ? On a payé mon maître.
Il le méritait bien, pour avoir imité
Ce fol de Don Quichotte en sa témérité. (*Esp. follet*, I, 4)

²⁰ « Plus que résumé, c'est ici escamotage » écrit Serge Maurel dans son édition de *La celosa de sí misma*, 1981, introduction, p. 44.

²¹ ISABELLE - Mais à leurs volontés il faut bien vous soumettre / Et pour vous dire vrai, vos frères ont raison / De vous tenir ainsi recluse à la maison. / Considérez un peu l'état auquel vous êtes, / Toutes vos actions aux faux bruits sont sujettes, / Et c'est avec raison que n'ayant plus d'époux, / Ils ne désirent point qu'on médise de vous. / Les grands festins, le Cours, le Bal, la Comédie, / Sont lieux suspects pour vous, souffrez que je le die. (*Esp. follet*, I, 5)

²² Le désistement de don Luis, salué par les personnages d'*Amar sin saber a quién*, est conforme à l'éthique aristocratique du dépassement de soi.

²³ Voir Catherine Dumas, *Du gracioso au valet comique. Contribution à la comparaison de deux dramaturgies (1620-1660)*, H. Champion, 2004.

²⁴ « La valorisation d'un personnage consiste à lui attribuer, par voie de transformation pragmatique ou psychologique, un rôle plus important... dans le système de valeurs de l'hypertexte, que ne lui en attribuait l'hypotexte » G. Genette, *op. cit.*, p. 483.

²⁵ Après avoir attribué *la verdad sospechosa* à Lope en 1644, Corneille reconnut son erreur et cita Ruiz de Alarcón dans son *Examen du menteur* de 1660.

²⁶ Nise, anagramme d'Inés, figure dans des pièces tragiques (voir *Nise lastimosa* et *Nise laureada* de Bermúdez) et comiques (voir *La dama bobu* de Lope.)

²⁷ Ce nom, donné par d'Ouille à un personnage secondaire naïf, est celui du *gracioso* rusé de *El astrólogo fingido*.

²⁸ Voir S. Chriswold Morley, et R.W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope*, Madrid, Castalia, 1961, p. 65.

III- LES LIENS HORIZONTAUX.

L'on ne peut rendre compte des comédies issues de *comedias* qu'en évoquant certains motifs transversaux qui sous-tendent et apparentent leurs actions. Le succès même de ces motifs entraîna leur répétition, et la profusion de ces comédies. Camouflage, dissimulation, déguisement et mystification sont les maîtres mots des intrigues.

La mystification féminine occupe une place essentielle dans trois des pièces (*L'Esprit follet*, *La Suite du menteur*, *La Jalouse d'elle-même*). Ces comédies sont dominées par les ressources d'ingéniosité d'une jeune femme voilée, qui s'entoure de mystère et dirige le jeu, suscitant la curiosité, le désir et l'amour d'un partenaire masculin, qui ne connaît d'abord d'elle qu'une silhouette, qu'une voix (*L'Esp. follet*, *La Suite*), une main ou un œil inopinément dévoilés (*La Jalouse*). Dans ces actions, l'initiative revient à la femme, qui réagit ainsi contre son statut ordinaire²⁹. Au début de *L'Esprit follet*, Angélique, voilée, est poursuivie, mais très vite elle s'improvise poursuivante envers Florestan, dont elle « hantera » la chambre. Parallèlement, la marge d'action laissée au jeune homme, épris d'une femme fantomatique, est réduite ; son amour est d'emblée paradoxal, il s'agit d'un véritable acte de foi en une beauté longtemps dissimulée sous un masque. Les formules « Aimer sans savoir qui », titre d'une pièce de Lope, ou « Aimer sans avoir vu », pourraient tenir lieu de devise à ces pièces³⁰. Il n'est pas anodin de constater que la jeune femme est associée à une ville dont l'espace semé d'embûches doit être déchiffré par le galant. Les héros de *L'Esprit follet* et de *La Jalouse d'elle-même* sont de jeunes provinciaux nouvellement venus à Paris, le Dorante de *La Suite du menteur* est un parisien échoué dans une prison lyonnaise. Les pressions liées à ces situations s'accroissent, au point que le héros de *La Jalouse d'elle-même* souhaite fuir Paris, lieu d'intrigues déstabilisantes.

LÉANDRE- Oui, sans plus différer, partons, gagnons Essonne,
Fuyons de ce Paris, de cette Babylone... (*La Jalouse*, IV, 1)

Les comédies *Le menteur* et *Jodelet astrologue* sont aussi régies par une mystification, masculine cette fois, mais dans les deux cas la « machine à mensonges » pour ainsi dire se dérègle et s'emballe sous l'action cumulative de ses succès, jusqu'à ce que les supercheries et que les mythomanes³¹ soient démasqués. Le menteur par ailleurs est confronté lui aussi aux codes de l'espace parisien qu'il ne maîtrise pas et subit les effets du brouillage d'identités causé par la confusion entre les noms des jeunes filles.

Il semble opportun de parler ici de correspondances entre les thèmes et le statut même de ces textes. La prééminence de ces motifs - mystification féminine et affabulation débridée - au sein de comédies adaptées de *comedias*, dont l'hypotexte reste souvent occulté, permet de hasarder l'hypothèse selon laquelle le voile et la mystification, thèmes récurrents, sont les symboles des modalités d'écriture de ces textes qui dissimulent leur source ; l'on peut aller plus loin, et dire que la femme-fantôme ou la « dame invisible » (titre d'une autre comédie inspirée de *La dama duende*, écrite en 1685 par Thomas Corneille et Hauteroche) est la figure emblématique de cette Espagne désavouée, omniprésente et ludique, dont nous repérons les traces dans ces pièces.

Nous pouvons dire pour conclure que les pratiques hypertextuelles d'annexion ou d'appropriation sont des outils de lecture très pertinents pour explorer les œuvres théâtrales du XVIIe siècle ; la recherche en ce domaine reste ouverte. Il importe de rompre avec les catégories mises en place par l'histoire littéraire traditionnelle, caractérisée par sa tendance à polariser la création dramatique du Grand Siècle autour de quelques titres et noms d'auteurs célèbres. Savoir que des pièces comme *Le menteur* ou *La Suite du menteur* font partie d'une mouvance plus vaste et s'intègrent dans le champ des *comedias* francisées, n'ôte rien aux qualités de ces comédies. Sans doute la prise en compte de cet horizon élargi nous permet-elle de pratiquer une relecture de ces textes.

BIBLIOGRAPHIE.

TEXTES ANCIENS :

CALDERÓN DE LA BARCA P., *La dama duende*, [1636], éd. Valbuena Briones, Madrid, Cátedra, Letras hispanicas, 1989 ; *El astrólogo fingido*, [1637], BAE, VII, p. 573-93.

RUIZ DE ALARCÓN, J., *La verdad sospechosa*, [1634], éd. Alva V. Ebersole, Madrid, Cátedra, Letras hispanicas, 1986.

TIRSO DE MOLINA (Fray G. Téllez), *La celosa de sí misma*, [1627], éd. bilingue S. Maurel, 1981.

²⁹ D'autres tragi-comédies ou comédies contemporaines, imitées ou non d'œuvres espagnoles, laissent aussi une large place à l'initiative féminine : on peut citer des héroïnes déguisées et parfois travesties en hommes, comme dans *La Soeur valeureuse* de Mareschal ou *Les Deux Pucelles* de Rotrou.

³⁰ Le thème est en vogue à l'époque et reparait dans d'autres comédies imitées de l'Espagne. Voir par exemple *La Belle invisible* de Boisrobert (1656), d'après la nouvelle de Castillo Solórzano, *Los afectos que hace amor*.

³¹ Dorante, dans *Le menteur* ; le maître et le valet dans *Jodelet astrologue*.

VEGA CARPIO, Lope F. de, *Amar sin saber a quién*, [1630], éd. C. Bravo-Villasante, Salamanca, Anaya, 1967.

BOISROBERT, F. de, *La Jalouse d'elle-même*, Augustin Courbé, 1650.

CORNEILLE, P., *Le menteur* [1644] ; *La Suite du menteur* [1645], dans : L'Intégrale, Seuil, 1989.

D'OUVILLE, A., *L'Esprit follet*, Toussaint Quinet, 1643 ; *Jodelet astrologue*, Cardin Besongne, 1646.

CHAPELAIN J., *Sentiments de l'Académie française touchant les Observations faites sur la tragi-comédie du Cid*, Première version [1637], dans *Opuscules critiques*, éd. par Alfred C. Hunter, STFM, Droz, 1936.

ÉTUDES :

ADAM A., *L'Âge classique I - 1624-1660*, Collection Littérature Française, 1968.

CIORANESCU A., *Le Masque et le Visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983.

DUMAS, C., *Du gracioso au valet comique. Contribution à la comparaison de deux dramaturgies (1620-1660)*, H. Champion, 2004.

GENETTE, G., *Palimpsestes*, Le Seuil, [1982], 2003.

GUICHEMERRE R., « La francisation de la *comedia* espagnole chez d'Ouille et Scarron », dans *L'Âge d'or de l'influence espagnole*, Coll. du CMR 17, Bordeaux, 25-27 Janv. 1990, Mont-de-Marsan, éd. InterUniversitaires, 1991.

MARTINENCHE E., *La comedia espagnole en France. De Hardy à Racine*, Hachette, 1900.

MORLEY, S. G., et TYLER, R. W., *Los nombres de personajes en las comedias de Lope*, Madrid, Castalia, 1961.

SCHERER J., *La dramaturgie classique en France*, Nizet, [1950], 1986.