



**HAL**  
open science

## Translating *Les folies de Cardenio* (1630-1629), by Pichou. From Contexte to Text

Emmanuel Marigno

### ► To cite this version:

Emmanuel Marigno. Translating *Les folies de Cardenio* (1630-1629), by Pichou. From Contexte to Text. *Flamme. Fédérer Langues, Altérités, Marginalités, Médias, Ethique*, 2025, 5, <10.25965/flamme.1779>. <hal-05407779>

**HAL Id: hal-05407779**

**<https://hal.science/hal-05407779v1>**

Submitted on 10 Dec 2025

**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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 - Attribution - Non-commercial use - ShareAlike - International License



## Traduire *Les folies de Cardenio* (1630<sup>1</sup>-1629<sup>2</sup>), de Pichou. Du contexte au texte

Translating *Les folies de Cardenio* (1630-1629), by Pichou.  
From Contexte to Text

**Emmanuel MARIGNO<sup>3</sup>**

Université de Saint-Étienne  
https://orcid.org/0000-0001-9680-5564  
emmanuel.marigno@univ-st-etienne.fr

---

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1779>

DOI : 10.25965/flamme.1779

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

---

**Résumé :** La publication du *Don Quichotte de La Manche* de Michel de Cervantès a très tôt suscité des réécritures et des traductions, d'ailleurs, les pratiques de la traduction au XVII<sup>e</sup> siècle, en l'occurrence en France, doivent être considérées comme une forme d'adaptation, de réappropriation, de contextualisation à la fois linguistique et culturelle, notamment, dans le cas d'une traduction transculturelle (espagnol/français) et transgénérique (prose/théâtre) comme le sont *Les folies de Cardenio* (1630-1629), de Pichou. De la même manière, encore que dans le sens inverse, il s'agira ici de nous interroger sur les implications culturelles et linguistiques de la traduction de *Les Folies de Cardenio* vers un lectorat espagnol des XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles : quelles difficultés, quelles implications, quelles limites, bref, quelles stratégies de traduction ?

**Mots clés :** Cervantès, Pichou, réécriture, traduction

**Abstract:** The publication of *Don Quixote of the Mancha* by Miguel de Cervantes very early prompted rewritings and translations, moreover, the practices of translation in the 17th century, in this case in France, must be considered as a form of both linguistic and cultural adaptation, reappropriation, contextualization, in particular, in the case of a transcultural (Spanish / French) and transgeneric (prose / theater) translation such as *The Madnnesses of Cardenio* (1630-1629), by Pichou. In the same way, although in the opposite direction, it will be a question, here, of questioning ourselves on the cultural and linguistic implications of the translation of *The Madnnesses of Cardenio* towards a Spanish readership of the XXth-XXIst centuries: what difficulties, what implications, what limits, in short, what translation strategies?

**Keywords:** Cervantes, Pichou, rewriting, translation

---

<sup>1</sup> Date de la publication.

<sup>2</sup> Date de la première représentation.

<sup>3</sup> Emmanuel MARIGNO est agrégé d'espagnol et Professeur des Universités à l'Université de Saint-Étienne. Il est l'auteur d'une centaine d'articles et d'ouvrages sur les réécritures d'auteurs du Siècle d'Or (Calderon, Cervantès et Quevedo) dans les arts des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles (gravure, cinéma, peinture et spectacles vivants). Il a dirigé l'unité de recherche CELEC EA 3069 de 2015 à 2020, et il est cofondateur de l'ER ECLLA. Il a également dirigé l'UFR Arts, Lettres, Langues de 2021 à 2023.

## Introduction

L'on ne sait rien, ou presque, de l'auteur de *Les folies de Cardenio* (Pichou, 1630-1629)<sup>4</sup>. Les bribes biographiques dont nous disposons se résument aux informations présentes dans les vingt-trois pages non numérotées de la préface rédigée par Isnard pour *La Filis de Scire* (Pichou, 1631), une publication posthume de Pichou, créée, certes, à Dijon, mais à une date inconnue. D'après le propos d'Isnard, cependant, selon lequel Pichou serait décédé à « à l'âge d'environ trente-cinq ans », l'hypothèse d'une naissance en 1595 est parfaitement plausible, encore que Louis-C. de La Vallière évoque plutôt l'hypothèse de 1596, voire, de 1597 (La Vallière, 1768).

Manifestant, très tôt d'après Isnard, un goût fort prononcé pour les Lettres, il est inscrit au collège jésuite de Dijon, où il confirme sa sensibilité pour les vers en français et en latin. De toute évidence talentueux, il adresse à son protecteur Henri II de Bourbon, Prince de Condé, un recueil poétique dont on ne conserve, hélas, aucune version. L'on sait, cependant, grâce à la *Réponse aux calomnies du Sieur Pichou, poète prétendu*, rédigé par Gabriel Magdelenet (vers 1612-1613), que Pichou suscite, très jeune déjà, de vives polémiques. En effet, l'on y apprend que Pichou s'en prend à des figures de la poésie telles que Bertaut ou Ronsard, entre autres. Et cet esprit fort s'affirme, également, comme un esprit libre et transgressif, loin des contraintes morales de son temps. Ainsi, les vers de Magdelenet le dépeignent comme un personnage dont

Nature t'a donné pour plus te rendre infame,  
Logeant ton cœur au vin, peu d'amour pour la Femme [...]  
Enemy de Venus, amy de la taverne [...]  
Comme un mignon de cours (Magdelenet, 1612-1613, Réponse n°13).

Poète homosexuel, ivrogne, joueur et voleur, Pichou quitte Dijon pour la capitale où il intègre le groupe d'acteurs constitué d'Auvray, Colletet, Frénicle, Mareschal, Rayssiguier et Rotrou, qui, sous la houlette de Du Ryer, décident de créer un nouveau type de théâtre. Le milieu artistique et intellectuel parisien constitue donc pour Pichou une opportunité de prendre position dans l'histoire du théâtre français. Ainsi, Pichou s'inscrit dans une dynamique de modernisation et de renouvellement de la dramaturgie française, dont il participe en jouant un rôle actif et de tout premier plan. Il est à noter que ce projet de renouvellement du théâtre français a perçu dans le texte du *Don Quichotte de La Manche* (2015 [1605-1615]) une source littéraire offrant une source possible, en partie tout du moins, à ce projet de rupture avec les canons artistiques.

C'est également à Paris que Pichou s'engage dans une sorte de parti pris politique, certes, non dépourvu d'intérêt personnel, mais qui, en tout état de cause, louait les succès et autres victoires de Richelieu et du roi, comme l'indiquent les stances contenues dans les *Autres œuvres poétiques* ou, plus significatif encore, la présence du roi à la représentation de *La Filis de Scire*, si l'on en croit le propos d'Isnard. En outre, *Les Folies de Cardenio* comptent une dédicace de la main de Pichou adressée à Saint-Simon, l'un des favoris de Louis XIII.

S'il a pu impulser une forme de renouvellement théâtral, Pichou n'a toutefois pas laissé une œuvre théâtrale, y compris poétique, colossale : quatre œuvres théâtrales, un sonnet et cinq stances. Pour ce qui relève du théâtre, *Les Folies de Cardenio* (1630-1629) ouvrent la carrière de dramaturge de Pichou, suivies de *Les Aventures de Rosileon* (1628/1629) et de *L'Infidèle Confidente* (1629), *La Filis de Scire* (1630-1631) constituant le point final. De toute évidence, la création théâtrale de Pichou est circonscrite entre 1628 et 1630, une période d'intense inspiration dramatique, avec en moyenne une œuvre rédigée par an, puis, l'artiste disparaît. Il est précisé dans la préface d'Isnard que les quatre œuvres sont également représentées dans la

---

4 La pièce est jouée par les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne en 1628-1629, et publiée l'année suivante.

même salle, l'Hôtel de Bourgogne, alors que, pour sa part, Mahelot fait état de descriptions dans son *Mémoire* quant à la scénographie de *Les Folies de Cardenio* et de *L'Infidèle Confidente* (Mahelot, 1673).

Présentation faite de l'auteur et de sa production, il sera ici question de la traduction des *Folies de Cardenio* à destination d'un public espagnol du XXI<sup>e</sup> siècle qui, pour l'heure, ne dispose toujours pas d'une version en castillan<sup>5</sup>. Toute traduction impliquant des considérations autres que linguistiques, cet article définit dans un premier temps le contexte culturel de l'œuvre tout comme ses implications sur les stratégies rhétoriques et scénographiques mises en œuvre par Pichou. Puis, dans un dernier temps, seront évoqués les choix de traduction envisagés, afin de rendre compte du texte et de son contexte tout en les adaptant à un lectorat d'un autre horizon culturel, mais également temporel.

## 1. La réception du *Quichotte* par le public français : le rôle des traductions

Sur les quatre pièces créées par Pichou, deux s'inspirent d'œuvres en langue étrangère : *Les Folies de Cardenio* et *La Filis de Scire*. La première est issue de l'espagnol et, la deuxième, de l'italien. Pour ces deux œuvres, Pichou accède à l'hypotexte par le biais de traductions, mais la nuance s'impose.

En effet, la pastorale italienne intitulée *Filli di Sciro*, et écrite par Guidobaldo Bonarelli en 1607, fut traduite à Toulouse dans une version française anonyme datée de 1624. Cette version a été recommandée à Pichou par Isnard, qui lui a également conseillé d'en adapter les codes à l'horizon d'attente du public français. Nous sommes donc ici en présence d'une double traduction, ou réécriture, l'une portant sur la langue, et l'autre, sur les composantes culturelles.

Nous pouvons noter une démarche analogue pour le cas de *Les folies de Cardenio*, pour lequel nous sommes en présence des deux mêmes recommandations adressées précédemment par Isnard à Pichou, à ceci près que, dans le cas de la langue espagnole, nous savons que Pichou a aussi lu directement, ne serait-ce que partiellement, le palimpseste cervantin, puisqu'il connaissait l'espagnol. Par ailleurs, la pratique de la traduction, en France, au XVII<sup>e</sup> siècle, relève pratiquement d'une forme de réécriture. Les canons de la traductologie baroque imposaient, en effet, que soient biffés ou réécrits les passages rédigés dans la langue, et par conséquent, dans la culture, étrangères, notamment, dans le cas d'implicites historiques et/ou socio-culturels dont on pensait qu'ils pourraient ne pas avoir d'écho dans l'horizon d'attente d'un public relevant d'un territoire culturel autre que celui dont était issu le texte source. À ce titre, des passages entiers, voire des chapitres complets, de l'édition hypotextuelle étaient bien souvent absents dans le texte cible, dont les transpositions culturelles et linguistiques relevaient davantage d'adaptations de morceaux choisis.

Nous le voyons, traduire, au XVII<sup>e</sup>, est, en soi, une forme de réécriture, une réécriture qui ampute la version *princeps*, n'offrant ainsi au lecteur/spectateur, dans bien des cas, qu'une réception dénaturée, parcellaire, voire, très éloignée. Nul propos d'hybridation, donc, de zone de contact, de frontière commune<sup>6</sup>, dans le cas de la traduction d'œuvres étrangères, à l'époque de Pichou.

Mais cette approche, si elle vaut pour la réécriture à laquelle parvient Pichou dans *La Filis de Scire*, s'avère moins pertinente dans le cas de *Les Folies de Cardenio*. En effet, Pichou lisait

---

5 Depuis la réflexion préalable du présent article, *Las locuras de Cardenio* sont d'ores et déjà disponibles aux éditions Luna de Abajo (Marigno, 2023).

6 Concernant la grille de lecture théorique d'inspiration post-moderniste, et la méthodologie transdisciplinaire ici engagées, voir (Marigno, 2021).

l'espagnol et, dans cette situation, il est tout à fait plausible, en plus de la traduction d'Oudin de 1614, intitulée *L'Ingénieux Dom Quixote de la Manche composé par Michel de Cervantes, traduit fidèlement d'espagnol en français par César Oudin*, qu'il ait eu une réception directe, et donc en espagnol, du *Don Quichotte de la Manche* de Cervantès. Cette hypothèse formulée par Jean-Pierre Leroy repose sur une autre réécriture faite par Pichou, à savoir : *L'Infidèle Confidente*, une pièce dans laquelle le dramaturge reprend ladite nouvelle de Lancelot (1628) tout en s'inspirant sur divers points directement de l'hypotexte de Gonzalo de Céspedes y Maneses, intitulé *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo* (1615-1618). Il est donc plus que probable que Pichou ait lu le *Quichotte*, tout du moins en partie, dans le palimpseste cervantin. Pour preuve, Pichou se garde de reprendre diverses adaptations d'expressions ou de termes lexicologiques présents dans la traduction d'Oudin, pas plus qu'il ne conserve la logique suivie par le traducteur français quant aux passages en style direct ou indirect.

Il convient, en outre, de s'interroger sur l'impact que peut avoir eu sur Pichou la pièce polémique intitulée *Cardenio*, attribuée de manière tout aussi discutable à Shakespeare. En effet, nous savons que la compagnie *King's men* a donné deux représentations d'une œuvre intitulée *Cardenio*, à Londres, en 1613 (Chartier, 2008, p. 67). Si le manuscrit a disparu, il reste néanmoins trace de ce spectacle dans une archive faisant état de deux versements perçus par l'acteur John Heminge en rétribution d'une pièce répertoriée sous le titre de *Cardenno*, concernant le premier versement, puis de *Cardenna* concernant le second. À ce propos, Roger Chartier déduit une forme d'instabilité de ces titres d'une même pièce, pour établir ensuite un rapport évident avec le *Cardenio* effectivement joué par la compagnie *King's men* (Chartier, 2011, p. 19). En tout état de cause, le manuscrit du *Cardenio* de 1613 attribué à Shakespeare dans un premier temps fut déclaré perdu. Cependant, c'est en 1653 que le libraire londonien Humphrey Moseley « fit enregistrer son droit sur cette même pièce. Il indiqua au secrétaire de la communauté des libraires et imprimeurs le nom de ses deux auteurs : *The History of Cardenio, By Mr Fletcher & Mr Shakespeare* » (Chartier, 2008, p. 68). Quel qu'en fût l'auteur, voire les auteurs – car certaines œuvres théâtrales pouvaient avoir une paternité multiple –, cette version de 1653 disparaît à son tour.

En conséquence, nous déduisons que Pichou peut avoir eu connaissance de la représentation de ce *Cardenio/Cardenno/Cardenna* de 1613, dans la mesure où l'œuvre a eu un certain retentissement en Europe. En revanche, il est peu probable qu'il se soit rendu en Angleterre pour assister à l'une des deux représentations – nous n'en avons tout du moins aucune preuve – et il est encore moins probable qu'il ait pu avoir le manuscrit entre les mains. Pichou accède donc bien à l'histoire intercalée de *Cardenio* par une lecture directe du *Quichotte*, soit dans la version en castillan, soit dans la version traduite.

Ainsi, le cas de *Les Folies de Cardenio* constitue un exemple très spécifique de réécriture, où une approche comparée de la version *princeps* et de sa transposition transgénérique – du roman au théâtre –, translinguistique – de l'espagnol au français – et transculturelle – de l'Espagne du Comte-Duc d'Olivarès à la France tant haïe de Richelieu – apparaît comme tout à fait congruente.

Cependant, bien qu'ayant des parcours de réécritures différents, tant *La Filis de Scire* que *Les Folies de Cardenio* connurent un succès similaire. Pour preuve, la mention qu'en fait Georges Scudéry dans *La Comedie des comediens* (1635), conjointement à d'autres titres de dramaturges aussi reconnus que Corneille ou Théophile, qualifiés tous de « plus beaux esprits du temps ». L'appréciation de Scudéry n'est pas un jugement de goût isolé, puisque l'abbé Michel de Marolles, dans ses *Mémoires* (1755), qualifie les créations théâtrales de Pichou de « pièces de théâtre avec réputation » (Marolles, 1755, p. 273), appréciation confirmée par Samuel Chappuzeau dans *Le Théâtre françois* (1674) qui loue ces auteurs « qui ont soutenu le théâtre

depuis qu'il est dans son lustre » (Chappuzeau, 1674, p. 79), ainsi que par Phérotée de La Croix dans *L'Art de la poésie française et latine* (1694), qualifiant Pichou de dramaturge « du premier ordre » (La Croix, 1694, p. 411-414).

À ces appréciations avisées des milieux de la critique, s'ajoute tout un lectorat particulièrement conquis par la plume de Pichou, comme l'attestent les nombreuses réimpressions de *Les Folies de Cardenio* entre 1630 et 1634.

Nous sommes donc en présence d'un dramaturge novateur, polyglotte et occupant un rôle de tout premier ordre dans le monde intellectuel, littéraire et socio-culturel français. A-t-il pu, à ce titre, faire l'objet de jalousies, voire pire, d'une conspiration ? En effet, la mort prématurée de Pichou, en pleine ascension et promis à une véritable gloire littéraire pose question, d'autant que divers auteurs dénoncent, notamment Targa dans son « Epistre » à *La Filis de Scire*, « ceux qui ont assassiné l'auteur » lui reprochant « la vie qu'on luy a si laschement ostée », alors qu'Isnard dénonce « l'envie et la malice de ses ennemis » dans sa préface à la même pièce. De toute évidence, l'esprit transgressif de Pichou sur le plan culturel, son mode de vie libertin, voire ses prises de position politiques font partie des hypothèses plausibles pouvant expliquer cette fin tragique, même si, selon Jean-Pierre Leroy, « il peut aussi bien s'agir d'un banal crime crapuleux » (Pichou, 1989, p. XV).

## 2. La réception du *Quichotte* par Pichou : les modalités d'adaptation

### ● Questions de genre

*Les Folies de Cardenio* marquent l'histoire de la littérature et de la littérature comparée, en ce sens qu'elles constituent la toute première réécriture transgénérique en la matière. Le passage du genre romanesque au genre théâtral, présuppose des phénomènes de concentration, de condensation, de résumés, d'ellipses, voire de réécritures diégétiques, entre autres. Dans un parti pris pour le moins radical, Pichou réduit le *Quichotte* de 1605 aux chapitres XXIII à XLVII, qui traitent des amours malheureuses de Cardenio, don Fernando, Dorotea et Luscinda. De ces vingt-quatre chapitres, Pichou ne retiendra que les passages entre les chapitres XXIII-XXXI et XXXV-XXXVII, c'est-à-dire, douze chapitres au total, qui contiennent certes l'essentiel de la double structure amoureuse Cardenio/Luscinda et don Fernando/Dorotea, mais dans lesquels, justement, le protagoniste et son écuyer sont en quelque sorte comme écartés de l'intrigue amoureuse.

C'est en somme à partir d'un épisode digressif que Pichou choisit de composer sa pièce quichottesque, même s'il prend le soin de relier cet épisode secondaire des amours de Cardenio au protagoniste, par toute une série de rappels implicites qui font écho à divers autres épisodes du premier et du second *Quichotte*.

Mais le plus curieux réside dans le fait, qu'en plus de cette translation du roman espagnol à la pièce française, Pichou intègre des réécritures de séquences tirées du *Roland amoureux* (1640) de Boiardo et du *Roland furieux* (1551) de l'Arioste, comme signalé par Leroy. *Les Folies de Cardenio* constituent, de fait, un texte véritablement hybride, dans lequel Pichou reterritorialise la poésie italienne, le roman espagnol et même le théâtre français puisque Pichou s'inspire, en outre, de *Les Bergeries* (1625) d'Honorat du Bueil Racan ou encore de *La Sylvie* (1628) et de *Cryseïde et Arimand* (1630) de Jean Mairet, comme démontré par Henry Carrington Lancaster (Carrington Lancaster, 1929, p. 289-290).

La reterritorialisation de l'espace-temps quichottesque dans le genre théâtral présuppose également certaines reformulations. Pichou situe le spectateur dans un cadre espagnol par le biais d'allusions stratégiquement vagues, comme s'il souhaitait en rester à une forme d'implicite, comme faisant appel à l'imaginaire du spectateur. C'est ainsi que la référence au

Tage, au côté de l'emploi de « *don* » devant certains prénoms à consonnance espagnole, situent la scène en Espagne. Mais guère davantage...

Pichou évite en effet les noms de villes ou de régions pouvant rappeler l'espace-temps romanesque, dont la fonction est si essentielle d'ailleurs dans ce nouveau genre que vient d'impulser Cervantès – passage de la *novella* italienne à ce qui sera le roman moderne, la *novela*. Mais après tout, l'espace et le temps ne se logent-ils pas justement dans l'imaginaire même du spectateur : « *En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor* » (Cervantes, 2015 [1605-1615], p. 37), nous précise l'*incipit* du roman cervantin, plaçant *de facto* le lecteur dans un non espace-temps, prenant dans la scénographie de Pichou la forme d'un décor absolument déréalisé, imaginaire, neutre. Ainsi, un palais, une chaumière, une chapelle et un peu de végétation parmi quelques rochers sont peints sur une toile placée en fond de scène. Et Leroy de ponctuer que « Comme c'est souvent le cas à l'époque, il est fait appel à l'imagination du spectateur, qui doit suppléer aux insuffisances de la mise en scène » (Pichou, 1989, p. XXVIII).

### ● Question d'horizon d'attente

Deux œuvres sur les quatre pièces de Pichou sont donc des réécritures transculturelles et translinguistiques : *La Filis de Scire* et *Les Folies de Cardenio*. S'il en est bien l'auteur, Pichou n'est cependant pas à l'origine de cette démarche de reterritorialisation, car c'est Isnard, son « biographe-panégyriste », pour reprendre la terminologie de Jean-Pierre Leroy, qui « a lui-même proposé à Pichou, comme modèle pour cette pièce, la traduction en prose française de la pastorale du “grand Guidobalde” » (Pichou, 1631, s/p., 18<sup>e</sup>-19<sup>e</sup> pages). Conscient que la traduction vaut, essentiellement, comme reterritorialisation linguistique, Isnard compléta le conseil adressé à Pichou en lui recommandant « de l'accommoder à nostre mode pour convaincre d'erreur ceux qui reprovent les regles qui s'y treuvent justement observées » (Pichou, 1631, s/p., 18<sup>e</sup>-19<sup>e</sup> pages).

Ainsi, Pichou adapte la séquence cervantine des amours de Cardenio aux canons de la pastorale dramatique française, notamment par le retrait de certaines figures quichottesques que compense l'ajout de types propres à la pastorale théâtrale. Ainsi, le prêtre du roman est remplacé par un sacrificateur, personnage si caractéristique de la pastorale, ce qui permettait, en outre, d'évacuer le caractère jugé trop « catholique » du roman. Par ailleurs, la mère de Lusinda est ici remplacée par la nourrice également si caractéristique du genre. En tout état de cause, ni les images rhétoriques du texte de Pichou, ni la scénographie, ne contribuent à créer, à proprement parler, un espace qui puisse véritablement ancrer la diégèse dans un cadre strictement espagnol.

Le temps subit, pour sa part, non pas un effet d'effacement comme c'est le cas pour l'espace, mais de concentration. Les récits directs sont considérablement biffés et réécrits dans le sens d'une condensation du propos et, par ailleurs, le texte est pratiquement dépourvu de marqueurs chronologiques. Le spectateur, *de facto*, est dans l'incapacité de définir une époque, voire la durée entre les scènes. Il s'ensuit que Pichou contrevient, de toute évidence, à la règle de l'unité de temps, d'après laquelle l'action est supposée se dérouler sur vingt-quatre heures. Et pourtant, *Les Folies de Cardenio* permettent de déduire deux grandes périodes de respectivement deux jours pour les actes I à II, auxquelles s'ajoutent quatre jours pour les actes III à V, deux segments temporels à leur tour scandés par une longue période plus complexe à définir.

Certes, le cadre relativement souple de la tragi-comédie offre cette flexibilité spatio-temporelle à Pichou. Il en déréalise en outre le propos et, en tout état de cause, efface la trace spatio-temporelle des cadres socio-culturels et génériques de l'hypotexte cervantin.

## • Questions idéologiques

Pichou, libertin comme cela a déjà été évoqué, fait passer des messages dans cette réécriture qui implique certes des altérations poétiques par rapport à la source cervantine, mais également une forme de revendication socioculturelle, voire politique et/ou sociétale, quant à la portée herméneutique. Sans doute Pichou considérait-il le roman cervantin suffisamment connu par les spectateurs au point de pouvoir se permettre un degré d'éloignement considérable par rapport à la source hypertextuelle, allant jusqu'à redéfinir de manière relativement sensible l'espace-temps, démarche lui offrant l'option de placer des problématiques différentes de celles que posait Cervantès dans une Espagne inquisitoriale.

En effet, la Luscinde de Pichou est revêche ; elle s'insurge contre la morale traditionnelle de son père, symbole d'un autre temps qu'elle entend fermement combattre :

LUSCINDE, seule :  
Inhumain, tu crois donc mon respect si timide  
Que pour te contenter il me rende perfide  
Et qu'il doive endurer ces tyranniques loix,  
Puisque ton avarice est contraire à mon choix.  
Tyran qui me veux perdre apres m'avoir fait naistre,  
Enemy d'un enfant et partisan d'un traistre,  
Ne croy pas que jamais ton cœur desnaturé  
Acheve contre moy ce qu'il a conjuré.  
Avant que mon amour cede à ta tyrannie,  
Avant que je consente à trahir Cardenie,  
Un légitime effort, un trépas genereux  
Finira les ennuis de mon sort malheureux (Acte I, scène3, v. 333-344).

Les revendications de Luscinde font écho à celles de Cardenio, certes moins idéaliste en amour que son prototype cervantin, notamment parce qu'il assume ses élans en direction d'amours bien concrètes avec sa bienaimée, allant jusqu'à défier en duel Fernant à la scène quatre du cinquième acte, lorsque celui-ci convoite Luscinde :

CARDENIO :  
C'est vous qui meritez un si juste reproche,  
Indigne seulement de venir à l'approche.  
FERNANT :  
Puisque vostre devoir n'y veut pas consentir,  
Asseurez vous icy d'un soudain repentir.  
CARDENIO :  
Vostre fraude est à craindre et non pas vostre espée,  
Tyran de mon amour si laschement trompée.  
FERNANT :  
Mon courage a tousjours garenty mes discours :  
Voicy pour estouffer l'espoir de vos amours.  
CARDENIO :  
C'est ce que je demande.  
LUSCINDE :  
Ha ! que voulez-vous faire ?  
CARDENIO :  
Tirer nostre repos d'un malheur necessaire (Acte V, scène 4, v. 1953-1962).

Quant à l'immoralité dont fait preuve don Fernando dans le *Quichotte*, lorsqu'il séduit tour à tour Dorotea et Lusinda, elle est dans la tragi-comédie de Pichou transmutée en une forme de

victimisation de Fernant, présenté comme l'objet d'une passion qui le subjugué, Pichou allant même jusqu'à sublimer le personnage moyennant un dilemme d'ordre moral entre passion et raison :

FERNANT :

Deux extremes puissans, l'amour et le devoir,  
Agitent mes esprits d'un contraire pouvoir :  
L'un peut facilement excuser mon offence,  
Mais puis-je contre l'autre avoir quelque defence ?  
O dieux ! que l'innocence est forte en la douleur,  
Que je me sens coupable en voyant son malheur !  
[...]  
A la fin vous verrez la raison triompher :  
Un petit feu restoit que je viens d'estouffer.  
Beauté, digne sujet de ma premiere flame,  
Ne vous souvenez plus des froideurs de mon ame.  
Ces baisers, ces plaisirs, differez si longtemps,  
Punissent bien l'erreur de mes feux inconstans.  
Luscinde, je le veux, possédez Cardenie.  
Il faut que vostre amour soit ainsi reunie (Acte V, scène 4, v. 1991-2006).

Quant au fidèle Sancho, respectueux de la hiérarchie qui unit l'écuyer à son maître, Pichou en fait, pour sa part, une sorte d'insurgé contre l'ordre établi puisque, à diverses reprises, il refuse de servir don Quichotte :

SANCHO :

Au diable soit le maistre et sa chevalerie !  
Ce penible mestier vient de sa resverie (Acte V, scène 5, vv. 2113-2114).

Aux revendications de contenu, s'ajoute dans l'œuvre de Pichou la singularité de la tonalité, car Sancho a ici cessé de remplir la fonction comique du roman dont les proverbes mal maîtrisés et les raisonnements hors de propos suscitaient le rire chez le lecteur. Et don Quichotte n'échappe pas à cette reformulation du dramaturge français, qui dénature totalement le héros cervantin dans son allant idéaliste et dans sa vision sublimée du monde. Afin de ridiculiser celui qui, dans l'esprit du spectateur, symbolise en quelque sorte l'ennemi historique espagnol, Pichou aurait-il souhaité réduire don Quichotte à un chevalier présomptueux qui ne prend la parole que pour faire état de victoires, d'ailleurs ici plus supposées que réelles ? Le trait du don Quichotte de Pichou serait-il imprégné d'un contexte politique marqué par des guerres incessantes entre l'Espagne et la France, une sorte de type de l'espagnol ridicule ?

En tout état de cause, Michel Foucault a bien relevé ces traits négatifs dont Pichou accable cette figure de la culture espagnole (Foucault, 1961). Deux explications semblent avoir été émises à ce sujet : pour certains, Pichou n'a pas saisi la complexité dont Cervantès avait doté ce personnage et, pour d'autres, Pichou n'en serait qu'à ses débuts, certes prometteurs, comme une sorte de dramaturge encore inexpérimenté, ce qui expliquerait, en partie tout du moins, une mauvaise sélection de chapitres hypertextuels et un traitement théâtral des plus caricaturaux et dénaturés de ses personnages. Leroy, pour sa part, tente de dépasser cette dialectique, en expliquant la stratégie de Pichou par rapport aux canons de la tragi-comédie française, rappelant qu'Isnard avait recommandé à Pichou, lorsque celui-ci lui recommanda une réécriture du Quichotte, « d'accomoder agreablement à nostre theatre le fantosme d'un Espagnol ». En outre, Leroy s'attache au terme « accomoder », en lui attribuant un sens strictement formel (Pichou, 1989, p. XXIII). À titre personnel, sur ce point, il me semble cependant que l'on doit mettre en relation ce verbe « accomoder » aux implications, certes canoniques, avec le substantif

« fantôme », dont les implicites critiques ne laissent place au moindre doute quant à la représentation culturelle qu'avaient les Français de leur ennemi espagnol. Il s'agissait bien pour Pichou de flatter autant le goût des Français pour la tragi-comédie, un genre théâtral qui serait d'autant plus apprécié que l'on y tourne en dérision l'ennemi ancestral par le biais de son prototype, qui plus est, internationalement connu.

En tout état de cause, ce sont, sans le moindre doute, les propos libertins qui suscitent le plus d'attention, notamment dans la France de Richelieu et de Louis XIII, d'autant que cette idéologie, à laquelle Pichou adhère, est incarnée par le protagoniste en personne, Cardenio, qui n'hésite pas, à plusieurs reprises d'ailleurs, à s'opposer à son interlocuteur, le Licencié représentant de la foi :

LE LICENCIÉ :

Je croy qu'un bon conseil receu du jugement  
Vous pourroit apporter un heureux changement.  
Quoy qu'un destin contraire exerce en son empire,  
La vertu seulement ne veut pas qu'on soupire,  
Et que dans le malheur nos esprits combatus  
Paraissent laschement sous sa force abbtus.  
Pour acquerir le calme, il faut vaincre l'orage  
Et tousjours opposer le mespris à l'outrage.  
Usez de la constance ne vos afflictions :  
Un paisible repos suivra vos actions,  
Vous verrez sans frayeur le bord du precipice  
Et contraindrez le sort à vous estre propice.

CARDENIO :

Ouy bien, si tout cela m'assuroit de guerir.  
L'espoir quittant la vie, il nous reste à mourir.

LE LICENCIÉ :

Toutesfois, ces fureurs sont toujours condamnees,  
Qui couppent à leur gré le filet des années.  
Le terme de nos jours n'est pas à nostre choix,  
Et le ciel nous oblige au respect de ses loix.

CARDENIO :

Inutile contrainte : il faut donc pour les suivre  
Qu'il nous donne moyen d'esperer et de vivre...  
Mais que ce beau berger paraist triste à mes yeux,  
Qui vient secrettement soupirer en ces lieux !  
Voyez comment l'excès de ses douleurs cachées  
De son pasle visage a les roses seichées (Acte IV, scène 5, v. 1441-1464).

René Maxime Marinoni a étudié *L'Univers théâtral de Pichou*, thèse dans laquelle il est démontré que, dans la cosmologie de Pichou, l'humain est soumis à des passions qui, d'ailleurs, sont revendiquées par le dramaturge comme étant la source-même du bonheur (Marinoni, 1984). De fait, la philosophie de Pichou est celle d'une condition humaine sans divinité, d'autant plus absente qu'elle n'intervient pour infléchir ni le déroulé de l'action, ni la structure de la pièce.

Certes, les propos portant sur ce ciel inhabité relèvent de la seule responsabilité du personnage qui, entre autres, peut être perçu comme une sorte de contre-exemple. Cependant, si l'on met en lien le propos des personnages et le mode de vie libertin de Pichou, l'on se demande dans quelle mesure Cardenio n'est pas le masque de son auteur.

*Les Folies de Cardenio* ne sont donc pas tout à fait une œuvre de nature rationnelle comme l'est le *Don Quichotte* de Cervantes. Elles portent bien un caractère émotionnel que nourrit

l'inconstance des sentiments amoureux, une forme de versatilité dont le protagoniste loue, en outre, les plaisirs et la variété.

### ● L'héritage de Pichou

*Les Folies de Cardenio*, nous l'avons vu, ont connu un accueil particulièrement favorable lors de leur représentation et cela, tant sur la scène que dans les librairies. Et la trace laissée par Pichou dans la dramaturgie française se mesure également en fonction de sa capacité à inspirer d'autres dramaturges. Ainsi, le *Dom Quixote de la Manche* de Guyon Guérin de Bouscal, une comédie quichottesque française bien connue de 1639, s'inspire considérablement de la tragi-comédie de Pichou tout comme, d'ailleurs, le ballet héroï-comique d'après Charles-Antoine Coypel – livret – et de Dalalande – musique –, identiquement intitulé *Les Folies de Cardenio* (Coypel, 1720).

Nous le voyons, l'héritage de Pichou est considérable dans le spectacle vivant français, tant en quantité qu'en diversité, allant jusqu'à franchir les barrières génériques pour passer de la tragi-comédie à la comédie, puis au ballet. À cela, Claude-Henri Frèches a démontré que Pichou avait, en outre, été « une source française de l'opéra *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* d'Antonio José da Sivla » (Frèches, 1959-1960).

### 3. La réception de *Les folies de Cardénio* par un public espagnol : stratégies éditoriales et scientifiques

#### ● Questions de critères linguistiques : moderniser la version textuelle de l'édition de Jean-Pierre Leroy

La version de référence, celle de Jean-Pierre Leroy donc, adopte la norme de l'ancien français, et conserve les coquilles ou erreurs de la version retenue afin de préserver tous les effets poétiques inhérents. Dans le texte en traduction espagnole, le passage à la prose dégage le texte cible des contraintes stylistiques – assonances, rimes, etc. – présentes dans le texte source. En conséquence, l'obligation qui, et on le comprend, astreint Leroy à maintenir l'orthographe de l'époque, disparaît dans la version traduite. Ainsi, je moderniserai la langue en l'adaptant à un lecteur espagnol universitaire du XXI<sup>e</sup> siècle.

Au total, il existe cinq versions textuelles de *Les Folies de Cardenio*, dont le *stemma* est clairement établi. Sont publiées en 1630 les deux éditions de François Targa (A) ; en 1633, Targa réédite l'ouvrage (B). Puis, en 1634, paraissent respectivement les éditions de Claude Marette/Jean Martin et de Targa (C et D). C et D fort similaires sont issues de B, comme l'indiquent les coquilles, les didascalies, les fautes, l'inversion de vers, le type de ponctuation et les variantes. Ajoutons qu'il existe une version E datée de 1871, éditée à Paris par Laplace et Sanchez. En conséquence, c'est bien l'édition *princeps* A de 1630 qui apparaît comme la moins corrompue, et comme étant la plus complète en termes de paratextes (notamment, dédicace à Monsieur de Saint Simon, argument, privilège du roi et liste des acteurs).

#### ● Maintenir les composantes contextuelles : noms des personnages, espace et temps

Si la langue doit être adaptée, pour les motifs déjà précisés, les personnages ainsi que l'espace-temps, dont il a été précédemment démontré la singularité et la spécificité, constituent donc des traits caractéristiques de la réécriture de Pichou. Ils font partie de l'essence-même du texte et n'ont, par conséquent, certainement pas vocation à être dénaturés.

## • Questions de poétiques : les limites de la traduction

La versification de Pichou, nous l'avons vu, est remarquable. La poétique du dramaturge français se nourrit de tout une série d'effets, de figures et de formes rhétoriques strictement françaises, dont il faut accepter l'impossibilité d'en trouver un quelconque équivalent dans la version cible. En outre, il a été établi que Pichou modifie certains aspects du canon, parvenant ainsi à des déclinaisons stylistiques absolument uniques. Certes, l'on pourrait songer à s'approcher du rythme de la versification du texte de Pichou. Mais quel intérêt pour un lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle ? Quelles correspondances esthétiques ? Quelles émotions, et dans quel horizon d'attente ?

## • L'accompagnement du lecteur : notes ecdotiques et herméneutiques

S'il faut accepter la perte des rythmes et des sons, cependant, il demeure parfaitement nécessaire et possible de fournir au lecteur l'historique ecdotique de certains passages en notes infrapaginales, afin de l'informer de la génétique du texte, de son parcours, de son vécu. De la même manière, dès lors que l'on respectera au mieux l'esprit de l'ancien français – lexique, structure des phrases, *etc.* –, il sera question d'offrir au lecteur espagnol une langue d'une patine analogue. Cela présuppose, par conséquent, un accompagnement sous la forme d'annotations herméneutiques qui, en outre, pourra éclairer certaines données de nature socioculturelle, politique, *etc.*, présentes dans le texte source.

Bien entendu, l'édition en cours s'adressant à un public essentiellement universitaire, les choix de traduction feront l'objet d'une troisième série de notes, afin d'en expliquer et d'en justifier la stratégie.

## Conclusion

Nous l'avons vu, *Les Folies de Cardenio* de Pichou sont une réécriture transculturelle et transgénérique du *Don Quichotte de la Manche de Cervantès*, qui s'inscrit au carrefour de considérations culturelles, littéraires, linguistiques et politiques.

Le propos de traduire *Les Folies de Cardenio* pour un lectorat espagnol du XXI<sup>e</sup> siècle présuppose que soient prises en compte l'ensemble des considérations portées par le texte de Pichou. Néanmoins, si la totalité des éléments herméneutiques et linguistiques peut être transférée dans le territoire culturel du lecteur cible, par le biais de notes de bas de page notamment, tout le volet poétique est perdu dans la traduction, du fait d'un écart – au sens de *gap* – trop important entre les procédés rhétoriques de l'espagnol et du français.

Mais si la langue et la poétique portent les sillons d'histoires et de sensibilités différentes, du moins en divers points, il ne faut pas pour autant renoncer à approcher le plus possible ce texte de Pichou du lecteur contemporain espagnol, un lecteur relevant du même contexte que ce palimpseste qui, il y a longtemps, a inspiré le dramaturge français Pichou.

## Références

- Arioste (1551). *Orlando Furioso*. Gabriel Giolito de Ferrari, et Fratelli.
- Boiardo, M. M. (1640). *Orlando Innamorato*. Battista Brigna.
- Bonarelli della Rovere, G. (1607). *Filli di Sciro*. A cura di Giovanni Gambarin.
- Carrington Lancaster, H. (1929). *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*. Vol. I. The Johns Hopkins Press.

- Cervantes y Saavedra, M. (de). (2015 [1605-1615]). *Don Quijote de la Mancha*. Biblioteca Clásica de la Real Academia Española.
- Céspedes y Maneses, G. (1615-1618). *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo*. Don Pedro Marín.
- Chappuzeau, S. (1674). *Le Théâtre françois*. Jean Girin et Barthélémy Rivière.
- Chappuzeau, S. (1674). *Le Théâtre françois*. Michel Mayer.
- Chappuzeau, S. (1694). *La Croix dans L'Art de la poésie française et latine*. Thomas Amaulry.
- Chartier, R. (2011). *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare. Histoire d'une pièce perdue*. Gallimard (coll. NRF essais).
- Chartier, R. (2008). *Écouter les morts avec les yeux*. Fayard.
- Coypel, Ch.-A. (1720). *Les Folies de Cardenio*. Jean-Baptiste Christophe Ballard.
- Foucault, M. (1961). *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'Âge classique*. Plon.
- Frèches, Cl.-H. (1959-1960). Une source française de l'opéra *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* d'Antonio José da Sila. Dans *Bulletin d'études portugaises* : XXII. (p. 255-264).
- Guérin de Bouscal, G. (1639). *Dom Quixote de la Manche*. Toussaint Quinet.
- La Croix, P. de (1694). *L'Art de la poésie française et latine* (1694). Thomas Amaulry
- La Vallière, L.-C. (de) (1768). *Bibliothèque du théâtre françois depuis son origine. Contenant un extrait de tous les ouvrages composés pour ce théâtre, depuis les mystères jusqu'aux pièces de Pierre Corneille ; une liste chronologique de celles composées depuis cette dernière époque jusqu'à présent ; avec deux tables alphabétiques, l'une des auteurs & l'autre des pièces*. Michel Groell.
- Lancelot, N. (1628). *Les Nouvelles de Lancelot, tirées des plus célèbres auteurs espagnols*. P. Billaine.
- Magdelenet, G. (1612-1613). *Réponse aux calomnies du Sieur Pichou, poète prétendu*. S.e. Bibliothèque de Troyes, côte X-12-1994 (6).
- Mahelot, L. (1673). *Mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les comédiens du roi*. MS.
- Mairet, J. (1628). *La Sylvie*. François Targa.
- Mairet, J. (1630). *Cryséide et Arimand*. Jacques Besogne.
- Marigno, E. (2023). *Las locuras de Cardenio [1630-1629], de Pichou. Estudio, traducción y anotación crítica de Emmanuel Marigno*. Editorial Luna de Abajo/Grupo de Estudios Cervantinos. Universidad de Oviedo (coll. El Quijote y sus interpretaciones, n°12).
- Marigno, E. (2021). *Autores del Siglo de Oro en las Artes contemporáneas. Estudios sobre Calderón, Cervantes y Quevedo. Ensayo sobre (re)escritura intermedial*. Orbis Tertius.
- Marinoni R. M. (1984). *L'Univers théâtral de Pichou* [Thèse de doctorat]. University of Washington.
- Marolles, M. (1755). *Mémoires de Michel de Marolles, abbé de Villeloin, Notes historiques et critiques par C. P. Goujet*. Antoine de Sommaville.
- Marolles, M. (de) (1755). *Mémoires*. s. e.

Oudin, C. (1994 [1614]). *L'Ingénieux Dom Quixote de la Manche composé par Michel de Cervantes, traduit fidèlement d'espagnol en français par Cesar Oudin*. Gallimard.

Pichou (1989 [1630-1629]). *Les Folies de Cardenio. Tragi-comédie suivie des Autres œuvres poétiques (1630-1629)*. Texte établi et présenté par Jean-Pierre Leroy. Librairie Droz.

Pichou (1628/1629). *Les Aventures de Rosileon*. Non imprimé.

Pichou (1629). *L'Infidèle Confidente*. Targa.

Pichou (1631). *La Filis de Scire*. Targa.

Racan, H. de B. (1625). *Les Bergeries*. Toussaint du Bray.

Scudéry, G. (1635). *La Comédie des comédiens*. Augustin Courbé.